



ISSN : 2802-7329

Directrices de publication :
Cécile BERTIN-ELISABETH
Vinciane TRANCART

Publié en ligne le 13 décembre 2023
<https://www.unilim.fr/flamme/86>

FLAMME N°3 | 2023
Autopsie du Méchant : de l'ombre à la lumière



Édito : Autopsie du Méchant : de l'ombre à la lumière

Autopsy of the Villain: from Shadow to Light

Odile Richard¹

EHIC, Université de Limoges
ORCID iD : 0000-0001-5373-9405
odile.richard@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1264>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Ce dossier est issu d'une journée d'étude EHIC organisée en 2021 par le Master Lettres de l'Université de Limoges, consacrée au personnage du Méchant dans la fiction, personnage familier des cultures tant savantes que populaires, mais au succès contemporain grandissant.

Mots clés : fiction, Méchant, personnage, culture savante, culture populaire, médias

Abstract: We here publish the proceedings of an EHIC conference day organized in 2021 by the Master of Arts of the University of Limoges, focusing on the character of the Villain, famous in both scholarly and popular cultures, with growing contemporary success.

Keywords: Fiction, Villain, character, Scholarly culture, Popular culture, Medias

¹ Odile Richard est Professeure à l'Université de Limoges en Littérature française de l'âge classique, spécialiste de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle en explore les écrits intimes, éthiques et esthétiques : correspondances de Diderot, de Rousseau, de Mme d'Épinay, romans épistolaires, autobiographiques, littérature de voyage. Directrice de l'équipe *Espaces humains et Interactions Culturelles* de l'Université de Limoges (EHIC, UR 13334), présidente du Prix 18^e siècle de la SFEDS (Société Française d'Étude du Dix-Huitième siècle), vice-présidente de la Société Diderot, elle contribue aussi régulièrement à la revue *Épistolaire* (Honoré Champion). Co-auteure avec Gerhardt Stenger de l'ouvrage collectif *Les Morales de Diderot* (2022), elle travaille actuellement avec Laurence Vanoflen, de l'Université de Paris-Nanterre, sur Louise d'Épinay et l'édition de son roman épistolaire *Histoire de Mme de Montbrillant*. Elle publiera prochainement un essai sur les *Formes de l'auto-représentation dans l'œuvre de Diderot*.

« Il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes »
Diderot (*Jacques le Fataliste*)

1. ÉDITO : les Bons et les Méchants

En cherchant un thème sur lequel bâtir leur journée d'étude, car tel était l'enjeu de l'exercice, les étudiants et les étudiantes du Master Lettres « Textes et Représentations du Monde » de l'Université de Limoges, à l'automne 2019, tombèrent vite d'accord sur un choix particulièrement réjouissant et consensuel : « le personnage du Méchant dans les arts de la représentation ».



Affiche de la journée d'étude du Master Lettres (2019-2021)

Remerciements à sa créatrice, Marie Desselier, Directrice du Service Commun de Reprographie de l'Université de Limoges.

Il est vrai que leurs lectures et leur approche de la culture et des produits culturels les confrontent abondamment à ces personnages tranchés, manichéens, parfois caricaturaux, toujours hauts en couleur. La culture populaire, en effet, que l'on s'y nourrisse de romans policiers, de séries TV, de mangas ou de bandes dessinées (genres précédés, jadis et naguère, des almanachs, des feuilles colportées, des journaux à deux sous, du Grand Guignol, des comics etc.), fait la part belle, à côté des surhommes grandioses venus sauver le monde, à des personnages ambigus, terrifiants ou fascinants (Eco, 1995 ; Letourneux, 2010 ; Artiaga et Letourneux, 2013). La question est de savoir pourquoi, plus encore que les anciens héros antiques, médiévaux ou classiques, ces Méchants persistent à fasciner la conscience, envahissant nos jours et nos nuits. Outre que l'on reste troublé par la leçon bi-millénaire de Socrate (« Nul n'est méchant volontairement », Platon, *Gorgias*, 499e), qui entend disculper l'homme prisonnier de ses passions, cette « hantise heureuse » en faveur du Mal se manifeste aujourd'hui plus que jamais au gré de différents phénomènes contemporains que nous tenterons d'analyser.

Est-elle due, cette fascination, à la perte de nos valeurs morales, en quête desquelles se lancerait un lecteur-spectateur avide de confrontation avec le Mal pour y recueillir les fruits d'un combat en faveur du Bien (Simon, 1999) ? Nous rejouerions alors, depuis les théâtres de l'Antiquité jusqu'aux arènes contemporaines, une lutte cathartique contre nos démons intérieurs, cherchant

dans la fiction et le spectacle vivant de quoi exorciser ces images tenaces, entre monstres archaïques grecs et Satans de nos églises désaffectées. Or ne s'agirait-il pas plutôt d'une fascination délibérée, voire assumée (ou « décomplexée », dans le vocabulaire du temps) pour la « beauté du Mal », en une époque où le Bien s'est affadi, plus guère récompensé par des « bons points », et où l'on tente en revanche plus volontiers, guidé par un humanisme devenu la norme, de repêcher les mauvais élèves de la société dont on connaît désormais mieux les héritages, les difficultés et les déterminismes ? Ce lissage des valeurs et des comportements expliquerait la résurgence et le succès des grands Méchants, la prévalence des caractères « horribles », faisant désormais paraître fades, naïfs et sots, voire carrément exaspérants, les personnages vertueux, les Astérix, Caliméro(s) et autres « Schtroumpfs à lunettes ». Cette tendance justifierait en revanche notre émotion toujours intacte devant les Méchants raciniens ou, plus près de nous, un Lovelace (Richardson, 1748), un Lorenzaccio (Musset, 1834), un Woyzeck (Büchner, 1836-1850) ou un Meursault (Camus, 1942) – personnages évoluant entre deux eaux, entre deux mondes aux références incertaines, désertant l'action héroïque, impropres à désigner une voie d'action ou de progrès.

Le phénomène n'est pas récent. Flaubert fut condamné en 1857 pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs », après avoir hissé au rang d'héroïne romanesque une Emma Bovary adultère et mauvaise mère. Le succès de son ouvrage, foudroyant, faisait d'un quasi inconnu un écrivain en vue. Il récidive en 1869 avec Frédéric, mou, poltron, lâche et indécis, anti-héros de son *Éducation sentimentale*, version laïque et bourgeoise du noble Hamlet shakespearien. Les cohortes de personnages hugoliens, balzaciens, baudelairiens, zoliens, se renforcent de figures ambiguës ou terrifiantes : Vautrin, Javert, Saccard... et la littérature regorge de titres exploitant frontalement, sans le trancher, ce combat titanesque de forces positives et négatives, illustrant nos désormais incessantes interrogations humaines : *Est-il bon ? Est-il méchant ?* (comédie de Diderot, 1775-1784) ; *Crime et Châtiment* (roman de Dostoïevski, 1866) ; *Guerre et Paix* (vaste fresque romanesque de Tolstoï, 1765-1769) ; *Par-delà le bien et le mal* (essai de Nietzsche, 1886) ; *Le Diable et le Bon Dieu* (pièce de Sartre, 1951) ; jusqu'au western macaronique de Sergio Leone, *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966)... La liste est infinie.

Toute la question d'une lecture critique sera d'identifier « à qui profite le crime », profit justifiant la mise en scène parfois outrancière d'un personnage dont il n'y a, en principe, rien de bon à tirer, gibier de potence, « de sac et de corde » : à l'auteur, ou au lecteur-spectateur ? La valeur cathartique discutable, mais aussi la prétendue vertu didactique de ces fictions « méchantes » ont fait l'objet depuis des siècles d'un débat inépuisable entre doctes et philosophes. Celui-ci prend place notamment dans ce que l'on a appelé la « querelle du théâtre », qui remonte, selon Marc Buffat,

aux premières décennies du XVII^e siècle et se prolongera jusqu'à la Révolution. Elle oppose, d'une part, les détracteurs du théâtre, qui l'estiment immoral dans la mesure où sa fin est un plaisir, d'autre part ses défenseurs, qui affirment sa fin morale et en effacent (ou mettent au second plan) tout ce qui est de l'ordre du plaisir. Mais les protagonistes de ce débat se situent finalement à l'intérieur du même système de valeurs, où moralité et plaisir sont antagonistes et où la première est valorisée et le second dévalorisé : dire que le théâtre est plaisir, c'est le condamner ; dire qu'il est moral, c'est en faire l'éloge (Rousseau, 1758, p. 24-27).

C'est dans sa célèbre *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) que Rousseau reprend cette argumentation pour montrer que le théâtre est, pour des raisons commerciales, condamné à plaire. Il démonte les mécanismes d'une fausse *catharsis* et l'usage à contre-emploi, dans la

comédie, de personnages vertueux pour faire rire à leurs dépens, comme Alceste le « misanthrope » : « Loin de choisir [...] les passions qu'il [l'auteur dramatique] veut nous faire aimer, il est forcé de choisir celle que nous aimons » (p. 69). D'où la prolifération de ces personnages impurs, vicieux, plus séduisants que ces parangons de vertu qui nous ennuiant. D'où l'abandon aussi, chez l'auteur genevois, du genre théâtral, jugé impropre à changer les cœurs, en faveur du roman, qui chemine en nous silencieusement (*La Nouvelle Héloïse*, les *Confessions*), et dans les méandres duquel infuseront plus subtilement l'émotion et la réflexion.

