



LIBRE PARCOURS

Actualité de la recherche sur le livre et la lecture des enfants et des jeunes

LE VIEILLARD ET L'ENFANT, IMAGINAIRE ET REPRÉSENTATIONS

PAR CATHERINE D'HUMIÈRES

Maître de conférences
à l'Université de
Cergy-Pontoise, a dirigé,
entre autres, l'ouvrage
*D'un conte à l'autre,
d'une génération à l'autre*,
publié en 2008
aux Presses Universitaires
Blaise-Pascal.

↖

Harry Potter et le prince de sang-mêlé
(vérif), ill. J.C. Götting, Gallimard
Jeunesse

←

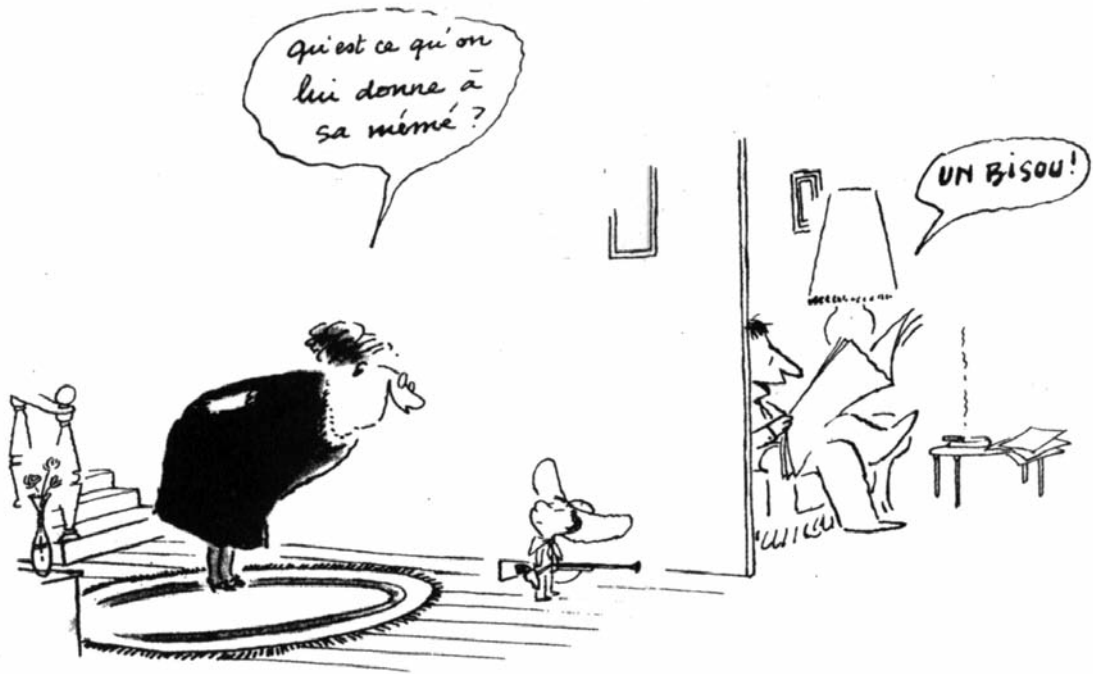
J. et W. Grimm : *La Belle au bois
dormant*, ill. Gustave Doré

↙

Le Comte de Champignac, par
Franquin, in *Spirou et Fantasio*,
Inventions maléfiques, Les intégrales,
t.6, Dupuis

Les figures de vieilles personnes sont très présentes dans les histoires écrites pour la jeunesse – contes, romans, bandes dessinées. On constate même que les personnages de grands-parents jouent un rôle de plus en plus important dans ces fictions et introduisent à l'idée du nécessaire dialogue intergénérationnel. Quelle image de la vieillesse incarnent-ils ? S'agit-il de figures maléfiques ou bienveillantes ? Une mise en perspective intéressante .

