

« Mort et souffrance de l'enfant terrible. Regard sur le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann »

Carmélie Jacob

Pour citer cet article :

Jacob, Carmélie. 2014. « Mort et souffrance de l'enfant terrible. Regard sur le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann », *Postures*, Dossier « Violence et culture populaire », n°19, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articlesjacob-19>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : *Postures*, « Violence et culture populaire », n°19, p. 153-169.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Mort et souffrance de l'enfant terrible

Regard sur le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann¹

« Il faut bien admettre que les enfants jouent à la mort exactement comme ils jouent à la sexualité, avec le même naturel et la même absence d'angoisse ou de dégoût². »

[SOPHIE DE MIJOLLA-MELLOR]

En 1845, le pédopsychiatre Heinrich Hoffmann parcourt les rues de Francfort à la recherche du cadeau parfait pour son fils de trois ans, un objet qui aurait à la fois une fonction pédagogique et de divertissement. À première vue, le livre d'images semble être un bon choix, mais les librairies limitent leurs inventaires à des abécédaires ennuyeux, conformes au modèle proposé par John Locke en 1693, qui montre aux enfants « toutes

¹ Cet article reprend de manière partielle les résultats présentés dans mon mémoire de maîtrise « Comique et sadisme : les représentations du corps dans le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann » (Université du Québec à Montréal, 2011, 126 f.) et s'inscrit dans le cadre d'un projet ayant reçu l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec, Société et culture (FQRSC).

² Sophie de Mijolla-Mellor. 2006. *L'enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter. Les raisons du succès*. Paris : Bayard, p. 41.

les images possibles d'animaux, avec leurs noms imprimés au-dessous, ce qui les invit[e] à lire et leur apport[e] information et savoir» (Locke cité dans Escarpit, 1981, p. 105). Hoffmann abandonne finalement ses recherches et rentre plutôt chez lui avec un cahier aux pages blanches, décidé à le remplir lui-même de dessins et de comptines propres à amuser son enfant plutôt qu'à le bombarder de vocabulaire (Hoffmann, 2005, p. 35-37).

S'il s'attendait à ce que l'album plaise à son fils, il n'avait toutefois pas prévu le succès qui s'ensuivrait aussi auprès de son cercle d'amis ; de bouche à oreille, le projet parvient jusqu'à un éditeur qui propose à Hoffmann l'idée d'une publication. L'auteur accepte, et le livre paraît en librairies dès le Noël suivant, sous le titre fort simple de *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren* (que l'on pourrait traduire par «Histoires gaies et drôles d'images pour enfants de trois à six ans»). La popularité du livre est immédiate, et les enfants sont particulièrement fascinés par la plus courte des historiettes, *Der Struwwelpeter*, qui illustre et décrit en quelques lignes un garçon qui refuse depuis presque un an de se laisser couper les ongles et peigner les cheveux. À partir de la troisième édition, c'est donc ce titre qui sera adopté (*Der Struwwelpeter*, ou *Pierre l'ébouriffé*, en français), et ce pour toutes les rééditions qui suivront (on en compte aujourd'hui plus de mille [Feuerhahn, 1993, p. 63]). Le livre n'a pas connu un immense succès dans la francophonie, sans doute faute de traduction adéquate (jusqu'à l'excellent Crasse-Tignasse de Cavanna, en 1979), mais on le trouve encore aujourd'hui en évidence dans toutes les librairies allemandes, et ses adaptations sont nombreuses dans le monde anglo-saxon, qui a bénéficié d'une traduction de Mark Twain. Et, si certains se sont essayés à de nouvelles traductions, rares sont les éditions qui présentent des illustrations autres que celles originalement dessinées par Hoffmann³.

On pourrait croire, en regardant l'année d'édition, que le livre est mièvre et se présente un peu à la manière d'un recueil de bonnes manières, à l'image de la littérature pour la jeunesse de l'époque. Mais il suffit de l'ouvrir pour voir bondir, dans des couleurs vives et des traits grossiers, caricaturaux, une myriade de personnages enfants poursuivis par le malheur. Kaspar refuse de manger sa soupe et meurt de faim, Paulinchen joue avec des allumettes et termine en cendres (figure 1), Konrad suce ses pouces et se les voit couper, et ainsi de suite, à travers dix récits. Moralisateur ? On ne peut le nier. Mais la violence des historiettes, comme celle des contes des frères Grimm ou de Hans Christian

³ La meilleure exception à cette règle est l'album de Bob Staake, *Struwwelpeter and Other Disturbing Yet Cautionary Tales* (Staake, 2006).



Andersen, exerce d'abord et avant tout une fascination sur l'enfant, dont les craintes sont contrecarrées par la vitalité des images et le rythme des comptines. Ce faisant, les scénarios de violence et de mort présentés dans le *Struwwelpeter*, bien qu'explicites, s'avèrent plutôt inoffensifs pour leur destinataire. Nous verrons ici qu'ils sont plutôt d'une part comiques, d'une autre cathartiques, et que leur caractère manichéen les rend même rassurants dans une certaine mesure.

Une violence comique

L'importance de trois types de dénouements au sein de l'album – chute, mort et mutilation – n'étonne pas quand on voit dans quelles situations l'enfant s'amuse du corps. Albertine Deletaille, si elle croit que le sadisme n'a pas sa place dans la littérature destinée aux enfants de deux à sept ans, admet tout de même que l'on est « parfois étonné de constater quelles sont les situations qui font rire à cet âge-là : trébucher, tomber, être mal boutonné » (Deletaille, 1977, p. 35). En se basant sur sa propre expérience d'enfant, Robert Escarpit défend qu'outre ces situations, la violence peut effectivement être un motif de plaisir et de rires pour le jeune lecteur :

J'ai eu *Pierre l'ébouriffé* entre les mains quand j'étais enfant ; il ne m'a pas spécialement traumatisé. D'autre part, mes images d'Épinal d'enfance, les images d'Épinal traditionnelles, étaient d'une cruauté féroce : on y découpe les gens en rondelles, on coupe des têtes, le sang jaillit de tous les côtés, on brûle les gens. C'est épouvantable et très amusant. J'étais ravi quand je lisais ça. (Deletaille, 1977, p. 41 ; section « Disussion ») ; section « Discussion ».)