L'un des motifs de Rousseau, il est vrai, pour effectuer cette « sortie » contre le théâtre, est de s'insurger contre l'article GENÈVE de l'*Encyclopédie*, dû à d'Alembert qui y tonnait contre l'absence dans la cité calviniste, de théâtres et de divertissements de bon ton ; de s'insurger aussi contre l'ambition de Diderot, qu'il juge vaine, de développer un théâtre vertueux et didactique (*Le Fils naturel*, 1757 ; *Le Père de famille*, 1758). Il s'agit enfin de régler un compte personnel. Diderot, dans *Le Fils Naturel*, aurait mis dans la bouche d'un de ses personnages la réplique : « Il n'y a que le méchant qui soit seul », réplique que Rousseau, devenu plus sauvage que jamais après une célébrité mal assumée, aurait prise pour lui-même. Dans la *Lettre à d'Alembert*, il répond à son tour : « Le plus méchant des hommes est celui qui s'isole le plus, qui concentre le plus son cœur en lui-même ; le meilleur est celui qui partage également ses affections à tous ses semblables. Il vaut mieux aimer une maîtresse que de s'aimer seul au monde » (1758, p. 173). On voit que la méchanceté, au cœur des Lumières, hante les deux moralistes pour des raisons tant personnelles, éthiques que philosophiques² : car l'individu porte en soi une valeur expérimentale et démonstrative. L'habileté de Rousseau, dans le choix argumentatif d'Alceste, consiste à montrer comment un personnage de fiction peut susciter tant la haine que l'amitié, tant l'empathie que l'incompréhension, pour un gain moral presque nul. Ce faisant, il discrédite la comédie sérieuse, jetant un doute rédhitoire sur la possibilité d'une littérature édifiante, posant la question ultime : peut-on changer l'homme ? La réponse, semble-t-il, est non.

L'ambiguïté d'Alceste est en effet, pour notre thématique, un mets de choix. Identifié par Rousseau comme le « Bon » véritable mais aussi l'incompris, cet atrabilaire fut présenté par Molière, à bien des égards, comme le « Méchant » ... quoique. Au gré des mises en scène et des idéologies en vigueur (celles privilégiant l'honnêteté et la sociabilité, celles faisant l'éloge de la *parrèsia* et du retour à la nature...), Alceste incarne un enjeu majeur, une éthique de civilisation : la mobilisation du goût du public par-delà la morale, pour l'esthétique et le plaisir seuls. Il est celui pour qui, à l'âge classique et au-delà, l'on se passionne et se déchire, tandis qu'à pareille époque Corneille interroge, du côté de la tragédie et de façon à peine moins voilée, la capacité de l'homme incertain à se hisser au rang de héros. Doubrovsky (1963) l'a, en son temps, théorisé de façon magistrale : « Cette confrontation perpétuelle de l'attitude héroïque et

2 Voir encore, dans l'*Encyclopédie*, l'article *HOMME, dû à Diderot lui-même (1765, p. 256b) : « *HOMME, s. m. C'est un être sentant, réfléchissant, pensant, qui se promène librement sur la surface de la terre, qui paraît être à la tête de tous les autres animaux sur lesquels il domine, qui vit en société, qui a inventé des sciences & des arts, qui a une bonté & une méchanceté qui lui est propre, qui s'est donné des maîtres, qui s'est fait des lois, &c. [...] On l'a considéré comme capable de différentes opérations intellectuelles qui le rendent bon ou méchant, utile ou nuisible, bien ou mal faisant. Voyez l'article Homme moral ». Voir aussi la série des contes moraux de Diderot (*Entretien d'un père avec ses enfants*, *Madame de la Carlière*, *Ceci n'est pas un conte*, mais également le récit dit de Mme de la Pommeraye inséré dans *Jacques le Fataliste*, et qui commence ainsi : « Il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes » (Diderot, 1951, p. 595).

des contradictions qu'elle engendre et qu'elle s'efforce de surmonter, tel est le libre et vivant principe qui anime, d'un bout à l'autre, ce théâtre³ » (1963, p. 29).

Il serait alors prudent d'émettre l'idée qu'aucun mouvement, aucune époque littéraire, aucun genre n'a jamais imposé de personnage de fiction monolithique, ou qui ne pose à son public de véritables questions de jugement, d'identification, de réflexion, voire de conversion. Au siècle suivant, Diderot, après avoir renoncé (peut-être sous l'impulsion de Rousseau ?) à son théâtre vertueux, met en scène quinze ans plus tard dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?* un personnage de poète doublé d'un arriviste, homme à tout faire et mouche du coche. Il s'agit en l'espèce de l'écrivain mondain Hardouin, double satirique de l'auteur et personnage émouvant, qui tourne en dérision la tendance profonde du public à se forger des modèles et des parangons. De façon plus clandestine, cynique et scandaleuse, Diderot conçoit encore, dans un texte mi-dialogue mi-roman, le personnage éponyme du *Neveu de Rameau*, bon et méchant à la fois, « composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison » (1951, p. 396), dont nous reparlerons. Cet individu ne fut mis au monde que pour égarer le système de valeurs trop simpliste qui gouverne, au goût de Diderot, celui de l'opinion, au regard d'une morale impossible à fonder (Richard et Stenger, 2022). Devant « l'impossible morale », cette enquête nous conduit à élucider les raisons qui font basculer le penchant du public du côté du Méchant, l'artiste assumant la double nécessité d'instruire mais surtout de plaire (*docere et placere*). La thèse de Claude Chabrol et Éric Rohmer sur Hitchcock demeure ici parfaitement valide :

L'art d'Hitchcock est de nous faire participer par la fascination qu'exerce sur chacun de nous toute figure épurée, quasi géométrique, au vertige qu'éprouvent les personnages, et au-delà du vertige nous faire découvrir la profondeur d'une idée morale. Le courant qui va du symbole à l'idée passe toujours par le condensateur de l'émotion [...]. L'attitude criminelle de Bruno [dans *L'Inconnu du Nord-Express*, 1952] n'est que la dégradation d'une attitude fondamentale de l'être humain. Dans sa maladie, nous pouvons distinguer, altéré, perverti, mais paré d'une sorte de dignité esthétique, l'archétype même de tous nos désirs (Chabrol et Rohmer, 1957, p. 110-111).

Tandis que nous concevions cette journée d'étude, Jean-Jacques Normand, journaliste au *Monde* intéressé par notre problématique, vint solliciter certains de nos intervenants, et quelques autres, pour les besoins d'un article en cours. Ses conclusions à caractère résolument sociologique interrogent davantage encore notre monde que notre fiction, mettant en évidence une facette peu flatteuse de notre société. Dans le texte issu de sa réflexion (2020, p. 24), il pointe la tendance de toute une époque à plébisciter, dans l'actualité, les personnages de grands Méchants, « DSK, Harvey Weinstein, Roman Polanski, Gabriel Matzneff, Jeffrey Epstein » pour les crimes sexuels, « Patrick Balkany, François Fillon » pour les détournements de fonds, auxquels on pourrait ajouter quelques dictateurs (Poutine, Erdogan, la liste est abondante). En sous-titrant ce même article : « L'antihéros a pris du galon, dans la réalité comme la fiction. Une figure repoussoir que l'on adore détester », il précise que les « héros positifs, eux, sont fatigués ». Invité dans cet article à interroger ce que révèle au plan social ce type de personnage, Laurent de Sutter, professeur de théorie du droit, estime tout comme Rousseau que ce Méchant flatte le public, car il « nous installe dans la position de toute-puissance de celui qui juge et nous permet d'en jouir » – au lieu que le héros épique nous écrasait de sa superbe. « Les grandes histoires à succès [qui] racontent des parcours brutalement interrompus » sont d'autant plus efficaces lorsqu'elles mettent à mal une « figure d'autorité », choyant nos amours-propres en

3 Cette angoisse que génère cette « dialectique » est, selon le critique, proprement métaphysique et ne doit rien, en dépit de certaines analyses marxistes, à la seule inquiétude sociale du dramaturge « homme de robe, loyaliste et monarchiste, devant la liquidation de sa classe par la monarchie » (Dobrovsky, 1963, p. 14).

s'inscrivant « dans la spirale du discrédit des élites » (Christian Salmon, cité par Normand, 2020). Jean-Pierre Esquenazi, sociologue des arts et de la culture audio-visuelle, autre intellectuel interrogé par le journaliste, pointe derrière cette tendance « le délitement des grandes valeurs de la démocratie, avec son cortège de théories du complot et de scandale ». Le grand Méchant, paradoxalement, conforte notre besoin de valeurs, fait d'ordre et de punitions ; mais il dispense la fiction de générer de nouvelles figures vertueuses, si ce n'est celles de certains flics ambigus voire « ripoux ». Mariette Darrigand, sémiologue lui donnant la réplique, parle « d'un produit de la rencontre entre une société devenue très morale et l'avènement de la culture du clash ». Égoïste, le public aime être sécurisé sans qu'on lui fasse la leçon ; avoir des droits, non des devoirs. Ce que François Jost traduit, dans le même article, dans ces termes : « La société du spectacle s'est emparée de la figure du Méchant et elle porte sur lui un point de vue moral, avant toute autre considération – juridique, par exemple [...]. Pour certaines personnes, trouver un souffre-douleur est une manière d'exister sous le couvert de l'anonymat ».