La représentation que l'on a du mot « vieillir » est le plus souvent en rapport avec l'écoulement du temps et les marques qu'il imprime sur l'apparence des êtres : c'est le cheveu blanc dans une chevelure brune, les rides qui griffent un visage, la lenteur et la raideur de mouvements autrefois exécutés de façon vive et souple, la modification inexorable du corps, et souvent aussi de l'esprit. La littérature pour la jeunesse n'échappe pas à ces représentations dans la mesure où les auteurs désirent donner à leur récit un ancrage temporel et social. Même James Barrie, soucieux de situer son Peter Pan dans un temps d'enfance perpétuelle, a proposé à ses lecteurs une vision des adultes poursuivis par le temps inexorable qui les pousse vers la



↑
« La visite de Mémé »,
in *Le Petit Nicolas a des ennuis*,
ill. Sempé, Denoël

mort. L'ensemble des auteurs qui ont écrit pour la jeunesse ont bien été obligés de présenter, ou tout du moins d'évoquer le vieillissement, d'une façon ou d'une autre, souvent à partir de personnages de vieillards - hommes ou femmes - intervenant de façon active sur le déroulement du récit. Cette brève étude est donc centrée sur l'imaginaire du « Vieillir » dans la littérature pour la jeunesse, et particulièrement sur la présence ou l'absence de liens familiaux par rapport à la représentation des « vieux » à l'intérieur d'un récit. Le sujet étant proliférant, nous avons essentiellement lancé des pistes de réflexion que chacun pourra amplifier et compléter au cours de ses lectures.

Nous commencerons en partant des contes traditionnels, et plus particulièrement des *Contes* de Perrault, parce qu'ils fondent une tradition populaire qui a grandement contribué à construire notre imaginaire. Or on trouve, à l'intérieur de certains de ces récits, au moins à l'état d'ébauche, l'essentiel des représentations de la femme âgée, alors que l'homme vieillissant en est curieusement absent. Ce sont ces représentations que

nous tenterons de mettre en rapport avec l'image de la vieille dame telle qu'elle se retrouve actuellement.

La figure grand-maternelle, dans ces contes, c'est-à-dire de la femme âgée ayant des liens familiaux avec le ou les jeunes protagonistes du récit, offre deux aspects totalement opposés, l'un positif et l'autre négatif. On pensera, en premier lieu, à la grand-mère du « Petit Chaperon Rouge », car ce conte a donné lieu à de nombreuses analyses. La grand-mère de ce récit correspond au côté affectif du terme : il s'agit de la mère de la fillette. Elle est moins passive qu'il n'y paraît puisque c'est elle qui a offert le chaperon rouge à sa petite-fille. On a souvent voulu y voir une marque de la sexualité débutante de la petite-fille, pleine d'attrait pour le personnage masculin représenté par le loup. Dans ce conte, le lien entre les trois générations de femmes est très marqué, c'est lui qui est au centre du récit. Le loup vient rompre ce lien voulu et entretenu à tout prix, il est celui qui sépare, qui détruit les deux extrémités de la chaîne : l'enfant et le vieillard. Il est le

seul élément mâle du récit de Perrault, car le chasseur a été rajouté ultérieurement, notamment par les frères Grimm. D'autre part, remarquons que ces trois femmes ne vivent pas ensemble : la grand-mère habite très loin, de l'autre côté de la forêt, et il faut pour la rejoindre parcourir un chemin semé d'embûches. De nombreuses études se sont d'ailleurs penchées sur le rôle effectif – et affectif – de l'aïeule, personnage positif, certes, mais qui met fort en péril sa descendance.

Dans *Les Contes* de Perrault, on trouve aussi des personnages négatifs de grands-mères comme celle de la fin de « La Belle au bois dormant ». Apparemment la seconde partie du conte est beaucoup moins connue que la première qui se termine avec le réveil de la Belle. Suivent quelques années de mariage caché pendant lesquelles le prince et la princesse ont deux beaux enfants. Le prince finit tout de même par rentrer dans son royaume avec sa famille. Il est accueilli par son père et sa mère. Son père meurt, il lui succède, puis il doit partir à la guerre et confie sa femme et ses enfants à sa mère, qui profite de l'absence de son fils pour tenter de dévorer ses petits-enfants, puis sa belle-fille. Dans cette seconde partie du récit, c'est la figure de l'ogresse qui prédomine. Notons que la grand-mère, dans ce cas, est la mère du père, c'est-à-dire qu'elle est vue essentiellement comme une belle-mère, et une menace pour le bonheur et l'épanouissement familial. Il y aurait beaucoup à dire sur le traitement que les auteurs ont infligé aux belles-mères – marâtre ou mère du conjoint –, et sur le message que cette représentation d'une grand-mère dévorante et destructrice envoie aux lecteurs, petits ou grands.