Ainsi la violence du *Struwwelpeter* rappelle celle des images d'Épinal, sans doute par son caractère graphique et explicite. Dans la définition d'Escarpit d'un sadisme comique, on voit immédiatement la distinction avec le sadisme du conte de fées (en particulier du *Märchen* allemand), où le passage du corps au second plan confère à la violence un carac-

tère certes fascinant⁴, mais non comique. Alors que le conte contribue à créer un effet d'angoisse chez le lecteur, qui sera racheté par la fin heureuse, l'exagération des situations de violence chez Hoffmann ne donne pas même à la peur l'occasion de naître, car le seuil du tragique est tout de suite dépassé de manière à céder la place à la situation comique. Claudia Rathman a observé dans plusieurs dessins animés modernes pour enfants que, bien que le corps subisse des violences importantes, il n'y a jamais surgissement du sentiment de peur ou d'empathie, car on voit tout de suite dans la figure dessinée certaines exagérations qui « déshumanisent » le personnage (Rathman, 2004, p. 34). Georges Minois partage aussi cet avis, selon lequel l'exagération du malheur amène un renversement de l'angoisse au profit du rire :

La vision sérieuse s'accompagne d'interdits, de restrictions, de peur et d'intimidation. À l'inverse, la vision comique, liée à la liberté, est une victoire sur la peur. Dans la fête carnavalesque, on détruit, on réduit, on renverse, on se moque de tout ce qui fait peur : images comiques de la mort, supplices joyeux, incendies d'une construction grotesque baptisée « enfer » ; le sacré, les interdits, les tabous transgressés n'existent plus pour un moment ; on rit de ce que l'on craignait. (Minois, 2000, p. 138)

C'est donc dire que la violence poussée à l'extrême dérange moins que celle qui n'est qu'évoquée. Par ailleurs, les personnages du *Struwwelpeter* relèvent de la facétie, comme les figures de la fête de fous, et se débarrassent ainsi de la complexité qui fait l'humain pour n'en devenir que la caricature. Avant de les voir subir les pires malheurs, on ne connaît rien d'eux, sauf le défaut qui les mènera à la désobéissance : Hanns, qui tombe dans l'eau faute de regarder où il met les pieds, est toujours *distrain* ; Frédéric, qui se fera sévèrement mordre par un chien, est foncièrement *méchant* ; et tout ce qu'on sait de Phillip, qui renverse la table à dîner et termine couvert de soupe, c'est qu'il est *hyperactif*, du moins quand vient le moment du repas. Ces deux derniers personnages, par leurs actions, rappellent les fous des cours de la Renaissance, dont les comportements consistaient fréquemment en des tours tels que « tirer la nappe pendant le festin » et « martyriser les animaux » (Feuerhahn, 1993, p. 26). Leurs actions leur seront reprochées, ce qui n'aurait pas été le cas avec le fou, mais elles

⁴ Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim a développé cet aspect du conte comme révélateur de fantasmes infantiles de violence, et n'hésite pas à y voir une influence positive chez l'enfant, bien qu'elle inquiète fréquemment les parents : « Tel conte précis peut en effet angoisser l'enfant, mais à mesure qu'il se familiarise avec les contes de fées, les aspects effrayants tendent à disparaître, tandis que les traits rassurants gagnent en importance. *Le déplaisir initial de l'angoisse devient alors le grand plaisir de l'angoisse affrontée avec succès et maîtrisée.* Les parents qui ne veulent pas croire que leur enfant a des désirs de meurtre et a envie de mettre en morceaux choses et gens croient que leur petit doit être mis à l'abri de telles pensées (comme si c'était possible !). En interdisant à l'enfant de connaître des histoires qui lui diraient implicitement que d'autres enfants que lui ont les mêmes fantasmes, on lui laisse croire qu'il est le seul au monde à imaginer de telles choses. Il en résulte que ses fantasmes prennent pour lui un aspect effrayant. » (Bettelheim, 1976, p. 190) L'auteur souligne.

n'en sont pas moins drôles pour le destinataire. Le sort du fou, comme celui des enfants terribles de l'œuvre de Hoffmann, n'intéresse pas ; il ne vaut que par ses actions, et son talent à faire surgir le rire.

Au sujet de cette généralisation, le constat que Henri Bergson fait à propos des titres de pièces comiques et tragiques est révélateur. Selon lui, un

drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublient, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus du tout à eux, mais à la personne qui les absorbe ; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun : *L'Avare*, *Le Joueur*, etc. (Bergson, 2007, p. 12)

Der Struwwelpeter, constitué d'un nom propre et d'un déterminant, se situe à mi-chemin entre les deux formes, ce qui est difficilement transposable dans la langue française⁵. Le titre met donc en scène un personnage réel appelé « Peter », mais le désindividualise en faisant intervenir l'article. L'adjectif profite aussi d'un effet comique, puisque c'est le vice mis en scène dans le conte qui se situe à même le titre. Bergson complète d'ailleurs sa démonstration en disant : « Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *le Jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle* vous viendra à l'esprit, ou *George Dandin*, mais non pas *Othello* ; *Le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. » (Bergson, 2007, p. 12) De même, on n'aurait pas été surpris de voir *Les Fourberies de Scapin* transformé en *Le Fourbe Scapin*, mais *Le Jaloux Othello* évoque une pièce humoristique, bien différente du drame de Shakespeare. Ainsi, le titre de l'album de Hoffmann s'impose, avant même la lecture de l'œuvre, comme un indice fort de la primauté du comique sur le tragique au sein des histoires. Le fait que le vice mis en jeu soit corporel, indiqué par l'adjectif « struwwel » ou « ébouriffé » accentue cet effet ; la jalousie peut être un vice tragique, mais pas le refus de se peigner.