Ainsi, la figure actuelle du Méchant, loin d'anoblir, par l'avènement de ces personnages sublimes qu'appelaient de leurs vœux les poètes romantiques, une fiction terne ou timorée, révèle par sa prolifération une société elle-même timorée, qui craint non pour *son bien* mais pour *ses biens* ; et redoute, dans la confrontation avec *le Bien*, la révélation de sa propre médiocrité. En favorisant l'émergence de ces « monstres », elle tente pathétiquement, à l'image du Joker ou de super-héros névrotiques « qui abusent sans vergogne de leur super-pouvoirs aux dépens de la population » (Normand, 2020), de nous doter d'un ennemi commun, propre à resolidariser une communauté. Comme le souligne la philosophe Peggy Sastre, concluant cette étude du *Monde*, « Nos environnements et nos modes de vie, parce qu'ils ont rondement gagné en santé, en confort, en sécurité et en paix ces trois cents dernières années, nous ont aussi privés du type d'ennemi commun qui soude la société ».

On l'avait oublié en effet, mais ces héros épiques qui ont bercé nos lectures, d'Homère au Grand Siècle, sans oublier Chrétien de Troyes, Jules Verne et les romans d'espionnage du temps de la guerre froide, révèlent des sociétés guerrières, violentes, hautement militarisées, des populations décimées et souffrantes aspirant à des lendemains meilleurs. Si nous sommes privés de transcendance, c'est sans doute pour cause de confort et de satiété. Aussi le personnage du Méchant vient-il sporadiquement réveiller nos consciences assoupies, jouant à nous faire peur, et nous rappelant au caractère éphémère de notre bonheur.

2. Présentation des contributions

● Ambiguïté, réflexivité et réversibilité des valeurs héroïques

On l'a vu, cette fascination à la fois enfantine et macabre pour le personnage du Méchant s'exprime probablement depuis toujours, et l'on en conserve des traces concrètes dans le langage dès l'Antiquité. **Maxime Canin** en fait la preuve dans une étude à la fois linguistique et anthropologique, à travers les noms donnés au « bourreau » en latin et dans les langues romanes – des noms marqués, sous leurs divers euphémismes, tant par l'effroi que la malice. Pour des raisons qui tiennent aussi à la politique, mais surtout à l'efficacité dramatique et romanesque, comme le montreront **Muriel Cunin**, spécialiste de Shakespeare, dans *Richard III*, et **Cécile Bertin-Élisabeth**, hispaniste, spécialiste du Siècle d'Or, en prenant l'exemple du *picaro* du roman espagnol, des Méchants de fiction émergent de plus en plus fréquemment dans la littérature moderne en position de héros. Ces derniers reflètent fidèlement en cela, non seulement les appétits peut-être dépravés d'un public plus divers, mais aussi une certaine cruauté de la vie politique et sociale. Ces personnages présentent des faiblesses et des infirmités susceptibles de nous les rendre sympathiques, nous vengeant d'une forme de pouvoir

qui exclut habituellement les faibles – tandis que les héros classiques, trop sages ou moins crédibles, tendent à estomper, voire à nier la force de nuisance de ce même pouvoir. Diderot, on l'a vu, entérine dans *Le Neveu de Rameau* la dignité romanesque de ce parasite, de ce rebut de la société, dès lors qu'en littérature la dénonciation des abus l'emporte sur la promotion des idéaux. **Abderramène Frourej** dresse avec justesse un parallèle entre ce *Rameau* et d'autres personnages-repoussoirs incarnant l'hérésie, ce monstre toujours rampant, présents dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Les Lumières, ainsi que Goethe qui en est l'héritier, ne s'interdisent plus, pour des raisons esthétiques ou morales, la représentation de l'abjection : sa mise en spectacle peut tout aussi bien favoriser, chez un public éclairé, « l'avertissement » que le divertissement. **Géraldine Ponsolle** évoque ainsi avec finesse, dans trois œuvres peu connues du maître allemand, le surgissement du Mal comme figure à la fois de mort et de vitalité. Les Romantiques français sauront retenir la leçon esthétique de cette alliance féconde « du grotesque et du sublime ».

● L'ère du soupçon : différentes nuances de gris

C'est sans doute Jean-Paul Sartre qui, en philosophe, dramaturge et romancier, sait reprendre avec le plus de génie, là où les Romantiques l'ont laissée, cette réflexion métafictionnelle sur l'usage du personnage méchant. Outre que le philosophe démontre radicalement, ainsi que le soulignent **Yoann Malinge** et **Elisa Reato**, comment la conscience malheureuse du Méchant est devenue, par la stigmatisation sociale et sa prise de conscience, un être pour-soi en voie de résilience et de consolidation, il met en scène sa force discriminante à travers des personnages tels Saint-Genet, voleur et poète, emblématique d'une société coloniale, raciste, engluée dans des positions politiques illisibles, pétrie de toujours plus de préjugés. Le personnage héroïque traditionnel ne se relèvera pas de cette analyse, comme le montre aussi le Nouveau roman. Le roman francophone, selon **Ben Samuel Tra Bi Za**, se situe dans le droit fil de l'analyse sartrienne, avec des auteurs comme Alain Mabanckou ou Maurice Bandaman, qui voient des avatars noirs de Jean Genet dans ces migrants candides échoués sur le sol français, poussés à l'inexorable délinquance.

Benoît Kastler, tirant la thématique du côté du cinéma et s'appuyant sur le célèbre *Joker* de Todd Phillips, radicalise cette analyse en étudiant la technique qui fabrique à volonté des Méchants sympathiques : il s'agit pour les scénaristes de nous familiariser à eux en inversant le « temps d'image » en leur faveur, au détriment des Gentils. Succès garanti : le message axiologique en sortira renforcé. Nous aimons mieux ceux que nous connaissons le mieux.

Outre que les derniers contributeurs de ce dossier, **Thaïs Arias** et **Alban Benoît-Hambourg**, nous font découvrir les univers fictionnels les plus contemporains, ils confirment le basculement définitif du héros dans la noirceur ou mieux, la grisaille complexe d'un *ethos* indifférencié. « Par de-là le Bien et le Mal », les personnages de mangas ou d'*animé* dans les jeux vidéo (ceux de la saga *Persona*, ou les antagonistes des animés *PSYCHO-PASS* et *Terror in Resonance*) font désormais l'objet de constructions quasi scientifiques, utilisant des bases de données selon le principe du *character design* afin de répondre toujours mieux aux attentes du public. Antagonistes contre protagonistes, ces derniers se mettent mutuellement en valeur. Ils ne cessent de changer d'identité pour mieux ravir ou dérouter les joueurs, manifestent au gré des scénarios des capacités de corruption ou de rachat, portent des masques labiles, évoluent du statut le plus banal, *via* des jeux de chassé-croisé, à celui d'espion ou de contre-espion, et ce de façon non pas gratuite, mais pour refléter les métamorphoses subtiles des grandes démocraties vers des totalitarismes qui ne disent pas leur nom.

● *Varia*

Il nous a semblé éclairant de convier une chercheuse africaine, **Sylvie Coly**, à participer aux *Varia* de ce numéro, grâce aux résonances subtiles que les personnages qu'elle évoque, de réalité ou de fiction, entretiennent avec ceux qui sont évoqués plus haut. La migration est en effet, on l'a vu, une composante essentielle des troubles humains que connaît notre planète et notamment le continent africain, quand il est soumis à pauvreté et à la violence sociale. Certains migrants s'en sortent, d'autres non, sombrant dans la « malchance », voire la « méchanceté ».

Néanmoins, les Méchants ici ne sont-ils pas d'abord les exploiters de ces filières de misère ? Ce phénomène contemporain exige, de la part des populations occidentales que nous sommes, héritières de la colonisation, une inversion complète des valeurs. Dans la même veine que les romanciers francophones Alain Mabanckou ou Maurice Bandaman conviés par Ben Samuel Tra Biza pour évoquer l'arrivée en France, Sylvie Coly retrace ainsi l'odyssée des migrants de Gambie vus cette fois, depuis leur départ, par deux écrivains de ce pays anglophone, Kalilu Jammeh et Papa Jeng, auteurs respectifs de *Journey of Misery: From The Gambia to Spain*, et *The Boat Boys: Barcelona or Barrsaxa*. Ces derniers nous content le vertige de ces aventuriers du XXI^e siècle aux prises avec la méchanceté du monde et la grandeur de leur destin.

● **Entretien**

Eugénie Péron-Douté, dans un entretien sensible, évoque le parcours remarquable de l'artiste iranien Omid Dashti qui se dit « réfugié » plutôt qu'exilé, tout au long d'une odyssée terrestre, mais aussi spirituelle.

● **Compte rendu**

Amandine Lacaze, en remontant le temps, propose le compte rendu d'un bref roman épistolaire écrit en 1785 et enfin publié (Jacques Charles Donze, *La Fille séduite et heureuse. Exhumation du manuscrit d'un suicidaire, joint à une procédure criminelle de 1785*, édité par Hélène Parent et Pierre-Benoît Roumagnou en 2023). Celui-ci offre la vision d'un autre Méchant de fiction, personnage topique de séducteur devenu gentil par la grâce de l'amour et du mariage, cette institution cache-misère de l'Ancien Régime. Elle montre comment le consentement et le plaisir amoureux féminins font beaucoup moins l'enjeu du roman que le succès rhétorique de l'amant, le comique des péripéties et la facilité du *happy-end*.

3. Remerciements

Nous ne saurions trop remercier la **Promotion du Master Lettres** qui rassembla, sous ma direction et en présence de **Frédérique Toudoire-Surlapierre**, différents spécialistes d'art et de littérature (pour une large moitié de jeunes chercheurs et chercheuses) afin de participer à la journée d'étude *L'Autopsie du Méchant* le 28 janvier 2021, dont l'affiche fait partie des illustrations de ce dossier. Parce que cette journée se voulait interdisciplinaire, certains spécialistes du cinéma et des médias comme **Jean-Pierre Esquenazi** (de l'Université de Lyon 3), ou des artistes de la scène, comme **Jean-Louis Costes**, que nous saluons ici, firent des interventions remarquables. De même, les étudiants-poètes **Antoine Lopes** et **Xavier Ruiz**, dont nous avons retenu les textes pour compléter ce dossier de façon incarnée, vivante, parfois troublante, ont pu dire sans fard, devant un vrai public, ce que représente selon eux le fait d'« être méchant ».