Faisons maintenant un saut temporel jusqu'à notre époque, et considérons la figure de la grand-mère dans *Le Petit Nicolas*, de Sempé et Goscinny. Ces derniers ont traité ce personnage sur un mode humoristique mais on retrouve l'essentiel des caractéristiques précédentes de la grand-mère. Certes, c'est le point de vue du petit-fils qui est privilégié, et c'est lui que l'auteur fait parler. Il est cependant évident que, par le biais de l'humour, celui-ci exprime son point de vue d'adulte sur ce que doit être la vision enfantine du monde des grandes personnes et de

ses paradoxes. Nicolas aime beaucoup sa grand-mère, qui est la mère de sa mère et qu'il ne voit pas très souvent. On retrouve donc le lien affectif du « Petit Chaperon Rouge », en même temps que l'éloignement spatial. Mais si l'on considère plus précisément le chapitre « La visite de Mémé », la grand-mère est aussi présentée comme une ogresse au rabais. Tout tourne autour de l'oralité : elle gave son petit-fils jusqu'à le rendre malade, et le dévore de baisers. Et Goscinny la représente en train de poursuivre le Petit Nicolas pour obtenir « un bisou ! ». C'est également une grand-mère / belle-mère, puisqu'elle arrive à mettre la pagaille dans le ménage de sa fille en prenant la place de son gendre qui doit coucher sur le canapé du salon, et en suscitant des disputes incessantes à l'intérieur du couple parental : quel soulagement lorsqu'enfin elle rentre chez elle ! Si l'on considère la vision que donnent Sempé et Goscinny du noyau familial dans les années 1960, il semble être réduit à sa plus simple expression. La vie du Petit Nicolas ne tourne qu'autour de deux axes : les copains de l'école, et une famille composée de papa-maman-enfant,

↓

J. et W. Grimm : *La Belle au bois dormant*, ill. Gustave Doré



et c'est tout ! La grand-mère, tout affectueuse qu'elle soit, est vue comme une intruse, un élément incontrôlable et déstabilisant. La conclusion qui s'impose, c'est qu'il vaut mieux qu'elle habite loin de la famille de son petit-fils. Contrairement à la grand-mère du « Petit Chaperon Rouge », elle est moins dangereuse au loin que tout près.

Pour envisager la vieille dame sans lien familial avec les protagonistes de l'histoire, on peut à nouveau se référer à « La Belle au bois dormant », qui se révèle être une mine pour l'étude de la femme âgée. Dans la première partie de ce conte, la plus connue, il y a deux importantes figures féminines sans lien de parenté avec les héros du récit : la méchante fée et la bonne vieille. Si apparemment elles s'opposent, en réalité elles ont de nombreux points communs : âgées, solitaires, délaissées, oubliées, toutes deux ont un rôle essentiel dans le déroulement de l'histoire. Elles ont même parfois été assimilées dans les versions ultérieures du conte.

La bonne vieille vit au sommet d'une tour où personne ne met plus les pieds, et d'où elle ne sort jamais, au point d'ignorer un édit royal aussi crucial que celui qui interdit l'usage des fuseaux dans tout le royaume. C'est la curiosité propre à l'âge de la princesse, désireuse d'explorer le monde qui l'entoure, qui va les mettre en contact et provoquer la catastrophe. On assiste donc là encore à un contact entre la jeunesse et la vieillesse dû aux caractéristiques des deux : une volonté de découverte et d'appropriation du monde par la jeune fille, une immobilité et une réclusion plus ou moins forcées par les ravages de l'âge chez la bonne vieille. Comme dans « Le Petit Chaperon Rouge », c'est l'enfant qui se rend chez l'ancêtre, et c'est cette rencontre qui met le destin en route. La bonne vieille de « La Belle au bois dormant », tout comme la grand-mère du « Petit Chaperon Rouge », a un rôle double, à la fois déclencheur de la catastrophe, et purement instrumental : leur manque de mobilité est utilisé pour mener le récit jusqu'au but recherché.

Tout autre est le rôle de la méchante fée, qui est en fait la première personne âgée du conte, et le personnage-pivot de l'histoire. Rien ne se serait passé si on ne l'avait pas oubliée, si elle n'avait

pas été méchante, et si elle n'avait pas jeté un mauvais sort à la princesse. La méchante fée ou son avatar, la sorcière, est une figure récurrente des contes traditionnels. Elle symbolise les forces mauvaises et incontrôlables du monde dans lequel nous vivons, et en même temps, ce sont des personnages essentiels et actifs dans l'économie d'un récit : la bonne vieille peut être remplacée par un fuseau abandonné ou laissé là par hasard, mais la méchante fée doit venir elle-même pour offrir un cadeau empoisonné au nouveau-né innocent. Là encore la vieillesse est mise en rapport avec la jeunesse ou l'enfance.

