

Le méchant dans la littérature jeunesse

PAR VINCENT JOUVE

Si nos souvenirs de lectures d'enfant sont associés à des figures héroïques au comportement exemplaire (Harry Potter, Fantômette, Robin des Bois, le Petit Poucet), les personnages de méchants qu'ils ont dû affronter (Voldemort, le Masque d'argent, le Prince Jean, l'ogre amateur de chair fraîche) restent également inscrits dans notre mémoire, et parfois avec plus de précision – de tendresse? – que les héros eux-mêmes. Pourquoi le personnage du méchant a-t-il à ce point compté pour nous? Qu'est-ce qui le rend si important dans la fiction et comment expliquer que nous gardions avec lui – bien longtemps après la lecture – un lien affectif privilégié?





↑
Mark Twain, ill. Christel Espié, trad. Anne-Sylvie Homassel, *Tom Sawyer détective*, Sarbacane, Grands classiques illustrés, 2010.

L'auteur

Vincent Jouve, professeur de littérature française à l'université de Reims, chercheur en théorie de la littérature, a publié de nombreux travaux dans les domaines de la poétique, de la narratologie et des théories de la lecture. Dernières parutions : *Pourquoi étudier la littérature ?* Paris, Armand Colin, 2010 ; *Pouvoirs de la fiction*, Paris, Armand Colin, 2019.

PAS DE RÉCIT SANS MÉCHANT

Commençons par une évidence : sans méchant, il n'y aurait rien à raconter. Que l'on se penche sur la structure de l'intrigue ou sur le système des personnages, le récit a besoin du méchant.

Une force perturbatrice à l'origine du récit

Rappelons qu'une histoire est plus qu'un enfillement d'épisodes : elle se doit de susciter l'intérêt en évoquant des événements qui sortent de l'ordinaire. C'est ce constat qui a conduit Paul Larivaille à poser qu'à l'origine de toute aventure, il y a une « perturbation », un « déséquilibre », un événement qui, bouleversant l'état habituel du monde, enclenche la mécanique narrative. C'est ce qui ressort du fameux « schéma quinaire » censé définir l'architecture du récit ; toute intrigue se ramènerait à une suite logique de cinq étapes : état initial, complication, dynamique, résolution, état final¹. Or, comme l'ont montré les narratologues, la « complication » initiale a besoin d'être prise en charge par une « force perturbatrice », ou, dit plus trivialement, par un « méchant ». Pas d'histoire de Blanche-Neige sans abandon dans la forêt, et pas d'abandon dans la forêt sans la cruelle reine marâtre. Pas d'histoire de Monte-Cristo sans évasion du château d'If, et pas d'emprisonnement d'Edmond Dantès sans les machinations de Danglars (le comptable véreux) et de Mondego (le rival amoureux). Pas d'aventures de Tom Sawyer sans le meurtre nocturne dont l'adolescent est témoin, et pas de crime sans le terrifiant Joe l'Indien.



↑
Georges Chaullet, *Fantômette et le masque d'argent*, Bibliothèque rose, Hachette, 1973.

←

Lord Voldemort in *Harry Potter et les reliques de la mort*, part. 2, 2011.

... toutes les histoires du monde rapportent comment un personnage (individuel ou collectif) cherche à donner corps à ses aspirations. Mais, pour que l'histoire ait quelque consistance, il est impératif que le héros ne parvienne pas trop aisément à son but.



↑
Jules Verne, ill. Younn Locard, scén. Jean-Michel Coblence, *Le tour du monde en 80 jours*, Casterman, 2021.