Cela ne signifie pas, toutefois, qu'il faille voir dans le *Struwwelpeter* de simples situations caricaturales où la violence est trivialisée. L'album associe bel et bien, rhétoriquement, le comique à la violence, mais les aspects plus inquiétants de celle-ci sont aussi présents. Ils forcent la

5 On retrouvera cette forme en français dans le cas des adjectifs placés à la gauche du nom, par exemple : « Le petit Bruno », mais l'effet ne fonctionne pas avec le terme « ébouriffé ». Néanmoins, le fait qu'on ne puisse pas dire, en français, « le Bruno » comme on dirait, en allemand, « Der Peter », rend caduc l'effet qui pourrait en ressortir. « Le méchant Frédéric », présent dans la majorité des traductions françaises, nous le prouve bien, car il n'appartient pas le nom propre à une forme générale. Dans la version originale, on a bien « der bitterböse Friederich », mais aussi seulement « der Friederich », ce qui ôte une part d'humanité au personnage.

fascination de l'enfant pour ce qui lui serait normalement caché, et c'est ce qui semble inquiéter certains critiques.

Le tabou des corps morts

On ne s'étonne pas trop que la présence de tabous tels que la violence et la mort, dans le *Struwelpeter*, soit la principale source d'inquiétude des détracteurs de l'œuvre. Le Français Boris Eizykman, par exemple, considère l'album comme un véritable « arsenal de terreur [où] la violence sans appel des récits illustrés [...], la paranoïa de la pure soumission, la terreur éprouvée devant la labilité du corps polymorphe et retournée en torture-anéantissement de ce corps potentiel, manifestent un excès dans la cruauté, une gratuité sadique » (Eizykman, 1979, p. 88). Aux États-Unis, certains penseurs craignent aussi les effets que pourraient avoir les récits de Hoffmann sur les petits. Ainsi, Thomas Freeman n'hésite pas à dire que la seule raison pour laquelle les histoires parvenaient à calmer les enfants est qu'elles les traumatisaient⁶, tandis que Barbara Smith Chalou y perçoit une violence négative en ce qu'elle est décontextualisée et arbitraire (Smith Chalou, 2007, p. 31). Ce que l'on voit poindre en premier lieu dans les commentaires à l'encontre du *Struwelpeter*, c'est un désir de protection de l'adulte envers l'enfant. De nos jours plus que jamais, « la mode veut que l'on cache à l'enfant que tout ce qui va mal dans la vie vient de notre propre nature : le penchant qu'ont tous les humains à agir agressivement, asocialement, égoïstement, par colère ou par angoisse » (Bettelheim, 1976, p. 19), comme si taire l'odieux suffisait à prévenir et à protéger. L'idée que, pour le parent, « l'enfance est toute innocence » (Jan, 1984, p. 177) y est probablement pour beaucoup dans cette volonté de maintenir purs les désirs du petit : certaines choses sont, d'emblée, associées à l'âge adulte, et en prendre connaissance constitue déjà la perte d'une part d'innocence. Mais en dehors de la connaissance proprement dite, il y a déjà chez l'enfant l'impression, le pressentiment, la conscience qu'il y a bien *quelque chose*, même s'il ne sait pas précisément *quoi*. Isabelle Jan constate du reste que ce sont « les livres qui ne posent pas le problème de l'enfance qui auront le plus de chances de le toucher et de lui faire prendre conscience de

⁶ « Hoffmann describes the fears of his little patients with such sympathy and sensitivity that one might almost [...] think he opposed the popular Victorian practice of using threats to scare children into their "proper" place, where they are to be seen and not heard. The children had merely to catch sight of Dr. Hoffmann and they would burst into fears, fight him off and kick. But the doctor's little sketches can only have made the children more frightened than ever, since they replace one fear with many others. *And if they were as effective in quieting the children as he says they were, then this was not because they comforted the children, but rather because they probably shocked them into a state of stupefied horror.* Now they were no longer worried that the doctor would "get them" – they were much more terrified by Hoffmann's tailor and his scissors. » (Freeman, 1977, p. 809)
Nous soulignons.

lui-même et de ses pouvoirs» (Jan, 1984, p. 178). Effectivement, dans l'album de Hoffmann, deux contes sur dix se terminent explicitement en transgressant l'un des plus importants tabous de notre époque, la représentation de la mort.

Celle-ci exerce en effet une fascination sur l'enfant, pour qui elle est encore plus mystérieuse, si c'est possible, que pour l'adulte. Il est d'ailleurs intéressant que ce dernier prenne autant de précautions, à notre époque, pour cacher les mystères de la mort à sa progéniture. Non seulement a-t-il certainement vécu le deuil de proches et se sent-il plus près de la mort vu son âge que le jeune enfant, mais il est surtout plus conscient de l'irréversibilité de l'événement, comme le rappelle Mijolla-Mellor :