Enfin nos remerciements tout aussi sincères vont aux directrices de la Revue *FLAMME*, **Cécile Bertin-Elisabeth** et **Vinciane Trancart**, qui ont accepté avec enthousiasme de publier ce dossier interdisciplinaire et l'ont supervisé avec attention ; à **Flavie Falais**, doctorante

contractuelle de l'U.R. EHIC 13334, actrice essentielle de l'organisation de la journée d'étude initiale (2019-2021) qui nous a aidée, avec constance et talent, à mettre en forme les articles de ce numéro ; et à **Sofiane Estrade**, angliciste, doctorant contractuel de la même unité, pour son aimable relecture des résumés en anglais. Que soit ici salué tout ce travail d'équipe !

4. Comité éditorial du numéro

Nos plus chaleureux remerciements vont également aux relecteurs et relectrices scientifiques formant le comité éditorial de ce numéro, qui ont expertisé ces articles et contribué à en relever la qualité :

- Loïc Artiaga, MCF HDR, Université de Limoges
- Robert Bedon, PR émérite, Université de Limoges
- Vivien Bessières, MCF HDR, Université de Limoges
- Diane Bracco, MCF, Université de Limoges
- Sylvie Coly, Associate Professor, The University of the Gambia (Gambie)
- Fabien Desset, MCF, Université de Limoges
- Jean-Michel Devésa, PR émérite, Université de Limoges
- Roger Fopa, Associate Professor, Université de Maroua (Cameroun)
- Till Kuhnle, PR, Université de Limoges
- Marie-Caroline Leroux, MCF, Université de Limoges
- Carmen Letz, Docteure, membre associée d'EHIC, Université de Limoges
- Jean-Pierre Levet, PR émérite, Université de Limoges
- Sylvie Lorenzo, MCF, Université de Limoges
- Nathalie Martinière, PR, Université de Limoges
- Ramon Marti-Solano, MCF HDR, Université de Limoges
- Raymond Mbassi, PR, membre associé d'EHIC, Université de Maroua (Cameroun)
- Chloé Ouaked, MCF, Université de Limoges
- Anne-Sophie Riegler, PRAG, Paris
- Angelika Schober, PR émérite, Université de Limoges
- Frédérique Toudoire-Surlapierre, PR, Sorbonne Université
- Salwa Taktak, MCF, membre associée d'EHIC, Université de Sfax (Tunisie)
- Tomasz Wiesłobocky, MCF, Université de Wrocław (Pologne)

Références

- Alembert, J. Le Rond (d'). (1757). Article GENÈVE. Dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres*. vol. VII (p. 578-574). <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-905-0/>
- Artiaga, L., Letourneux, M. (2013). *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*, Les Prairies imaginaires.
- Büchner, G. (2019). *Woyzeck*. Jérôme Thélot (éd.). Éd. du Geste.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Gallimard.
- Chabrol, C., et Rohmer, É. (1957). *Hitchcock*. Ramsay (Poche Cinéma).
- Diderot, D. (1765). Article HOMME. Dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres*. Vol. VIII (p. 256b). <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-1044-0/>
- Diderot, D. (1994-1997). *Théâtre. Œuvres*. Laurent Versini (éd.). Laffont. vol. IV.
- Diderot, D. (1951). *Œuvres romanesques*. Henri Bénac (éd.). Classiques Garnier.
- Donze, J.-C. (2023 [1785]). *La Fille séduite et heureuse. Exhumation du manuscrit d'un suicidaire, joint à une procédure criminelle de 1785*. H. Parent et P.-B. Roumagnou (éd.). SFEDS.
- Dostoïevski, F. (2018). *Crime et Châtiment*. Le Livre de Poche.
- Doubrovsky, S. (1963). *Corneille et la dialectique du héros*. Gallimard.
- Eco, U. (1995). *Du Superman au surhomme*. Librairie générale française.
- Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary*. Michel Lévy Frères.
- Flaubert, G. (1869). *L'Éducation sentimentale*. Michel Lévy Frères.
- Jost, F. (2015). *Les Nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du mal*. Bayard.
- Jost, F. (2018). *La Méchanceté en actes à l'ère numérique*. CNRS Éditions.
- Letourneux, M. (2010). *Le Roman d'aventures, 1870-1930*. PULIM.
- Musset, A. de (1834). *Lorenzaccio. Un Spectacle dans un fauteuil*. Librairie de la Revue des deux Mondes.
- Nietzsche, F. (1987). *Par-delà le bien et le mal*. Gallimard (Folio Essais).
- Normand, J.-J. (2020). Carrément méchant. *Le Monde*. 22 juin 2020 (p. 24).
- Platon, (2018). *Gorgias*. M. Canto (éd.). GF.
- Richard, O., et Stenger, G. (2022). *Les morales de Diderot*. Hermann.
- Richardson, S. (1999), *Histoire de Clarisse Harlove*. S. Charles (éd.). Desjonquères.
- Rousseau, J.-J. (2003). *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. M. Buffat (éd.). GF.
- Rousseau, J.-J. (1959). *La Nouvelle Héloïse et Les Confessions*. B. Gagnebin et al. (éd.). *Œuvres complètes de Rousseau*. Gallimard. Vol. 1.
- Simon, H. (1999). *Vers une France païenne ?* Cana.
- Sartre, J.-P. (1951). *Le Diable et le Bon Dieu*. Gallimard.

Sastre, P. (2020). *La Haine orpheline. Comprendre la nature de nos conflits pour rester serein dans un monde en colère*. Anne Carrière.

Tolstoï, L. (2002). *Guerre et Paix*. Gallimard (Folio Classique).



Le nom du bourreau en latin et dans les langues romanes

How to Name the Executioner in Latin and in Romance Languages?

Maxime CANIN⁴

Université de Limoges, EHC
maxime.canin@etu-unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1077>

DOI : 10.25965/flamme.1077

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Le présent article revient sur l'étymologie des noms du bourreau en latin et dans les langues romanes et s'interroge sur les moyens lexicaux mis en œuvre dans ces langues pour contourner le tabou qui condamnait au silence les mots le désignant originellement. On y explique ainsi que les langues romanes ont eu recours aux euphémismes créés par des tours périphrastiques, métonymiques ou métaphoriques et par des emprunts à des langues étrangères. On y propose en outre une étymologie nouvelle du latin *crux* ; l'étymologie de ce mot, obscure jusqu'alors, se révèle être un dérivé inverse du verbe lat. *cruciō* « mettre en croix, supplicier, torturer, tourmenter ».

Mots clés : bourreau, étymologie, latin, langues romanes, tabou, métaphore

Abstract: The aim of this paper is to discuss the etymology of names given to executioners in Latin and Romance languages, and the lexical means used by these languages to circumvent the taboo which made the words that initially referred to the profession inutterable. It seeks to explain that said Romance languages used euphemisms by way of circumlocutions, metonymies, metaphors or loanwords to such an end. Furthermore, a new etymology of the latin *crux* is offered ; the etymology of this word, obscure until now, turns out to be a back-formed word based on the verb *cruciō*.

Keywords: executioner, etymology, Latin, Romance languages, taboo, metaphor

⁴ Agrégé de grammaire, Maxime Canin enseigne dans le secondaire depuis 2018 et mène sous la direction de Romain Garnier une thèse intitulée *Latinitas culinaria et obscaena verba dans le Glossarium mediae et infimae latinitatis* de Du Cange : *étude étymologique et lexicographique*, portant sur la recherche des étymologies de termes médio-latins obscurs employés pour désigner tout élément se rapportant au bas-corporel.

Introduction

Quarante ans après l'exécution de Danton, l'académicien Antoine-Vincent Arnault se souvient de ses *ultima verba* adressés à l'exécuteur public Charles-Henri Sanson :

Effroyable pantomime ! Le temps ne saurait l'effacer de ma mémoire. J'y trouve toute l'expression du sentiment qui inspirait à Danton ses dernières paroles, paroles terribles que je ne pus entendre, mais qu'on répétait en frémissant d'horreur et d'admiration : « N'oublie pas surtout, disait-il au bourreau avec l'accent d'un Gracque, n'oublie pas de montrer ma tête au peuple : elle est bonne à voir » (Arnault, 1833, p. 99-100).

Cette anecdote montre bien ce qu'est un bourreau. Sur le théâtre sanglant de l'exécution ou de la torture, il est relégué au rôle le plus secondaire, voire au rang d'élément du décor. C'est bel et bien Danton qui est sur le devant de la scène. Le bourreau n'est rien ; Arnault ne cite pas son nom et ne donne d'autre renseignement sur lui que celui de son ministère. La seule chose qui compte, c'est le geste qu'il fait : celui de laisser tomber le couperet sur la nuque de Danton avant que de montrer sa tête à la foule massée devant la sanglante estrade.

Il est fascinant de voir à quel point le nom du bourreau peut disparaître alors qu'il désigne celui qui commet le geste du châtement, même s'il ne constitue que la main d'une justice dont il n'est pas à l'origine du verdict. N'étant en effet, littéralement, qu'un exécuter, sa présence, bien que nécessaire, est effacée par celle de la victime qui, elle, existe seulement parce que la victime est elle. En d'autres termes, on ne voit le condamné que pour son identité, tandis que celle du bourreau disparaît derrière son geste.