L'opposant au héros

Mais le méchant n'est pas seulement indispensable au déclenchement de l'histoire, il joue un rôle essentiel dans sa dynamique. C'est une des leçons que l'on peut tirer du «schéma actantiel» de Greimas, consacré au système des personnages. Comme l'a parfaitement montré l'auteur de *Sémantique structurale*, toute histoire est histoire d'un désir², qu'il s'agisse du Petit Chaperon rouge voulant apporter des provisions à sa grand-mère, des héros du *Tour du monde en 80 jours* cherchant à gagner un pari, ou du protagoniste du roman de Stevenson engagé dans une chasse au trésor. Que l'on appelle ce désir «programme narratif» ou «quête actantielle» ne change rien à cette donnée fondamentale : toutes les histoires du monde rapportent comment un personnage (individuel ou collectif) cherche à donner corps à ses aspirations. Mais, pour que l'histoire ait quelque consistance, il est impératif que le héros ne parvienne pas trop aisément à son but. Une enquête policière résolue au bout de quelques pages ou une traversée du Pacifique racontée en une dizaine de lignes n'auraient rien de très palpitant. Et c'est ici qu'intervient notre méchant. C'est la rencontre avec le loup qui, par les conséquences qu'elle engendre (course, dévoration de la mère-grand, dialogue avec l'animal travesti) transforme la simple visite d'une petite fille à sa grand-mère en histoire à rebondissements. Et on pourrait en dire autant des aventures de Phileas Fogg et de Passepartout, dont le projet se voit contrarié par une multitude d'opposants – de l'inspecteur Fix au colonel Proctor en passant par une tribu de Sioux –, ou encore du jeune Jim Hawkins qui, avant de mettre la main sur le trésor convoité, devra affronter mutins et pirates. Tout en introduisant dans l'histoire dramatisation et suspense, le méchant rappelle à son jeune lecteur que le désir (aussi légitime soit-il) doit composer avec la réalité et qu'il ne suffit pas de vouloir quelque chose pour l'obtenir.



↑

Walter Crane, 1900. *Beauty and the beast picture book*, Edmund Evans, London & New York : John Lane.

Et c'est parce que le désir peut prendre des formes très différentes que l'identification au méchant peut parfaitement cohabiter avec une identification au héros.

Le méchant est donc doublement nécessaire au récit : il est indispensable à l'épisode de la « complication » qui enclenche l'histoire proprement dite ; il permet à la dynamique du récit de se développer en faisant tout son possible pour retarder, voire empêcher, la réussite du héros. Au centre de la tension dramatique, il se présente ainsi comme le ressort majeur des « émotions narratives » qui sont pour beaucoup dans le plaisir de la lecture.

LE MOTEUR DES ÉMOTIONS NARRATIVES

L'un des grands charmes du récit de fiction – et la littérature de jeunesse n'échappe pas à la règle –, c'est qu'il génère des émotions. À la question « pourquoi as-tu aimé ce livre ? », on s'entendra souvent répondre : « parce que l'histoire m'a remué, troublé, bouleversé ». Un récit de fiction peut susciter à peu près toute la palette des émotions connues : tristesse, soulagement, angoisse, satisfaction. Mais, comme l'a très bien montré Raphaël Baroni³, il existe trois grandes émotions structurellement appelées par le récit et que tout lecteur s'attend à éprouver lorsqu'il se plonge dans une fiction : la *surprise*, le *suspense* et la *curiosité*. Ces « émotions narratives », qui font le côté palpitant du récit, sont strictement programmées par le texte dans la mesure où elles dépendent de l'information délivrée au lecteur. La *surprise* est provoquée par le dévoilement soudain d'une information passée sous silence ; le *suspense* tient à l'issue incertaine d'une situation connue ; la *curiosité* est générée par une information insuffisante.

Le personnage du méchant facilite grandement la présence de chacune de ces émotions. Dans *La Belle et la Bête*, le dénouement joue sur la surprise lorsque le monstre à la face repoussante redevient le beau prince qu'il était jadis. Le suspense, on le trouve chaque fois que le héros est aux prises avec un ou plusieurs méchants dans une confrontation au résultat non acquis : Hansel et Gretel vont-ils pouvoir échapper à la sorcière qui les a attirés dans sa maison de pain d'épices ? Jack va-t-il réussir à redescendre du haricot magique avec la harpe d'or de l'ogre ? Harry Potter sortira-t-il vainqueur de son duel final avec Voldemort ? Quant à la curiosité, elle est par nature liée à la personne du méchant : qu'y a-t-il dans le petit cabinet que Barbe-Bleue ferme soigneusement à clé ? D'où vient ce mystérieux bossu qui donne son titre au roman de Féval ? Qui est Monks, ce jeune homme maladif et colérique, qui voue à Oliver Twist une haine aussi tenace que mystérieuse ?