Ce dernier point est un élément important parce qu'il s'est considérablement développé dans les productions actuelles pour la jeunesse : les auteurs semblent s'ingénier à mettre les vieux en relation avec les jeunes et les enfants, ils sont rarement perçus par rapport aux adultes et aux parents. Il faut toutefois noter un changement profond dans le traitement du personnage de la sorcière dans la littérature de jeunesse. Pendant des siècles, peut-être à cause de la prédominance de la religion dans la société, la sorcière était l'ennemie, l'élément néfaste, extérieur au groupe familial, à respecter, à éviter, ou à brûler ! Actuellement, la religion ayant été petit à petit écartée de nos préoccupations premières et de notre vie quotidienne, c'est la magie qui prend une place prépondérante dans l'imaginaire des jeunes. Si nous opérons un saut temporel de l'époque des *Contes* de Perrault vers notre époque contemporaine, nous nous apercevons que le personnage de la sorcière a peu à peu pris le pas sur les autres figures de femmes âgées, jusqu'à devenir omniprésent et incontournable. Néanmoins, ce personnage s'est maintenu dans cette relation quasi-exclusive avec l'enfance ou la jeunesse, et les auteurs le font pénétrer dans le quotidien de l'enfant à tous les niveaux. Dans *Mouche et la sorcière*, de Yak Rivais, par exemple, le récit commence par cette phrase hautement significative : « Les parents n'étaient jamais là. Le mercredi matin, avant de partir pour le travail, ils ne manquaient pas de faire leurs recommandations à Mouche, leur petite fille ». Dans une société marquée par le travail des femmes à l'extérieur de leur maison, et par une scolarisation précoce inten-

sive, le danger se trouve dans les moments d'abandon momentané des enfants, livrés à eux-mêmes dans une maison qui ne peut plus les protéger. Ici c'est en utilisant l'antenne de la télévision que la vieille dame arrive à convaincre l'enfant de lui ouvrir la porte, la sorcière n'a pas forcément besoin de montrer patte blanche comme le loup dans « La Chèvre et les petits biquets », il lui suffit d'utiliser des procédés plus modernes, en prise avec l'univers familial de l'enfant – et surtout de l'enfant seul à la maison –. La sorcière de ce roman est aussi une ogresse qui rêve de dévorer la petite fille. Apparemment la hantise de la dévoration, de l'engloutissement, continue à nourrir pleinement les angoisses de notre imaginaire. Dans ce récit, la vieille dame est un être maléfique, et dangereux, auquel on ne peut échapper que par la fuite ou une extrême ingéniosité.

Mais il y a un autre aspect de la sorcière, très original, qui s'est considérablement développé dans la littérature de jeunesse de ces dernières années, c'est l'élément familial ! Pensons à la bande dessinée *Mélusine*, par exemple. On assiste petit à petit à la fusion entre l'image négative de la sorcière et celle, positive, de la grand-mère. Ainsi, cette dernière garde son potentiel d'affection et s'enrichit en même temps de pouvoirs mystérieux et exceptionnels. L'enfant – très souvent une fille – se sent protégé par cette extraordinaire grand-mère qui ne lui veut plus de mal et qui, au contraire, va parfois l'initier à l'art de la sorcellerie, qui se transmet de préférence de mère en fille, – ou de grand-mère en petite-fille –. Dans *Verte*, de Marie Desplechin, une connivence s'établit entre l'aïeule et la petite-fille, et c'est celle-là qui va montrer la voie à celle-ci, alors que la mère n'arrive pas à établir de véritable contact avec sa fille adolescente. La grand-mère, en œuvrant à la restitution des valeurs familiales, rapprochera le monde des hommes – rejeté par la mère – de celui des femmes et permet à sa petite-fille, par voie détournée, de retrouver un père dont la mère ne voulait pas. L'auteur semble juger sévèrement la génération intermédiaire, celle des mères, qui a voulu minorer l'importance des pères et les éliminer du noyau familial. L'utilisation du personnage de la sorcière, par son côté loufoque et le fait qu'il soit prêt à toutes les métamorphoses, per-

met souvent de porter un regard désabusé sur le manque de repères d'une société individualiste qui, loin de protéger l'enfant, le déstabilise et le blesse.