Par ailleurs, il faut noter que dans le monde roman, la fonction de bourreau est, dès son apparition, vouée à un rejet, sinon lexical, du moins institutionnel. À Rome, le bourreau n'est autre qu'un esclave chargé de mettre à mort les condamnés ou bien de leur faire avouer leurs méfaits par des actes de torture, quoique les aveux obtenus par la *quaestio* ne fussent guère admis sous la République. Au Moyen-Âge, la charge dégradante de la mise à mort d'autrui n'est plus confiée à un esclave, donc à un individu qui ne fait pas partie du corps civique, mais à un bourreau professionnel qui, étant celui qui amène la mort dans sa localité en tant qu'exécuteur des hautes œuvres, subit un ostracisme qui l'amène très souvent à ne pas résider dans les murs de sa cité. Charge infâmante acceptée bien souvent par des condamnés trouvant là le moyen d'échapper à la peine capitale ou, plus tard, aux galères, l'activité de bourreau est récompensée par des privilèges, comme le droit de havage⁵ ou certaines exemptions, qui la rendent impopulaire. Il n'y a donc rien d'étonnant à constater qu'un tabou frappe la fonction de bourreau, puisqu'il est le *méchant* par excellence : il l'est dans son acception moderne au sens où son ministère est d'infliger douleurs et souffrances au supplicé, mais il l'est également dans son sens étymologique, étant donné que l'ancien français *mescheant* est le participe présent du verbe *mescheoir* qui signifie « mal tomber » ; or, nous l'avons vu, il n'est de pire représentation populaire de la malchance que la figure du bourreau, puisqu'il est celui qui apporte la souffrance et la mort. L'angoisse causée par le bourreau serre la gorge et empêche de le nommer, « comme si un interdit mystérieux et puissant empêchait le plus souvent d'en parler » (Bée, 1984, p. 71).

Une figure aussi angoissante que celle du bourreau offrait, dès le Moyen-Âge, un candidat de choix pour endosser, en plus de son habit noir, le rôle du personnage antipathique par excellence. Or, si ce n'est dans le roman *Dieu et nous seuls pouvons* de Michel Folco, paru en

⁵ Le droit de havage est un droit seigneurial transmis aux exécuteurs des hautes œuvres : il s'agit pour le bourreau, à date régulière, de percevoir un impôt en nature parmi les commerçants de sa localité en prenant, autant que sa main pouvait en contenir, des denrées telles que des céréales, des fruits, des légumes...

1991, qui établit de manière humoristique comment un enfant abandonné devient, à l'âge adulte, le fondateur d'une dynastie de bourreaux – et encore, le jeune homme devient bourreau bien malgré lui et l'auteur en prend le contre-pied en nous le présentant comme un personnage digne de pitié et de sympathie –, il n'existe guère d'œuvre littéraire où le bourreau tienne lieu de personnage antipathique à part entière. Alors même que Nicole Gonthier explique que l'iconographie médiévale représente avec un souci fort net de précision le personnage du bourreau en le pourvoyant de sa vêtue ou de ses ustensiles de torture et de mort (Gonthier, 1998, p. 54), la figure de celui-ci brille par son absence dans la production littéraire du Moyen-Âge. Bernard Ribémont souligne à ce sujet que dans les œuvres où cette figure serait attendue, elle n'y paraît pas le moins du monde, mais précise bien que l'absence du bourreau dans la littérature n'est pas une preuve de son inexistence :

La littérature de fiction, ou didactique – la frontière entre les deux étant loin d'être étanche au Moyen-Âge – est un outil précieux mais dangereux pour l'historien. Si elle reflète un certain état de la société et des pratiques du monde qui lui est contemporain, elle les déforme aussi largement au gré des fantaisies et de l'imagination des auteurs, des cadres qu'impose la conformité à un genre – chanson de geste par exemple –, ou du poids éventuel de l'*auctoritas* (Ribémont, 2021, p. 9).

La figure du bourreau, par conséquent, non seulement n'inspire aucun personnage fictif particulier, mais encore semble s'effacer dans l'intégralité du corpus littéraire médiéval.

Aussi est-il loisible de se demander ce qui se cache derrière le nom du bourreau – ou plus exactement derrière les noms du bourreau, puisque le même rejet s'observe dans tout le monde roman – pour qu'il soit ainsi frappé de ce tabou ? Pour mieux dire, comment nommer un individu dont on a peur de prononcer le nom ?

1. Comment nommer le bourreau à Rome ?

● Le *carnifex* : un « débiteur de viande »

Le latin *carnifex*, *icis*, *m* désigne l'esclave chargé d'exécuter les esclaves et les étrangers criminels condamnés à mort. Daremberg et Saglio en donnent une définition très précise :

Bourreau. À Rome, d'après les règles de l'organisation de la justice criminelle, le bourreau était chargé de donner la question aux esclaves considérés comme témoins, et même sous l'empire, aux citoyens accusés d'un crime. De plus, le *carnifex* avait pour mission de procéder à l'exécution des peines corporelles sur les esclaves et les étrangers. Primitivement, cet office était rempli, pour les citoyens, sur la place publique, par le *lictor* du roi ou des consuls et parfois même par le tribun qui avait poursuivi le condamné ; mais la juridiction de ces derniers ayant été limitée par les lois de *provocatio*, ce ne fut qu'au cas d'aveu ou de flagrant délit, ou en matière de délits militaires, hors du *pomerium*, que le général ou gouverneur put faire exécuter par son licteur la peine de mort prononcée contre des non-citoyens. À Rome, les esclaves publics de la prison du Capitole, placée sous la direction des *triumviri capitales*, étaient chargés de l'exécution dans le cachot. [...] Dans les autres cas, l'exécution avait lieu hors de la ville [...]. Ce *carnifex* était d'ordinaire un esclave public, chargé plus spécialement du supplice des esclaves, toujours subi en dehors de Rome, sur un terrain où étaient plantées les croix, non loin de la porte Esquiline (Daremberg et Saglio, 1896, p. 925).

Que désigne exactement le terme de *carnifex* ? Il s'agit d'un nom d'agent composé de rection verbale avec un premier membre *carni-* formé sur *carō*, *carnis*, *f* « la chair, la viande » où *-i-* et *-u-* entrent en concurrence chez Plaute où l'on trouve à la fois *carnifex*

*Mene ego illaec patiar praesente dici? discrucior miser,
nisi ego illum jubeo quadrigis cursim ad carnificem rapi.*⁶

et *carnūfex*

*Peri misera ! ut osculatur carnufex, capuli decus.*⁷

et un second membre *-fex*, nom-racine formé sur *faciō* « faire » qui donne son *f-* à *-fex*. Ainsi que l'explique Françoise Bader (1962, p. 60), il existe autour de *carnifex*, comme pour presque tous les composés en *-fex*, tout un réseau lexical dans lequel on trouve *carnīfīcīna* qui désigne le nom du lieu d'exercice⁸ ou le type d'activité effectuée⁹, *carnīfīcīum* pour le domaine d'activité « la torture¹⁰ », l'action elle-même de torturer exprimée par l'actif *carnīfīcō*¹¹ ou le déponent *carnīfīcor*¹² ou encore l'adjectif d'appartenance *carnīfīcīus* « de bourreau, de supplice¹³ ». En outre, on trouve bien plus tard avec le suffixe productif *-tor* le nom d'agent *carnīfīcātor* « bourreau¹⁴ », ce qui, à époque tardive, résulte d'un procès logique où les noms d'agent sont très souvent réactualisés avec le suffixe *-tor/-trix*.

Tout ce réseau lexical s'articule autour de *carnifex* comme nom servant à désigner le bourreau, mais n'a gardé aucune trace du sens premier de *carnifex*. En effet, les composés en *-fex* désignent presque toujours des noms d'artisans. Or ce ne serait pas le cas de *carnifex*. On peut

6 *Poenulus*, v. 368-369 : « Faut-il que je supporte qu'on dise cela en ma présence ? Malheureux que je suis, je suis au désespoir / si je n'ordonne pas qu'on le traîne chez le bourreau à la vitesse d'un quadriges ! ».

7 *Asinaria*, v. 892 : « Malheureuse que je suis, je suis morte ! Comme ce bourreau l'embrasse, garniture de cercueil ! ».

8 Tite-Live, 2, 33, 6 : « *Id cumulatam [ait] usuris primo se agro paterno auitoque exuisse, deinde fortunis aliis, postremo uelut tabem peruenisse ad corpus ; ductum se ab creditore non in seruitium, sed in ergastulum et carnificinam esse* ». Nous traduisons par : « Cela, dit-il, en plus des intérêts, l'avait dépouillé d'abord du bien foncier qu'il tenait de son père et de son grand-père, puis de ses autres biens, puis qu'elle s'était étendue à son corps, comme une lèpre ; ce n'est pas dans la servitude que son créancier l'avait entraîné, mais dans une geôle et une salle de torture ».

9 Plaute, *Captivi*, v. 131-132 : « *Sed in ullo pacto ille huc conciliari potest, / vel carnificinam hunc facere possum perpeti* ». Nous traduisons par : « Mais il pourrait, d'une manière ou d'une autre, être ramené à ce point / et je pourrais même supporter qu'il fasse son office de bourreau ».

10 Tertullien, *De Pudicitia*, 22 : « *Nulla ad libidinem uis est, nisi ipsa; nescit quo libet cogi. Negationem porro quanta compellunt ingenia carnificis et genera poenarum?* » Nous traduisons par : « Il n'existe aucune force qui pousse à la débauche, si ce n'est la débauche elle-même : elle ignore par quoi il lui plait d'être poussée. Combien faut-il, au contraire, de tortures inventives et de supplices différents pour pousser à sa réprobation ».