Confrontés à l'événement de la mort d'un proche, les questions posées par les enfants sont assez semblables. Ils demandent qu'on leur explique le sens du terme, ce à quoi il leur est généralement répondu par l'absence («Il n'est plus là» ou «on ne le reverra plus»), puis ils butent sur le caractère définitif de l'absence en question. Il n'est pas rare qu'ils manifestent leur scepticisme, à la fois quant au fait qu'on n'en revienne *jamais* et plus encore à l'idée que ce sort puisse *concerner tout un chacun* et eux-mêmes en particulier. [...] On aurait tort de les croire débarrassés de la question pour autant et cela notamment parce qu'ils perçoivent, comme pour le sexe et la naissance, que les adultes en sont eux-mêmes embarrassés et ne leur répondent pas de manière franche. (Mijolla-Mellor, 2006, p. 42)

La mort n'est donc pas d'emblée un sujet tabou pour l'enfant, mais du fait que l'adulte l'envisage comme telle et le lui fasse sentir, elle gagne un caractère mystérieux et angoissant. Cela dit, l'album de Hoffmann, bien qu'il fasse intervenir la mort sur plusieurs plans, n'est certainement pas aussi troublant que le croient Eizykman, Freeman et Smith Chalou : si l'adulte perçoit la mort comme fatale et définitive, il en va tout autrement pour l'enfant, qui lui, n'y voit qu'un événement temporaire. Smith Chalou semble ignorer cet aspect lorsqu'elle compare au *Struwelpeter* le dessin animé *Roadrunner*, où Wile E. Coyote est fréquemment écrasé sous une enclume ou frappé par une locomotive. Selon elle, cette émission ne présenterait pas de problème, puisque «this rapid succession of brutality and recovery, brutality and recovery, may serve to desensitize the viewer who is led to understand that these violent acts cannot be real, and are merely designed for the supposed «entertainment» of the viewer» (Smith Chalou, 2007, p. 32), alors qu'il n'y aurait pas rétablissement dans les historiettes d'Hoffmann. Les informations apportées par Mijolla-Mellor montrent que la comparaison est à prendre dans le sens inverse : si l'enfant ne s'étonne pas que le coyote revienne à la vie dans l'épisode

suisant son « drame », c'est justement parce que sa conception de la mort n'implique pas naturellement la finalité. Ainsi les contes du *Struwwelpeter* où survient explicitement la mort, soit « Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug » et « Die Geschichte vom Suppen-Kaspar », sont sans doute, étonnamment, moins angoissants pour l'enfant que la première histoire, où la mort se dégage symboliquement des traits du personnage.



FIGURE 2



FIGURE 3

On sait que l'histoire du *Struwwelpeter*, d'abord placée par Hoffmann à la toute fin de l'album, a connu un tel succès auprès des enfants que l'auteur a décidé, au fil des éditions, de la déplacer au début et de récupérer le nom du personnage dans son titre. Si le texte est resté inchangé de la première édition, en 1845, à la dernière, il n'en va pas de même pour l'image, qui s'est considérablement modifiée depuis sa version originale. On retrouvait, dès le départ, les éléments centraux à l'illustration : les cheveux entremêlés, les ongles démesurément longs, le peigne, les ciseaux, et une sorte de piédestal sur lequel est posé Peter, en dessous duquel on retrouvait le texte de l'histoire (figure 2). Une comparaison entre cette première illustration et celle, plus récente, que l'on retrouve dans la grande majorité des éditions aujourd'hui (figure 3), fait ressortir d'elle-même l'idée d'une fascination pour la mort qui semble s'être exacerbée d'une édition à l'autre. En se basant seulement sur la première, Ulrich C. Knoepfmacher constate bon nombre d'éléments qui l'associent à la mort, à commencer par la posture extrêmement stationnaire de ce protagoniste passif :

No [...] movement is allowed to Hoffmann's *Struwwelpeter*, who remains as frozen as any statue or marmoreal urn. [...] Children are, by definition, mobile, ambulatory creatures. They are continually growing, like *Struwwelpeter's* unimpeded hair and nails, as they march from infancy toward the more sedentary restraints of adult life. Is the stiff and arrested *Struwwelpeter*, who strangely resembles a stuffed museum specimen mounted by a taxidermist, possibly not a child at all? (Knoepfmacher, 2000, p. 86)

Si l'absence de mouvement ou l'allure de statue est fréquemment constatée au sujet du *Struwwelpeter* – notamment par Nelly Feuerhahn, qui le compare à une « statuaire religieuse » (Feuerhahn, 1993, p. 65) –, la description de Knoepflmacher montre précisément la distance qu'il y a entre le personnage titre et les autres. Le *Struwwelpeter* est le seul protagoniste qui ne subit aucune conséquence ; il est aussi le seul à être démesurément passif, un peu comme l'adulte, qui ne ressent pas la même agitation que l'enfant.

C'est donc dire que la seule façon d'éviter les conséquences de ses actions est de n'en commettre aucune, mais alors survient aussi l'ennui, comme la mort, ou ce qui ressemble parfois à l'austérité du monde adulte. L'histoire n'en fait pas moins intervenir le principe de plaisir, car elle suggère que le *Struwwelpeter* est celui qui fait ce qu'il souhaite, et *seulement* ce qu'il souhaite, justement à la manière de l'adulte, à qui personne ne donne d'ordres, du moins aux yeux de l'enfant. La longueur de ses ongles et de ses cheveux est le témoin de ce plaisir malséant, mais elle évoque encore une fois la mort, car, comme le rappelle Knoepflmacher, « hair and nails continue to grow even after our limbs have stopped developing » (Knoepflmacher, 2000, p. 86), et donc après le décès. On constate aussi, dans cette première version de l'image, que les ongles s'emmêlent, comme des racines qui retiendraient Peter sous terre. Cet élément particulier a disparu dans l'illustration définitive, mais tout le reste s'oriente vers une plus importante figuration de la mort et du monde adulte.