En ce qui concerne l'image du vieil homme dans les productions pour la jeunesse, nous avons choisi de ne pas partir de sa représentation dans les contes traditionnels dont il est souvent absent, mais directement de sa représentation dans les productions contemporaines parce qu'elle s'oriente vers des axes qui se différencient, les uns par leur conformité à un modèle traditionnel, et les autres, au contraire par leur originalité. Nous commencerons par considérer la figure du vieillard sans lien familial avec l'enfant qui se trouve au centre du récit. C'est généralement une figure positive : dans *L'Histoire sans fin*, Michael Ende, par exemple, met en scène quatre vieillards à des moments cruciaux du récit. Ils représentent l'ultime recours face à des situations désespérées. La première fois, le nain Engywuck guérit Atréju, le héros, victime d'une piqûre mortelle. La seconde fois, le Vieillard de la Montagne errante aide la petite impératrice du pays imaginaire à appeler Bastien au secours. Ensuite, celui-ci retrouve Atréju aux côtés de Querquobad Vieil-Argent, et le narrateur explique que « dans la ville d'Amar-ganth, c'était toujours la personne la plus âgée, homme ou femme, qui gouvernait ». Et à la fin, Yor, le vieux mineur aveugle, permettra à Bastien de retrouver l'image de son désir perdu. Ces quatre figures représentent le savoir, la connaissance, la sagesse, la réflexion, qualités traditionnellement dévolues au grand âge, et qui doivent compléter la volonté d'action, qui caractérise le jeune héros. Ces vieillards sont des jalons indispensables pour le faire progresser dans sa quête.

Nous pouvons également penser à Dumbledore, qui remplit des fonctions similaires dans Harry Potter. Il est le détenteur du savoir et c'est vraiment ce qui le caractérise. Le fait qu'il soit sorcier s'efface presque devant son haut degré de sagesse et de bienveillance. C'est une espèce de Dieu-le-Père remis à la mode. D'ailleurs son oiseau fétiche est le Phénix, qui renaît perpétuellement de ses cendres, comme une divinité. En réalité, l'âge de Dumbledore et son aspect d'honorable vieillard à barbe blanche ne sont utilisés que pour

lui donner la prééminence par rapport aux autres sorciers. Pour Harry Potter, ainsi que pour les lecteurs, c'est la référence par excellence. Là encore, l'auteur fait une sorte d'impasse sur la génération intermédiaire. Pour les jeunes héros, il y a les adultes qu'on aime et ceux que l'on déteste, mais aucun ne possède l'envergure du vieillard plein de sagesse.

Il existe aussi, mais peut-être plus particulièrement dans le domaine de la bande dessinée, une catégorie de personnages masculins, à la fois originale et traditionnelle, qui correspondrait à une figure grand-paternelle sans avoir pour autant de liens familiaux avec le héros. Il s'agit par exemple du professeur Tournesol pour Tintin, du comte de Champignac pour Spirou. Dans ce cas, les héros sont de très jeunes gens sur lesquels le temps n'a pas prise : ils ne semblent pas avoir eu d'enfance, et ils ne vieillissent pas. C'est peut-être pour cela que leurs auteurs ne les ont pas pourvus d'une famille : ils n'ont que des amis. Spirou a un ami de son âge, Fantasio, presque son double inversé, mais pas Tintin qui est accompagné d'un chien personnalisé et d'amis plus jeunes ou plus âgés, comme s'il lui fallait reconstituer la famille manquante. Le capitaine Haddock correspondrait ainsi à une figure paternelle, et le professeur Tournesol à une figure grand-paternelle : il est plus âgé, chauve, sourd, très savant, et infiniment distrait. Et il en est de même pour le comte de Champignac dans les albums de *Spirou*. On retrouve la figure du vieillard détenteur du savoir, mais pas de la sagesse : c'est le héros qui doit le prendre en partie en charge, comme s'il s'agissait d'un grand-père au bord de la dépendance. Les liens amicaux se substituent aux liens familiaux. Les auteurs reconstituent pour leurs héros, une micro-société basée sur des principes similaires à ceux de la société traditionnelle, comme s'ils pensaient avoir été suffisamment loin dans l'originalité en excluant les éléments féminins de cette cellule familiale reconstruite artificiellement.