Mais la littérature jeunesse ne s'en tient pas à ces émotions « basiques » que sont la surprise, le suspense et la curiosité. Par le biais des identifications, elle fait vivre à son lecteur une série d'expériences littéralement « extraordinaires ». Là encore, le méchant joue un rôle de premier plan.

LE JEU COMPLEXE DES IDENTIFICATIONS

La lecture de fiction a ce pouvoir particulier de nous plonger, par personnages interposés, dans des situations qui nous arrachent à notre quotidien. Dans le cas de la littérature jeunesse, l'enfant s'identifie naturellement au protagoniste, qui lui ressemble souvent par l'âge et la situation. Mais l'identification n'est pas uniquement une question de mémoire (tel personnage me rappelle ce que je suis) ; elle a aussi à voir avec le désir (je me projette dans le personnage

que je voudrais être). Et c'est parce que le désir peut prendre des formes très différentes que l'identification au méchant peut parfaitement cohabiter avec une identification au héros.

Le moi pluriel

Rappelons que, selon la psychanalyse, l'individu est une entité complexe qui se divise en plusieurs instances : le *Surmoi*, le *Ça* et le *Moi*⁴. Forgé par les interdits parentaux, puis par les règles sociales, le *Surmoi* renvoie à la dimension morale du sujet. Puissance interdictrice, il est cette voix en chacun qui dit «il ne faut pas». Le *Ça* désigne, quant à lui, la dimension la plus inconsciente de l'être humain. Mû par la *libido*, énergie psychique qui vise la satisfaction immédiate, c'est le lieu des désirs refoulés. Le *Moi*, enfin, représente la partie la plus consciente de la psyché. S'efforçant de trouver des compromis entre les pulsions du *Ça* et les interdictions du *Surmoi*, il doit aussi compter avec les exigences de la réalité. Pour résumer, le *Surmoi* incarne l'idéal moral, le *Ça* se retrouve dans les identifications narcissiques et les fantasmes de toute-puissance, tandis que le *Moi* s'attache à respecter les contraintes du monde extérieur.

Délégué, modèle et alibi

Tout le problème, lorsqu'on se penche sur la question de l'identification fictionnelle, est qu'un récit peut s'adresser à l'une ou l'autre de ces instances selon les passages, voire les convoquer simultanément. On peut ainsi distinguer trois personnages-types en termes d'identification : celui qui représente notre *Moi* ordinaire ; celui qui figure ce que notre *Surmoi* aimerait être ; celui qui répond aux aspirations du *Ça*. On les nommera respectivement : le *délégué*, le *modèle* et l'*alibi*.

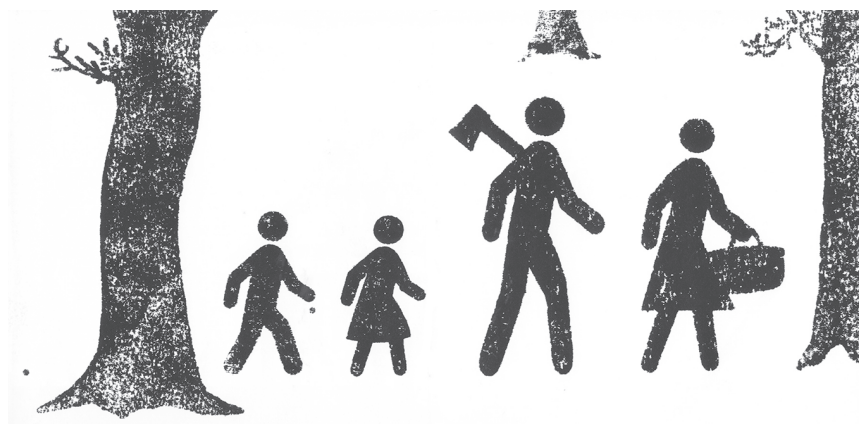
Si les lecteurs de la littérature jeunesse s'identifient naturellement au «bon petit diable» de la comtesse de Ségur ou aux quatre filles du docteur March, c'est parce qu'ils retrouvent dans ces figures de papier leur statut d'enfant ou d'adolescent et les problèmes qui y sont associés. À ce niveau-là, les personnages font figure de *délégués*.