Ensuite, la planche de bois sur laquelle était posé le *Struwwelpeter* s'est transformée en une sorte de cercueil-coffre à jouets, où est inscrite l'histoire donnée à lire. Mais l'histoire, comme l'image, s'inscrit dans la passivité : ce qui est raconté ici, contrairement aux autres contes, ce ne sont pas les mauvaises actions de Peter, mais précisément son *manque d'action*. L'inscription sur la boîte n'est donc pas tant un récit qu'une description, voire une épitaphe. Aux côtés de celle-ci, les icônes du peigne et des ciseaux prennent place en guise de « signes de son martyre » (Feuerhahn, 1993, p. 65). Dans l'esquisse de 1845, ces deux objets flottent dans les airs, au point qu'on a l'impression que le personnage jongle avec eux. La conscience que ses longs ongles ne lui permettraient pas de telles prouesses fait disparaître cette possibilité, mais l'illusion de mouvement et de jeu subsiste. Dans la plus récente édition, tout est figé, jusqu'aux traits du visage qui paraissent fondus dans l'enfance, au contraire du haut du corps et des vêtements, qui sont ceux de l'adulte. Pour Knoepflmacher, le *Struwwelpeter* se situe quelque part entre l'homme et le garçon, comme s'il avait vieilli en certains endroits seulement : « The drawing of the curious figure makes

him look like a hybrid : his head, enlarged by the lion's mane, and his huge torso and extended arms are those of an adult, whereas the short, stubby legs still seem to belong to a child.» (Knoepflmacher, 2000, p. 86) L'hybridation se ressent aussi par les manières du personnage, car l'illustration ne laisse aucun doute sur le refus de Peter de se laisser peigner les cheveux ou couper les ongles, mais le reste de son apparence est impeccablement propre et bien mise. Quant au visage, il paraît rajeuni dans la dernière version, au point que le *Struwwelpeter* ressemble à un chérubin qu'on aurait vêtu comme un adulte.

Cette fusion laisse Knoepflmacher perplexe au sujet de la fonction du conte dans l'album :

What is the inert *Struwwelpeter* doing in a text that inevitably treats mobility as something noxious? How *are* we expected to read the figure Hoffmann first placed last and then placed first? Are we expected to say «pfui» to him because he is a sloppy child who has resisted adult discipline, or, quite the contrary, because he signifies the adult paralysis that parents impose on their fidgety young in the name of what we nowadays like to call «socialization»? (Knoepflmacher, 2000, p. 87)

Pour répondre à la question, il est essentiel de considérer que l'illustration n'a pas été que déplacée d'une édition à l'autre ; elle a été sensiblement modifiée pour faire intervenir la mort de façon beaucoup plus visible, ce que Knoepflmacher ne prend pas en compte dans son analyse. Dans l'illustration de 1845, on perçoit un début d'hybridation entre enfant et adulte, et certains signes laissent voir un rapprochement avec une figure de mort, tels les ongles emmêlés. Peter, cependant, n'est pas aussi maniéré qu'il le sera à son passage en couverture : il n'a pas encore de foulard, son habit est plus simple et ses manches sont relevées jusqu'aux coudes. La version finale demeure ludique, mais Thanatos se mêle à Eros pour créer un sentiment d'angoisse ; placée à la fin, l'histoire du *Struwwelpeter* donnait un tout autre sens à l'album, puisqu'elle forçait à le refermer avec l'idée d'une sorte de destinée tragique. Dans sa version définitive, c'est plutôt «Die Geschichte vom fliegenden Robert» («l'histoire de Robert-qui-vole»), la plus ludique et la moins tragique, qu'on a placée en conclusion.

On doit garder à l'esprit que la figure du *Struwwelpeter* s'est retrouvée de manière fortuite au sein de l'album la première fois : «Le docteur Hoffmann a expliqué qu'ayant achevé ses histoires, il se retrouvait avec une page blanche en trop. Comme «son inspiration touchait à sa fin», il pensa alors à l'horrible personnage qu'il avait l'habitude de griffonner et dont raffolaient ses petits malades.» (Defourny, 1996a, p. 10) La première n'était donc pas aussi calculée, et

il est normal qu'elle ait subi plus de modifications que les illustrations des autres contes⁷.

Une lecture du *Struwwelpeter* comme personnage figurant la mort a été faite aussi par les Tiger Lillies et Martin Jacques, comme en témoigne leur adaptation théâtrale de 1999, *Shockheaded Peter : A Junk Opera*. Dans cette pièce, le personnage du *Struwwelpeter* est représenté comme un enfant enterré qui sort directement de sa tombe pour faire irruption dans le sous-sol de ses parents (Knoepfmacher, 2000, p. 85-86). Si cette pièce mêle la mort et le rire, elle le fait de façon beaucoup plus troublante que l'œuvre de Hoffmann et ne s'adresse visiblement plus aux enfants, comme l'observe Jack Zipes :

What makes the McDermott and Crouch production of *Shockheaded Peter* different and disturbing is that it heightens Hoffmann's «enlightened» cruelty toward children in such a graphic and statistic manner that it becomes difficult to laugh at the relentlessly repeated punishments the child puppets are compelled to endure on stage. Yet laugh we must. (Zipes, 2002, p. 148)

L'humour noir présent dans le *Struwwelpeter* se transforme donc en rire jaune au contact de la pièce des Tiger Lillies. Zipes ajoute que, si l'œuvre de Hoffmann est généralement perçue comme un petit manuel de bonnes manières à l'égard des enfants, l'adaptation en «junk opera» est plutôt teintée d'une morale à l'égard des *parents* :

The stories in *Struwwelpeter* are more harmless jokes than anything else, and the evident sadism is more funny than shocking. In my opinion, this social normalization of cruelty prompted the Tiger Lillies to stage *Struwwelpeter* for adults as an act of confrontation. In their hands, a book that was intended to mollify adult's bad conscience and produce guilt in children is transformed into a bitter, if not cynical, attack on complacent adults who believe that we have grown more civilized in our attitude toward children. (Zipes, 2002, 158)