La dernière figure que je veux évoquer ici est celle du grand-père à l'intérieur du noyau familial. Et notamment à travers le récit de la vie d'un petit garçon ordinaire racontée par lui-même. Nous avons observé plus haut le statut de la grand-mère dans *Les Aventures du Petit Nicolas*. Il serait sans

doute bon d'étudier de façon plus approfondie le contexte des années 1960, et les facteurs qui pouvaient contribuer à ce repli sur une famille réduite à son noyau minimal et, par conséquent, à cette obligation de dévalorisation et de mise à l'écart de la grand-mère : exigüité des logements, développement des maisons de retraite ? Pourquoi, d'ailleurs le Petit Nicolas n'a-t-il qu'une seule grand-mère au lieu de quatre grands-parents ? Cette même question peut également se poser dans les productions où l'on ne voit qu'un seul des grands-parents, surtout lorsqu'il s'agit du grand-père, le père de la mère, et qu'il partage totalement la vie de la famille. Nous avons retenu comme exemple les albums du *Petit Spirou*, de Tome et Janry – qui se veut incarner le grand Spirou lorsqu'il était petit, alors qu'il n'en a aucune des caractéristiques -. L'enfant ressemble assez au Petit Nicolas qui partage son temps entre la maison et les copains, mais ce qui les différencie c'est que son grand-père est sa « grande personne préférée ». D'ailleurs est-il vraiment une « grande personne » ? Les auteurs ont inventé une figure de grand-père tout à fait originale qui mérite notre attention : il vit chez sa fille et son gendre, et une véritable connivence s'établit entre l'aïeul et son petit-fils, car tous deux sont prêts à s'amuser, à passer du bon temps. On peut imaginer que le grand-père chahuterait en classe s'il y retournait. Il n'est pas plus raisonnable qu'un enfant et n'a aucun sens des responsabilités. Il est complice de bien des sottises faites par son petit-fils, de même que le petit-fils est complice des entorses que le grand-père inflige au règlement implicite de la vie familiale – le grand-père du petit Spirou passe par la fenêtre de son petit-fils la nuit pour pouvoir aller rejoindre sa bonne amie à l'insu de sa fille et de son gendre -. Cette série montre des parents qui se trouvent pris entre deux êtres infantiles dont ils se sentent responsables, et sur lesquels ils ne peuvent pas du tout compter. Là les auteurs rapprochent la vieillesse de l'enfance et, en même temps, l'oppose au monde des parents. Les inconvénients dûs au grand âge – manque de dents, surdité, etc. – sont présentés comme autant de raisons tout à fait valables pour se débarrasser de ce qui peut peser dans la vie, comme s'il s'agissait de profiter d'une vie d'enfant idéalisée, et perçue comme vraiment trop courte.

Comme pour *Le Petit Nicolas*, et comme pour la fusion entre la grand-mère et la sorcière, il semble assez évident que les nouveaux éléments socioculturels favorisent l'émergence de nouvelles figures de grands-parents : la perte de la notion d'éducation, de morale et d'exemplarité pourrait expliquer le développement des grands-parents loufoques, tels des courroies de transmission de valeurs qui doivent se déguiser pour pouvoir se propager ; l'allongement de la vie fait que l'on est jeune plus longtemps, avec l'envie d'en profiter, mais alors pourquoi n'y-a-t-il qu'un seul grand-parent ? Et pourquoi systématiquement du côté maternel ? Et enfin les familles éclatées où les grands-parents servent de repères solides quand le couple parental ne l'est plus. Les auteurs chercheraient alors à compenser le développement horizontal de ces familles re/dé-composées en proposant les figures de grands-parents comme élément vertical enraciné dans un passé que les enfants doivent retrouver et s'approprier dans la bonne humeur. ●

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Geneviève Arfeux-Vaucher, *La Vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Imago, Paris, 1994.

Anne-Marie Garat, *Une faim de loup. Lecture du « Petit Chaperon Rouge »*, Actes Sud, Arles, 2004.

Catherine d'Humières, *D'un Conte à l'autre. D'une génération à l'autre*, ouvrage collectif, « Littératures », Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

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



→
Portrait du Comte de Champignac,
par Franquin, in *Spirou et Fantasio*,
inventions maléfiques,
Les intégrales, t.6, Dupuis