↑
Affiche du film *Harry Potter et les reliques de la mort, part. 2*, 2011.



↑
Jacob et Wilhelm Grimm, ill. Rascal, *Hänsel et Gretel*, L'École des loisirs, 2015.



←
Jacob et Wilhelm Grimm, ill. Rascal, *Hänsel et Gretel*, L'École des loisirs, 2015.

→
Hans Christian Andersen,
ill. Arthur Rackham,
La Reine des neiges, © Granger,
Historical Picture Archive, NYC.



VINCENT
JOUVE

Mais, lorsque le jeune héros adopte un comportement hors du commun et prend tous les risques pour lutter contre le mal et faire triompher la justice – le Petit Poucet sauvant ses frères et sœurs de la férocité de l’ogre, Peter Pan ramenant les Enfants perdus à Londres pour leur offrir une famille, Gerda voyageant jusqu’au château de la Reine des neiges pour délivrer son ami Kay –, les lecteurs ne voient plus en lui un simple *alter ego* mais un *modèle* auquel ils s’identifient par admiration. Comme en témoignent ces quelques exemples, il n’est pas rare qu’un personnage faisant d’abord figure de simple *délégué* (c’est un enfant ordinaire évoluant dans une famille ordinaire) se transforme au fil du texte en *modèle* en agissant avec courage et ténacité. C’est sans doute l’une des forces de la littérature jeunesse : elle suggère à ses lecteurs que de telles possibilités existent aussi en eux.

Mais la littérature jeunesse, au-delà de son côté parfois édifiant, s'adresse aussi au *Ça* de son jeune lecteur, en lui permettant de vivre par procuration (et le temps de la lecture) un certain nombre de désirs refoulés. À ce niveau, le personnage ne fait plus figure de *délégué* ou de *modèle*, mais d'*alibi*. Et c'est ici que nous retrouvons notre personnage de méchant. Si ce dernier peut fonctionner comme alibi, c'est qu'il permet de satisfaire imaginativement (donc, sans incidences sur le monde réel) les deux grands instincts fondamentaux dégagés par Freud, *Eros* et *Thanatos*, pulsion sexuelle et désir de destruction : c'est Barbe-Bleue égorgeant ses épouses, le loup dévorant la grand-mère, d'Artagnan et ses amis faisant exécuter Milady par une nuit de pleine lune. La fiction (on l'oublie parfois) est aussi une pratique de défoulement pulsionnel. L'identification au méchant, et tout particulièrement dans la littérature jeunesse, doit cependant rester contenue dans certaines limites (variables selon les lecteurs) au-delà desquelles se mobilisent l'angoisse et le rejet. S'il n'est pas gênant de se confondre dans la durée avec un personnage *modèle*, il l'est beaucoup plus de le faire avec un personnage *alibi* : personne n'accepte de réduire son identité à son *Ça*.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle beaucoup de personnages, tout en jouant sur les pulsions inconscientes, avancent en général masqués : leur côté alibi est plus ou moins dissimulé par un côté modèle qui les rend assimilables par le lecteur en déjouant ses défenses. Si le comte de Monte-Cristo flatte clairement notre fantasme d'omnipotence en semant la ruine et la mort chez ses ennemis à la fin du roman, il a également un côté modèle en incarnant l'innocence et la justice (ce qui ne l'empêche pas de s'interroger sur le droit de se substituer à Dieu).

L'identification au méchant est donc d'abord source de plaisir. Mais un plaisir qui, aussi trouble soit-il, n'est paradoxalement pas sans vertus.

LES VERTUS DE L'IDENTIFICATION AU MÉCHANT

La catharsis

L'identification au méchant fait d'abord office de soupape en permettant au lecteur d'éviter le refoulement et ses conséquences négatives. Le refoulement, rappelons-le, consiste à rejeter dans l'inconscient des affects ou des représentations ressentis comme insupportables. Il se présente donc *a priori* comme un mécanisme salubre. Mais, au-delà d'un certain seuil, il peut susciter névroses et pathologies. La *catharsis* ou «purgation des passions» permet précisément d'éviter cet écueil⁵. Si je prends plaisir à m'identifier à un personnage de méchant, c'est parce que l'identification permet la «décharge» de certaines «humeurs» dont une concentration excessive constituait la cause du trouble pathologique. En d'autres termes, l'identification est une sorte de traitement homéopathique, qui permet de guérir le mal par le mal. En m'identifiant au Grand Méchant Loup, à Lord Voldemort ou à la marâtre de Blanche-Neige, je peux non seulement réaliser un fantasme de toute-puissance mais je me libère de mon agressivité.