La différence entre le comique et le troublant, dans ces jeux tabous avec le corps, la violence et la mort, n'est délimitée que par la mince ligne entre la raillerie et le cynisme. Dans le *Struwwelpeter*, les parents

⁷ Dans les différentes adaptations plus récentes, le *Struwwelpeter* subit aussi de nombreuses modifications, et n'est pas toujours aussi passif que dans les illustrations d'Hoffmann. Dans la version de Bob Staake, non seulement il est réellement représenté comme sale et puant, mais il est aussi mouvant : on peut le voir nous faire dos et s'en aller en marchant (Staake, 2006, p.11). Claude Lapointe et François Ruy-Vidal, dans une édition française publiée chez Harlin Quist, font de Pierre l'ébouriffé un «jeune hippie écologiste», dont la passivité est littéralement transformée en lutte politique, comme l'explique Lapointe : «l'image donne quelques raisons à Pierre de refuser aux prospecteurs, aux bétonneurs, aux pelles mécaniques de venir détruire son arbre, son bel arbre. Si vous le regardez bien, vous verrez que les feuilles et les cheveux du contestataire se mêlent, la tignasse devient progressivement feuillage, ou l'inverse.» (Defourny, 1996b, p. 58) Cette vision d'une fusion du *Struwwelpeter* rejoint celle de Knoepfmacher, qui voit dans les longs ongles et cheveux du personnage la ressemblance avec un arbre plein de branches (Knoepfmacher, 2000, p. 84).

sont négligents envers leurs enfants, mais ils ne font jamais preuve de cruauté. Par ailleurs, cette négligence, même si elle a parfois de tristes issues, peut être perçue positivement par l'enfant tant qu'elle reste fictive, car elle est aussi synonyme d'une plus grande autonomie. Il en va de même dans les contes de fées, où

[...] le fait d'être chassé de la maison peut être inconsciemment ressenti par l'enfant soit comme le désir d'être débarrassé de ses parents, soit comme l'idée que ses parents veulent se débarrasser de lui. L'enfant lâché dans le monde, ou abandonné dans une forêt, symbolise à la fois le désir des parents de voir l'enfant devenir indépendant et le désir de l'enfant, ou son angoisse, vis-à-vis de cette indépendance. (Bettelheim, 1976, p. 152)

Ainsi il n'y a, dans aucun conte de l'album, d'acte sadique commis par le parent à l'égard de l'enfant. La mort, comme les autres conséquences, ne prend jamais la forme d'un meurtre, mais résulte d'un acte délibéré du personnage. En cela, elle se rapporte aux cérémoniaux traditionnels associés au bris d'un tabou dans une communauté.

Dans le châtement, le rétablissement de l'ordre

On sait que les enfants sont souvent comparés aux peuples primitifs en raison de certaines de leurs croyances, tel l'animisme⁸, ou encore de leur manque de connaissances sur la civilisation dans laquelle ils doivent évoluer. De la même façon que les peuples primitifs obéissent à un ordre sans nécessairement en comprendre les raisons, souvent relatives à des croyances sacrées, l'enfant se voit fréquemment demander d'obéir à des règles qu'il ne comprend pas, et qui ne lui sont pas toujours expliquées même quand il le souhaiterait.

Sigmund Freud, en traitant des névrosés, a observé que les petits enfants ont fréquemment des phobies auxquelles sont associées des interdctions : « L'intention de quelques-unes de ces prohibitions est facilement intelligible ; d'autres, au contraire, apparaissent incompréhensibles, stupides, absurdes. Nous donnons à ces prohibitions le nom de « cérémonial » et nous trouvons que les coutumes taboues présentent les mêmes variétés. » (Freud, 2001, p. 47) Or, si le *Struwwelpeter* est apparu dans un contexte bourgeois occidental, les prohibitions y sont à l'honneur, y compris celles qui paraissent « incompréhensibles, stupides, absurdes ». La prohibition de jouer avec des allumettes, par

⁸ La croyance que toute chose pourrait être dotée d'une âme, que toute chose est d'une certaine façon *vivante*. On remarque cette croyance en particulier chez les peuples primitifs dans leur relation à la nature et chez l'enfant dans son rapport avec les jouets qui l'entourent, sa poupée ou son oursin, par exemple (sur ce sujet, voir Freud, 2001, p. 143-225).

exemple, se comprend aisément, et ce qui arrive à Pauline pourrait se produire dans la réalité. D'un autre côté, l'interdiction faite à Konrad de sucer ses pouces ne trouve pas d'explication rationnelle, ou du moins pas dans le conte, où la conséquence est dictée comme telle par la mère : « Sinon viendra l'homme aux ciseaux / Qui te coupera aussitôt / Les deux pouces sans hésiter, / Comme s'ils étaient de papier. » (figure 4) (Hoffmann, 2005, p. 23) Alors que l'enfant comprend que de jouer avec des allumettes peut provoquer une brûlure, rien ne justifie

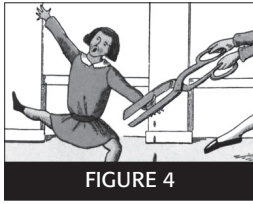


FIGURE 4

concrètement l'association entre le suçotement de pouces et l'apparition de « l'homme aux ciseaux » (ou du tailleur⁹, dans la version originale). C'est ce type d'interdiction qui évoque la coutume taboue du monde primitif, et ce que sa violation apporte de conséquences sur l'individu et sa collectivité :