11 Priscien, 8, 19 : « *Sisenna : vitam cum dolore et insigni cruciatu carnificatus amisit, 'carnificatus' [id est] βασανισθείς [amisit]* ». Nous traduisons par : « Sisenna : il perdit la vie dans la souffrance après avoir été exécuté au terme d'une torture innommable, [il l'a perdue] 'après avoir été exécuté' [c'est-à-dire] βασανισθείς ».

12 Priscien, 8, 15 : « *Ex his multa antiqui tam activa quam passiva significatione protulisse inveniuntur, et maxime ea, quae apud Graecos activa habentur et passiva : [...] 'carnificor'* ». Nous traduisons par : « À la suite de cela, on observe que les anciens ont produit de nombreux verbes de sens autant actif que passif, et surtout ceux qui sont employés par les Grecs aux voix actives et passives : torturer ».

13 Plaute, *Mostellaria*, v. 55 : « *O carnific<i>um cribrum, quod credo fore ; / ita te forabunt patibulatum per vias / Stimulis, si huc reveniat senex* ». Nous traduisons par : « Tamis de bourreaux, que j'ai bon espoir que tu deviennes un jour ; / Ils te mèneront par les rues en te perçant de leurs aiguillons après t'avoir suspendu à une fourche patibulaire / Si le vieillard revenait ici ! »

14 Charis, 1, 50, 4.

comprendre que ce composé puisse signifier « faiseur de charogne », *cārō, carnis, f* signifiant, outre « la viande », « la charogne, la carcasse ». Le bourreau pourrait en effet produire des cadavres, mais cela ne fait guère de lui un artisan. En réalité, il faut y voir un ancien terme servant à désigner celui qui produit de la chair, qui découpe les morceaux, qui est un « débiteur de viande ».

À partir de là, il est tout à fait vraisemblable de penser que *carnifex* ait pu désigner originellement la fonction de boucher, puis, par raillerie, celle du bourreau dont la tâche de débiteur de quartiers de viande était à peu de chose près la même, à moins que l'esclave chargé de cet office fût lui-même chargé de tailler la viande en pièces. Quoi qu'il en soit, cette étymologie nous permet d'avoir un éclairage tout à fait particulier sur le rôle de bourreau du *carnifex* : il s'agissait pour lui de mettre à mort le condamné en le découpant, c'est-à-dire, vraisemblablement par décollation, comme le prouve d'ailleurs l'emploi du verbe *carnificō* chez Tite-Live :

*Ubi tribuni militum Graccho nuntiaverunt, neminem stantem jam volnerari hostem, carnificari jacentes et in dextris militum pro gladiis humana capita esse, signum dari prope jussit projicerent capita invaderentque hostem*¹⁵.

En d'autres termes, *carnifex* apparaît comme un doublet du grec *κρεουργός* « boucher, coupeur de viande », composé formé sur l'adjonction d'un premier membre issu du grec *κρέας* « viande, chair crue » provenant de l'indo-européen **kréh₂-s-* [nt.] « sang, chair sanglante », et d'un second membre *-ουργός* « l'artisan » provenant de l'indo-européen **uerǵ-* « faire ». Il s'agit donc littéralement d'un « faiseur de viande ». Ce terme n'est pas attesté en grec antique comme nom du bourreau, mais l'on trouve dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 1592) l'expression *κρεουργὸν ἡμᾶρ* que l'on peut traduire par « jour meurtrier » et qui pourrait laisser entrevoir la possibilité d'un usage de *κρεουργός* dans la langue vulgaire comme un mot servant à désigner le bourreau.

● Le *tortor* : un « tordeur de membres »

Outre le *carnifex*, les Romains disposent également d'un *tortor*, comme on le peut trouver sous la plume de Cicéron :

*Cum jam tortor atque essent tormenta ipsa defensa neque tamen illa finem facere vellet, quidam ex advocatis, homo et honoribus populi ornatus et summa virtute praeditus, intellegere se dixit non id agi ut verum inveniretur, sed ut aliquid falsi dicere cogerentur*¹⁶.

15 Tite-Live, 24, 15, 5 : « Lorsque les tribuns militaires annoncèrent à Gracchus qu'aucun ennemi survivant ne recevait plus de blessure, que les soldats décapitaient ceux qui gisaient à terre et qu'ils ne portaient plus à la main leurs épées, mais des têtes humaines, il leur ordonna aussitôt de donner l'ordre de jeter les têtes et de se jeter sur l'ennemi ».

16 *Pro Cluentio*, 117 : « Déjà la longueur de l'exécution avait fatigué la main du bourreau et lassé jusqu'aux instruments de la torture, que cette furie persistait encore. Alors un des témoins, distingué par son mérite et les honneurs dont le peuple romain l'a revêtu, dit qu'il ne s'agissait pas, il le voyait bien, de découvrir la vérité, mais d'arracher un mensonge » (trad. Nisard, M., 1840).

Comme on le voit dans ce passage, le *tortor* n'est pas seulement en charge d'une exécution capitale, mais également des douloureux préludes à une mort suivant un aveu obtenu par dol. Sénèque donne un aperçu des tortures qui pouvaient être pratiquées à Rome :

*Cogita hoc loco carcerem et cruces et eculeos et unicum et adactum per medium hominem, qui per os emergeret, stipitem et distracta in diversum actis curribus membra, illam tunicam alimentis ignium et inlitam et textam*¹⁷.

La diversité de ces instruments montre bien qu'il n'est pas seulement question ici de faire périr le condamné mais de le tourmenter et de le supplicier afin d'obtenir de lui une *confessio* qui permettra d'abrèger ses souffrances, soit par l'arrêt définitif de la torture, soit par le soulagement d'une mise à mort.

Mais qu'est-ce exactement qu'un *tortor* ? Il s'agit d'un nom formé par dérivation affixale avec adjonction du suffixe de nom d'agent *-tor* sur la base verbale *tor-* issue du radical verbal *torqu-* du verbe *torqueō* « tordre ». Ce radical verbal provient de la racine italique **tork^h*- « tourner » qui produit le pré-latin **torquimentom* à l'origine du latin *tormentum* « instrument de torture, torture » à partir duquel sera formé l'ancien français *torment*, puis le français *tourment*. On trouve également en latin le neutre pluriel *tormina* issu du pré-latin **torqui-min-a* qui désigne ce qui tord les intestins et torture l'abdomen, à savoir les coliques. On trouve enfin, sur le même radical, le verbe *tortō* « torturer, tourmenter », et plus tardivement, avec le même sens, le verbe *tortiōnō*, ainsi que dans le sens d' « action de tordre » et dans le sens de « torture », le substantif *tortūra*. Il faut en outre noter la forme tardive *torsor* qu'emploie Priscien¹⁸.

À partir de cette explication, il apparaît que le *tortor* était un bourreau-tortionnaire dont la charge était de tordre et de faire tourner les membres de ses victimes dans tous les sens pour faire prendre à ces membres un pli qui n'est pas naturel. Ainsi, le *tortor* n'est pas nécessairement employé pour mettre à mort un condamné, mais bien plutôt pour obtenir l'aveu d'une *confessio*, même si sous la République l'appareil judiciaire veille à respecter le principe de l'intégrité de l'accusé ou du témoin, jugeant que des aveux obtenus sous la torture ne sont pas recevables du fait d'un éventuel épuisement du supplicié.

● L'*excruciator* : un « charcuteur »

Les Romains, pour désigner le bourreau, emploient enfin un troisième terme : *excruciātor*, *ōris*, *m*. Il s'agit là d'un nom formé par dérivation affixale avec affixation du suffixe de nom d'agent *-tor* et du préfixe *ex-* qui apporte au radical verbal *crucio* « 1. Mettre en croix, crucifier 2. Faire périr dans les tortures, supplicier 3. Torturer, tourmenter » une nuance résultative, voire perfective, « tuer à force de tortures ». D'ailleurs, on retrouve le verbe *excrucio* chez César :

*Ostendit cives Romanos, qui ejus praesidi fiducia una erant : magnum numerum frumenti commeatusque diripit, ipsos crudeliter excruciatos interficit*¹⁹.

17 *Lettres à Lucilius*, 14, 5 : « Imagine dans ce lieu une geôle, des croix, des chevalets, un crochet, un pieu qui passe au travers d'un homme pour lui ressortir par la bouche, des membres écartelés par des chars lancés dans des sens opposés, et cette tunique, enduite et tissée de ce qui alimente les flammes ».

18 9, 51 : « *'torsi' quoque et 'tortum' et 'torsum' facit, itaque 'tortores' et 'torses' dicuntur* ».

19 *De Bello Gallico*, VII, 38, 9 : « Il fait voir les citoyens romains qui se trouvaient sous sa protection et son escorte ; il les dépouille d'une forte quantité de blé et de vivres puis il les fait mettre à mort après les avoir cruellement torturés. »

Le participe parfait de ce verbe, *excruciātus*, permet de qualifier une personne de « victime de tortures », de « suppliciée » ou bien une *confessio* d'aveu « obtenu par dol » où le préfixe *ex-* colore également d'une nuance causale. On trouve en outre l'adjectif *excruciābilis*²⁰ « qui mérite d'être tourmenté » et les noms *excruciātiō* et *excruciātus* « torture, tourment ». Il existe aussi, mais plus tardivement, le nom d'agent *cruciātor*²¹ ainsi que le nom *cruciātus* « torture, supplice » et les verbes *crucificō*, d'où la création du nom d'agent *crucifixor*, et enfin *crucifigō* dont la formation résulte d'une confusion entre *-ficō* provenant de *faciō* et la forme *-figō* « ficher, enfoncer, planter, clouer » par influence biblique de l'épisode de la crucifixion. On doit d'ailleurs à ce terme, quoiqu'il n'existe point de forme **crucifictor* attestée, la formation de l'espagnol *crucifictor* et du français *crucificteur* qui ont tous deux, comme attendu, un sens plus précis et plus spécialisé que le simple bourreau, puisqu'ils désignent l'un et l'autre « celui qui crucifie, qui fait subir le supplice de la croix ».