En d'autres termes, l'identification est une sorte de traitement homéopathique, qui permet de guérir le mal par le mal. En m'identifiant au Grand Méchant Loup, à Lord Voldemort ou à la marâtre de Blanche-Neige, je peux non seulement réaliser un fantasme de toute-puissance mais je me libère de mon agressivité.



↑
Georges Bess d'après Bram
Stoker, *Dracula*, Glénat, 2019.

L'ouverture à l'autre

Un autre bénéfice de l'identification au méchant est qu'elle ouvre à l'altérité. Se mettre dans la peau de l'autre, plonger dans ses pensées et émotions, permet d'avoir une vue plus claire des ressorts qui l'animent. Cette valeur exploratoire de la fiction vaut pour tous les personnages ; mais elle est d'autant plus remarquable qu'elle porte sur des figures douteuses (le Renard et le Chat embarquant Pinocchio pour le champ des Miracles), voire franchement effrayantes (Dracula, Sauron, Baba Yaga).

L'exploration de soi

Enfin, et plus profondément, la réversibilité des identifications fait de la lecture un débat intérieur entre les différentes dimensions de notre moi. Lorsque je m'immerge dans une fiction, le fait que je me retrouve alternativement dans le *délégué*, le *modèle* ou l'*alibi* me conduit non seulement à actualiser les différentes composantes de mon identité, mais à les faire interagir les unes par rapport aux autres. Dans *Game of Thrones*⁶, la jeune reine Daenerys, jusque-là présentée comme un *modèle* par son souci de gouverner avec justice et humanité, bascule brutalement du côté obscur lorsqu'elle envisage d'incendier avec son dragon une ville emplies de citoyens innocents et qui accepte de se rendre. Se livrant à une orgie de destruction, elle se met alors à fonctionner comme *alibi*. Mais, dans ce passage, ce sont Tyrion (le « gnome » à l'esprit affûté) et Jon Snow (le droit et généreux amant de la reine) les *délégués* : à l'instar des lecteurs, ils sont choqués par cette violence gratuite qu'ils ne comprennent pas. Jon fonctionne également comme *modèle* en risquant sa vie pour arracher une inconnue à la barbarie des soldats.

On voit par là que la lecture n'est pas seulement le lieu d'une rencontre privilégiée avec l'autre ; en actualisant l'ensemble des dimensions qui constituent notre personnalité, elle ouvre aussi sur une rencontre particulièrement intense avec soi-même.

Le méchant n'est donc pas uniquement le faire-valoir du héros et le ressort indispensable permettant à l'aventure d'advenir. Il offre aussi au jeune lecteur la possibilité d'exister dans la pluralité de ses dimensions. Une telle expérience peut être considérée, *a minima*, comme une compensation imaginaire aux limites de la réalité. Mais on peut aussi y voir une occasion d'explorer – et d'approprier – les facettes les plus obscures, et souvent les plus intimes, de notre psyché. ♦

1. Voir Paul Larivaille, « L'analyse morpho(logique) du récit », Paris, *Poétique*, n° 19, 1974.

2. Voir A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986 (1^{re} éd. : Larousse, 1966).

3. Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative – suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

4. Voir les hypothèses formulées par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) et *Le Moi et le Ça* (1923).

5. On aura reconnu la théorie d'Aristote. Voir *La Politique*, trad. franç., Paris, Vrin, 1995, p. 584 et sq.

6. *Game of thrones* est l'adaptation télévisée d'une somme romanesque d'*heroic fantasy* écrite par George Martin et parue en français sous le titre *Le Trône de fer* (Paris, J'ai Lu, 2010).



↑

Illustration de la Baba Yaga par Ivan Bilibine, pour le conte «Vassilissa-la-très-belle» in *Contes russes*, adaptés par Luda, La Farandole, 1978.