La transgression d'un tabou a pour sanction un châtement, le plus souvent une grave maladie ou la mort. N'est menacé de ce châtement que celui qui s'est rendu coupable de cette transgression. [...] C'est seulement quand la transgression d'un tabou n'est pas suivie automatiquement du châtement du coupable, que les primitifs sentent s'éveiller en eux le sentiment collectif qu'ils sont menacés d'un danger, et ils s'empressent d'appliquer eux-mêmes le châtement qui ne s'est pas produit spontanément. Il nous est facile d'expliquer le mécanisme de cette solidarité. C'est la crainte de l'exemple contagieux, de l'impulsion à l'imitation, donc de la nature infectieuse du tabou, qui entre en jeu. (Freud, 2001, p. 105-106)

Dans ce système primitif, et même dans les civilisations actuelles, comme le montre l'exemple du système pénal, le tabou s'inscrit directement dans un rapport de causalité extrêmement manichéen : la violation d'une action *doit* mener à une sanction, quitte à ce que cette sanction soit provoquée délibérément. L'enfant, pour qui « tout est lumière ou ténèbres, sans nuance » (Bettelheim, 1976, p. 118), évolue mentalement dans un système dualiste semblable. Bien sûr, s'il commet une mauvaise action, il espère ne pas se faire prendre ; mais la punition a aussi quelque chose de rassurant : elle confirme l'ordre du monde, des lois, donne l'impression d'une certitude quant à l'avenir. Cette analogie avec les tabous primitifs explique en grande partie l'effet bénéfique des conséquences qui adviennent aux personnages du *Struwwelpeter*. Après tout, celui qui enfreint la loi ou le tabou « éveille la jalousie et l'envie » (Freud, 2001, p. 54), et il est normal qu'il subisse les conséquences associées à cette entorse.

9 Le terme allemand est « Schneider », ce qui signifie « tailleur », mais pourrait aussi se traduire par « coupeur », car il découle du verbe « schneiden » : couper. On peut donc croire que le choix de Cavanna de conserver, pour le récit, le sens étymologique du terme est motivé, car la profession de tailleur prend pour l'enfant germanophone un aspect menaçant qu'elle n'a pas en français.

Être témoin de la sanction du protagoniste s'avère donc satisfaisant pour le jeune lecteur, au même titre que l'est encore pour certaines personnes le spectacle de la peine de mort ou, comme l'explique Freud, pour les primitifs, qui satisfaisaient un désir sadique en octroyant eux-mêmes le châtement mérité au violeur. Ce ne serait évidemment pas la même chose si les personnages étaient plus développés psychologiquement, ou s'ils transgressaient la loi parentale dans un objectif noble, comme on le voit dans le conte de fées. Leur caractère unidimensionnel suscite la distanciation de la part du destinataire, qui se réjouit de leur malheur autant qu'il avait apprécié les voir commettre la mauvaise action. En outre, le caractère définitif de la mort n'est pas encore ancré chez l'enfant, et la violence n'est pas non plus ressentie comme réelle. Au même titre que dans les fantasmes de violence des enfants à l'égard de leurs pairs (sœur, frère, camarade d'école), on peut croire que « la condition qu'aux enfants châtiés ne soit infligé aucun dommage sérieux [est] fermement maintenue » (Freud, 1996, p. 120) dans l'esprit du lecteur. La souffrance de Pauline, de Konrad et des autres n'est donc pas considérée dans l'appréciation de leur conséquence ; seul le rétablissement de l'ordre entre en jeu.

Noyé dans une mer de productions pour la jeunesse aux tons pastel, le *Struwwelpeter*, qui aura été pendant plus de cent ans un incontournable de la bibliothèque de l'enfant allemand, n'est plus le premier livre vers lequel se tournent les parents, perplexes devant les scénarios qu'il met en scène. Pourtant, si on ne peut nier la violence qui s'y opère, on doit admettre que celle-ci est moins nocive qu'ont tenté de le prouver des chercheurs tels qu'Eyzikman ou Smith Chalou : non seulement elle fait rire par son caractère vaudevillesque, mais en plus elle parvient à fasciner l'enfant en le confrontant à un tabou, et elle se fait rassurante en rétablissant une forme d'ordre.

La diminution de la popularité du livre, outre les changements de mœurs, est peut-être en partie attribuable à la réputation de l'Allemagne à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. Pendant le Troisième Reich, par exemple, on a vu naître une multitude de parodies provenant d'un peu partout dans le monde et servant à attaquer Hitler tout en mettant en relief le caractère sadique des historiettes. *Truffel Eater*, paru à Londres en 1933, serait la première parodie anti-hitlérienne connue, mais son attaque est bien gentille en comparaison du *Struwwelhitler* des Britanniques Robert et Philipp Spence, parue en 1941 sous le pseudonyme de Doktor Schrecklichkeit (Docteur Terreur). Dans cet album, le Struwwelhitler n'a pas de longs ongles, mais « the horrid blood drops drip / From each dirty finger tips » (Spence, 2005, p. 2). Il n'y a d'ailleurs pas qu'Hitler qui s'y trouve