En synchronie, tout se passe comme si *excruciātor* était formé par adjonctions de suffixes au nom racine *crux* « croix, supplice » et, en effet, avec l'influence de l'image biblique, on se figure aisément sous les traits de l'*excruciātor* un homme chargé de fixer le supplicié sur une croix. Or, l'on sait que ce supplice ne nécessitait pas l'emploi systématique d'une croix puisque, comme l'écrit Anthony Rich, la *crux* est :

Une des machines dont se servaient les anciens pour punir de la peine capitale les criminels et les esclaves. On la faisait et on s'en servait de deux manières différentes. Dans l'origine, c'était une perche droite, se terminant en une pointe aiguë (en grec σταυρός, σκόλοψ), sur laquelle la victime était empalée, comme on le pratique encore dans l'Orient, châtement indiqué par l'expression *in cruce suffigere* (Justin. XVIII, 7 ; Hirt. B. Afr. 66), ou *in cruce sedere* (Mæcen. ap. Senec. Ep. 101) ; mais, dans la suite, on y ajouta une pièce transversale de bois, comme dans notre croix, sur laquelle le condamné était fixé avec des clous ou attaché avec des cordes, puis abandonné jusqu'à ce qu'il mourût : supplice exprimé par des expressions comme *crucifigere* ou *affigere* et autres semblables (Tac. Ann. XV, 44 ; Petr. Sat. 111, 5). Il paraîtrait aussi, d'après d'autres passages (Plin. H. N. XIV ; *pendere in cruce* Petr. Sat. 112, 5), que les criminels y étaient quelquefois pendus comme à un gibet ou à une potence (Rich, 1859, p. 206).

Si tel était le cas, il existerait une racine indo-européenne **kreuk-*, qui n'aurait guère été productive qu'en latin, ce qui semble peu pertinent. Alfred Ernout et Antoine Meillet envisagent quant à eux la possibilité d'un emprunt à une langue étrangère contemporaine des Romains, comme le punique (Ernout et Meillet, 2001, p. 153) ; l'intuition était intéressante puisqu'effectivement le terme de *crux* n'apparaît chez les Romains qu'après les guerres puniques, ce qui laisserait présager d'une origine punique du mot *crux*. On se rappellera alors avec intérêt les supplices infligés par les Carthaginois à Regulus revenu à Carthage pour annoncer que Rome ne se rendrait pas et à qui l'on infligea, d'après Aulu-Gelle, le supplice de l'obscurité pendant une semaine puis des paupières cousues, pupilles face au soleil, ou, d'après Silius Italicus et Appien, celui d'une cage hérissée de pointes à l'intérieur, empêchant Regulus

20 Plaute, *Cistellaria*, v. 653-654 : « *Nullam ego me vidisse credo magis anum excruciablem/ quam illaec est.* » Nous traduisons par : « Je crois que je n'ai jamais vu de vieille femme qui mérite plus la torture que celle-ci ! »

21 Arnobe, *Adversus gentes*, 1, 40 : « *Nemo umquam innocens male interemptus infamis est, nec turpitudinis alicujus commaculatur nota, qui non suo merito poenas graves sed cruciatoris perpetitur saevitatem.* » Nous traduisons par : « Aucune personne innocente et mise à mort dans la violence n'est frappée par le déshonneur ni n'est souillée par la marque d'une quelconque indignité puisqu'elle a subi, non pas les châtements qu'elle méritait, mais la cruauté du bourreau. »

de se reposer et le faisant périr par faute de sommeil. Toutefois, il n'existe aucune racine sémitique ****k-r-k** permettant d'expliquer une telle origine²².

En revanche, il est tout à fait possible de voir en *crux* un dérivé secondaire, devenu certes nom-racine en synchronie, mais toutefois dérivé de la racine indo-européenne ***(s)ker-** « couper, trancher » (Pokorny, 1959, p. 935) – cette racine a donné le germanique commun ***skarpaz** « couper, trancher » qui a donné le vieil haut allemand *scarf* « aiguisé, tranchant » que l'on retrouve dans l'allemand *Scharfrichter* « le bourreau », c'est-à-dire littéralement « le juge qui tranche » – sur degré Ø avec une suffixation adjectivale en *-u-*, tel que ***kr-u-**, qui permet la formation du slave commun ***krŭ** « le sang » (Derksen, 2008, p. 254), le grec *κρύος* « froid » ou encore le latin *crus* « la jambe », désignant sans nul doute, originellement, non « la jambe », mais « le cuisseau », c'est-à-dire le muscle du membre postérieur considéré comme pièce de viande, puis avec une suffixation nominale en *-k-*, tel que, selon moi, ***kr-u-k-** « lanière de chair sanglante ». Il est alors aisé de comprendre la formation du verbe *cruciō* (<***kr-u-k-yō** « larder ») à partir duquel a été rétroformé le nom *crux* « torture » (<***kr-u-k-s**).

De là, on comprend que le terme *crux*, bien loin de désigner une simple croix, désigne le supplice lui-même, supplice à l'origine cruel, sanglant ; d'où il appert que le bourreau *excruciator* est un bourreau qui charcute ses victimes et même, d'après les emplois du latin, un bourreau qui supplicie ses victimes pour les humilier. Le crucifiement est un supplice infâmant, tout d'abord parce qu'il est public, et ensuite parce qu'il est long et douloureux. Si l'on en croit ce que dit Anthony Rich, le crucifiement entraîne une asphyxie lente à laquelle s'ajoutent des membres garrotés par des cordages ou cloués à la structure en bois et qui est précédée de flagellations. On se souvient en effet de la répression de la révolte des esclaves menés par Spartacus, dont les 6000 survivants furent crucifiés le long de la via Appia, certains étant même enduits de poix et enflammés pour servir de torches humaines et d'exemples. Ainsi donc, *l'excruciātor* est le bourreau chargé d'une mise à mort au terme de douleurs insupportables infligées pour l'exemple.

2. Quel devenir pour le bourreau dans les langues romanes ?

● Reste-t-il des traces des noms latins du bourreau dans les langues romanes ?

Il est fort étonnant de constater que dans les langues romanes les termes *carnifex*, *tortor* et *excruciātor* n'aient pas été véritablement conservés. En effet, même si l'on observe une

22 L'idée d'Ernout et de Meillet est reprise, la précision d'une origine punique en moins, par De Vaan (2008, p. 147-148) et n'offre guère qu'une collection de données disparates, comme l'éventualité erronée de cognats celtiques et la possibilité d'une origine non-indo-européenne : « IE cognates : Ir. *crúach* [f.] 'heap, hill', Gaul. **krouka* 'summit', whence **krōkka*, *krūk(k)a* 'id.', W. *crug* 'cippus, tumulus', Co. OBret. *cruc* 'hill', Bret. *crug* ; OIc. *hryggr*, OE *hrycg*, OS *hruggi*, OHG (*h*)*rukki* 'back' ; OIc. *hrúga*, *hraukr* 'heap', OE *hrēac*, MoDu. *rook*. Originally an *i*-stem ? Leumann explains the suffix of *cruc-iāre* as based on the dat. sg. *crucī*, and *crucius* as a back-formation to *cruciāre* ; but this is not a common procedure in Latin. The Celtic and Gm. Forms are often reconstructed as **kr(e)u-k-*, but we find vacillating vocalism within Gm. ; also, the meanings 'backbone' and 'heap' are not necessarily connected. Even if the words in **kruk-* from Latin and Italo-Celtic belong together, the root structure does not look PIE (and a root enlargement *k* is unknown), and might be interpreted as a non-IE substratum word borrowed into Italo-Celtic. But Latin may also just have borrowed the word from a contemporary language ». Le rapprochement sémantique entre la colline et la croix semble en effet assez discutabile, voire malaisé, d'autant plus que les termes celtiques cités proviennent d'une racine indo-européenne en *-a*, en l'occurrence **krā(u)-* « entasser », et que l'on voit assez mal comment cette racine aurait pu produire un nom en *-u* en latin. Quant à l'origine non-indo-européenne de *crux*, on ne pourra que déplorer le manque de pugnacité de cette explication qui consiste à renoncer à une résolution indo-européenne sur le simple motif que l'on ne l'a pas trouvée.

conservation des termes *crucificteur* en français et *crucifictor* en espagnol, ces noms, comme nous l'avons dit, ont connu une spécialisation due à la culture biblique de l'Occident chrétien. Un *crucificteur* n'est plus un simple bourreau, mais celui qui fait subir le supplice de la croix. De même, les termes *carnifice* en espagnol ou italien ou encore *castigateur* (du latin *castigare* « châtier » avec suffixe de nom d'agent *-teur*) sont considérés comme des archaïsmes qui ne sont plus guère employés.