ridiculisé : Little Gobby (Joseph Goebbels), pour ne nommer qu'un exemple, se fait couper les pouces parce qu'il continue de rédiger des mensonges malgré l'avertissement de sa mère. Plus près de nous, on retrouve aussi une allusion à la « perversité germanique¹⁰ » dans le dessin animé américain *Family Guy*, où « L'histoire du suceur-de-pouce » a été présentée en quatre phrases suivant les quatre illustrations de la version d'Hoffmann, avec ce cynisme : « There once was a boy who liked to suck his thumbs. / His mother asked him to stop, but he wouldn't. / So she cut off his thumbs. / Now he has no thumbs. Good night. » (MacFarlane, 2009-2010, 7 min. 14-7 min. 24) Dans cette version, qui dure à peine une dizaine de secondes, le fait que ce soit directement la mère qui coupe les pouces du garçon laisse croire à plus de violence encore que ce qui est réellement présenté dans la version de Hoffmann. On y fait référence comme à un « german bedtime story » classique, laissant sous-entendre que la violence est à l'avant-plan dans la culture allemande. Sur une note moins ludique, on retrouve encore des articles aux relents conspirationnistes, tels que « Can a children's book have a connection to the rise of Nazism to power¹¹ ? » ou encore « Struwwelpeter et Anti-Struwwelpeter. La bande dessinée au service des idéologies » (Quéval, 2010), qui montre comment l'œuvre de Hoffmann corrompt les mentalités en encourageant l'obéissance aveugle à toute forme d'autorité, menant naturellement l'adolescent à passer du noyau familial au corps d'armée. Devant de telles critiques, et alors que la tradition littéraire française recèle elle-même certains éléments sadiques ou moralisateurs dans ses récits pour la jeunesse (il suffit de lire *Les malheurs de Sophie* ou *Un bon petit diable*, de la respectée Comtesse de Ségur), on peut se demander si les critiques formulées à l'endroit du *Struwwelpeter* s'adressent bel et bien à l'album de Hoffmann, ou si ce ne serait pas plutôt au noir passé germanique que l'on connaît.

10 Comme le soulève Jack Zipes au sujet de la perception populaire du folklore allemand, « it seems there must always be something Germanic about perversity, gloom and torture in the arts » (Zipes, 2002, p. 147).

11 Walter H. Schneider, sur la page de *Fathers for life*, http://fathersforlife.org/hist/der_struwwelpeter.htm (page consultée le 11 octobre 2013).

Bibliographie

Corpus fictionnel :

HOFFMANN, Heinrich. 2004 [1845]. *Der Struwwelpeter*. Esslingen : Esslinger Verlag, [s. p.].

_____. 2005 [1845 pour l'édition originale et 1979 pour la traduction]. *Crasse-Tignasse*, traduit de l'allemand par Cavanna. Paris : L'école des loisirs, 37 p.

MACFARLANE, Seth (créateur). 2009-2010. *Family Guy*, « Business Guy », saison 8, épisode 9, 21 min. 10.

STAAKE, Bob. 2006. *Struwwelpeter and Other Disturbing Yet Cautionary Tales*, Seattle : Fantagraphics, [s.p.].

Corpus théorique :

BERGSON, Henri. 2007. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 201 p.

BETTELHEIM, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 476 p.

DEFOURNY, Michel. 1996a. « Struwwelpeter, Francfort 1845 – Bruxelles 1995 ». *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés*. Bruxelles : Théâtre du Tilleul, p. 8-11.

_____. 1996b. « Questions posées à Claude Lapointe, illustrateur ». *Autour de Crasse-Tignasse. Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés*. Bruxelles : Théâtre du Tilleul, p. 54-63.

DELETAÏLLE, Albertine. 1977. « Ma conception des albums pour enfants de deux à sept ans ». Denise Escarpit (dir.). *L'enfant, l'image et le récit*. La Haye : Mouton Éditeur, 155 p.

EIZYKMAN, Boris. 1979. *Le Struwwelpeter : Un analogue graphique et narratif des machines de tortures et de persécution pédagogiques au XIX^e siècle*. Paris : Phot'œil, 100 p.

ESCARPIT, Denise. 1981. *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.

FEUERHAHN, Nelly. 1993. *Le Comique & l'enfance*. Paris : Presses universitaires de France, 268 p.

- FREEMAN, Thomas. 1977. «Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* : An Inquiry Into the Effects of Violence in Children's Literature». *Journal of Popular Culture*, vol. 10, n° 4, p. 808-820.
- FREUD, Sigmund. 1996 [1919]. «Un enfant est battu» dans *Œuvres complètes XV (1916-1920)*, colligées par André Bourguignon, Piette Cotet et Jean Laplanche, Paris : Presses universitaires de France, p. 119-146.
- _____. 2001 [1913]. «Le retour infantile du totémisme» dans *Totem et tabou*. Paris : Payot, p. 143-225.
- HOFFMANN, Heinrich. 2005 [1876 pour l'édition originale et 1979 pour la traduction]. «Comment naquit le *Struwwelpeter*». *Crasse-Tignasse*, traduit de l'allemand par Cavanna. Paris : L'école des loisirs, p. 35-37.
- JAN, Isabelle. 1984. *La littérature enfantine*. Paris : Les éditions ouvrières, 223 p.
- KNOEPFLMACHER, U.C. 2000. «Validating Defiance : From Heinrich Hoffmann to Mark Twain, Rudyard Kipling, and Maurice Sendak». *Princeton University Library Chronicle*, vol. 62, n° 1, p. 83-107.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. 2006. *L'enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter*. Les raisons du succès. Paris : Bayard, 189 p.
- MINOIS, Georges. 2000. *Histoire du rire et de la dérision*. Paris : Fayard, 637 p.
- QUÉVAL, Marie-Hélène. 2010. «Struwwelpeter et Anti-Struwwelpeter. La bande dessinée au service des idéologies». *Germanica* 2, n° 47, p. 87-98.
- RATHMANN, Claudia. 2004. *Was gibt's denn da zu lachen ? Lustige Zeichentrickserien und ihre Rezeption durch Kinder unter besonderer Berücksichtigung der präsentierten Gewalt*, Munich : Fischer, 201 p.
- SMITH Chalou, Barbara. 2007. *Struwwelpeter : Humor or Horror ? 160 years later*. Lanham : Lexington Books, 99 p.
- SPENCE, Robert et Philipp Spence. 2005 [1941]. *Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit*. Berlin : Autorenhaus, 27 p.
- ZIPES, Jack. 2002. *Sticks and Stones – The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York : Routledge, 240 p.