Enfin, *tortor*, à partir duquel a été formé le verbe *tortiono*, se retrouve au Moyen-Âge en concurrence avec son doublet *tortionarius* qui a donné le français *tortionnaire*. Ce terme a désigné le bourreau du Moyen-Âge jusqu'au XIX^e siècle, comme on le rencontre par exemple dans *Le Capitaine Fracasse* : « Quelle belle attitude il eut sous la barre du tortionnaire, lorsqu'il fut roué en pleine place d'Orthez ! » (Gautier, 1863), mais dès le XIX^e siècle, ce terme perd son sens propre pour ne conserver qu'un sens figuré désignant celui qui commet à l'encontre d'autrui des outrages physiques ou moraux avec une certaine volonté de causer la douleur, ainsi qu'on le trouve sous la plume de Gustave Flaubert dans une lettre à Ernest Feydeau à propos de la mort de son ami Théophile Gautier, persécuté par les tortures psychologiques infligées par des éditeurs :

Fais bien sentir qu'il a été exploité et tyrannisé dans tous les journaux où il a écrit ; Girardin, Turgan et Dalloz ont été des tortionnaires pour notre pauvre vieux, que nous pleurons. Moi, je ne me console pas de sa perte (Flaubert, 1872, p. 448).

C'est d'ailleurs ce qui est en train d'advenir pour le terme *bourreau*. La peine de mort abrogée, et la « question » et autres tortures juridiques étant tombées en désuétude pour les mêmes raisons qu'à l'heure de la République romaine, le bourreau ne fait plus partie des réalités de notre époque, et nous ne le retrouvons guère que dans des expressions imagées et hyperboliques comme *bourreau d'enfants*, *bourreau de travail*, *bourreau d'argent* ou encore *bourreau des cœurs*, pour désigner des personnes qui, respectivement, maltraitent des enfants, s'infligent une quantité très importante de travail, dépensent leur argent avec libéralité et prodigalité ou encore provoquent avec facilité chez les autres un certain sentiment amoureux sans pour autant accorder leurs faveurs à quiconque, multipliant ainsi les chagrins d'amour de leurs conquêtes. Ajoutons que le terme de *bourreau* n'est plus guère employé aujourd'hui au sens propre que pour désigner les responsables et les exécuteurs de la « solution finale » ou bien des personnes connues pour la cruauté de leurs crimes, le *bourreau* étant alors passé de l'autre côté du couteau.

● Les tours périphrastiques pour éviter de donner un nom

Le français, notamment du Moyen-Âge jusqu'au début du XIX^e siècle, emploie volontiers, pour désigner le bourreau, des périphrases évitant de prononcer ce nom. C'est ainsi que l'on retrouve, notamment dans les textes juridiques, les termes de *maître des hautes œuvres*, *d'exécuteur des hautes œuvres* ou encore *d'exécuteur de la haute justice*.

Ces expressions désignent le bourreau soit par le terme « maître », qui précise ainsi que le bourreau doit être docte en l'art de la torture – le bourreau est une sorte d'artisan qui doit savoir quels instruments utiliser et sur quelles parties du corps afin d'infliger des douleurs assez fortes pour obtenir des réponses aux questions posées, mais suffisamment supportables pour que le supplicié ne succombe pas à force d'insoutenables souffrances –, soit par le terme exécuteur issu du latin *exsecutor*, nom d'agent déverbal issu de *exsequor* « accomplir », qui désigne donc dans la plus grande des neutralités celui qui réalise une action, en taisant volontiers le genre d'action à mener. Quant aux hautes œuvres, elles désignent les tâches dévolues au bourreau et se distinguent des basses œuvres ; celles-ci concernent principalement les travaux de voirie, l'abattage des chiens errants, le nettoyage des latrines et des égouts, tandis que celles-là

désignent ce qui se pratique sur un échafaud, à savoir tout ce qui relève de la torture, des expositions de prisonniers ou des mises à mort.

Ces tours périphrastiques, que l'on rencontre surtout dans le langage juridique, davantage que dans le *sermo cotidianus*, semblent désigner la personne du bourreau sans véritablement en dire le nom ; et même, ces expressions, puisque contenant davantage de mots, paraissent donner plus de précisions que les substantifs simples. C'est une idée fautive. Quand les termes latins donnaient d'emblée le programme de l'exécution ou de la torture – l'un tord les membres de sa victime lorsque l'autre en fait du hachis –, ces périphrases ne mentionnent ni mort ni torture. Que font ces expressions si ce n'est effacer la cruauté d'une insoutenable réalité ? N'est-ce pas le rôle que joue un euphémisme, qui « atténue l'expression de réalités choquantes ou pénibles » (Bonhomme, 1998, p. 77). En réalité, pour reprendre le mot de Jean-Paul Courthéoux qui n'étendait pas son propos aussi loin dans le temps mais s'intéressait aux technonymes contemporains comme les fameux personnels d'entretien « techniciens de surface », ces périphrases euphémiques trahissent l'existence même d'un tabou sur la fonction de bourreau :

À la limite même, les euphémismes participent à la création d'une langue de bois, de jargon « sociologiquement correct », voire de « politiquement correct » de plus en plus répandu. Certains y voient même une forme de terrorisme intellectuel créant des tabous, des « sanctuaires du non-dit » (Courthéoux, 1998, p. 702).

● Désigner le bourreau par son habit : la métonymie au secours du tabou

L'impopularité de la fonction des bourreaux poussait les populations à les bannir des murs de la ville, mais également à en marquer son exécuteur d'un signe distinctif pour qu'il puisse être reconnu de tous et être évité plus facilement. Ainsi, le costume du bourreau devait être visible et le meilleur moyen de parvenir à cet effet était d'imposer une couleur. Le rouge, couleur hautement symbolique puisque rappelant celle du sang qu'il faisait couler, ou le noir, couleur traditionnellement employée pour symboliser la mort, ont de ce fait été particulièrement utilisés. Il faut alors noter que dans certaines langues romanes, les noms du bourreau sont formés à partir de noms de couleurs qui, selon toute vraisemblance, pourraient tout à fait provenir de la couleur des costumes qu'ils portaient.

C'est ainsi que le roumain désigne le bourreau par le terme *călău* que l'on fait venir du rromani *kaló* « noir », apparenté au sanskrit **kāla* « noir » et issu du proto-dravidien **kār* « noir ». Il faut tout de même nuancer ce propos en rappelant que le terme *călău*, provenant d'une langue dravidienne, était utilisé par des populations venues du nord de l'Inde dont la peau était particulièrement brune par rapport à celle des populations valaques médiévales. Sachant que l'infâmante tâche du bourreau était confiée le plus souvent à des personnes en marge de la société, ne craignant aucunement un rejet qu'elles connaissaient déjà de toutes manières et que c'est donc tout naturellement aux populations rromani qu'échoit généralement la tâche d'exécuter les hautes œuvres de la justice, on peut se demander si le terme de *călău* désigne bien la couleur de l'habit du bourreau ou bien celle de son visage, d'autant plus qu'en rromani, l'adjectif *kaló* signifie « brun, foncé, bronzé » et « noir, nègre, Africain » (Calvet, 1993) lorsqu'il est substantivé.

On peut également voir derrière le romanche *sbir* une désignation réalisée à partir de la couleur de l'habit du bourreau. En effet, ce terme est issu de l'italien *sbirro*, lui-même issu du latin *birrus* « pardessus à capuche » et apparenté à *burrus* « roux, rouge ». Le *sbir* est celui qui est encapuchonné d'une pièce de tissu rouge. Cela permet de confirmer ce que dit déjà Ziwès (1960, p. 109) : on propose traditionnellement de faire venir *bourreau* du verbe de l'ancien français *bourrer* « frapper » que l'on trouve encore aujourd'hui dans l'expression « bourrer de coups

(de poing) », mais en réalité, on pourrait tout à fait imaginer que sur l'adjectif *burrus*, a, um « roux » ait été formé un substantif *burra* « le vêtement rouge, le tablier », à partir duquel un adjectif **burralis* « qui porte un vêtement rouge ou un tablier » (qui, phonétiquement, peut fournir à l'ancien français le nom *bourrel*) devient le *bourreau* du français moderne. Hannele Klemetilä écrit à ce sujet :

It is possible that some executioners wore aprons to protect their clothes from blood when performing their duties, especially punishments involving mutilation. In iconography, an apron linked the hangman to the lower classes and manual labour. It could also refer to the polluting aspect of his occupations (2006, p. 150).

Plus vraisemblable que la couleur rouge – qui, après tout, n'était pas la couleur officielle du bourreau en France au Moyen-Âge (Klemetilä, 2006, p. 62), le type de vêtement, à savoir le tablier, peut être à l'origine du terme *bourreau*. Le bourreau ne serait pas celui qui s'habille en rouge, mais celui qui porte un tablier pour ne pas se tacher du sang qu'il s'apprête à verser. En effet, comme nous le pouvons voir sur ce folio du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* représentant le martyre de saint Jacques le Majeur, le bourreau, bien que portant un pantalon rouge, revêt surtout un tablier blanc, semblable à un tablier de boucher. De la sorte, si l'habit ne fait pas le moine, tout du moins, la bure fait le bourreau.

Figure 1. Jean Fouquet, *Le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier : Les Suffrages des Saints, Martyre de saint Jacques le Majeur*, entre 1452 et 1460.



Photo © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda.

● Appeler le bourreau par le geste qu'il fait

Dans certaines langues romanes, on a plutôt désigné le bourreau par un terme rappelant l'action qu'il accomplit sur l'échafaud. C'est ainsi que l'on trouve de façon tout à fait explicite et intelligible le jersiais *pendard* qui ne désigne pas, comme en français, le gibet de potence qui mérite d'être pendu, mais bel et bien, à l'autre bout de la corde, celui qui pend le condamné. Le terme est en réalité une traduction littérale de l'anglais *hangman*, soit « l'homme qui pend ».

De même, en portugais, les condamnés à mort risquent d'être malmenés par un *enforcador* qui rappelle le latin *furca* « la fourche (patibulaire) » dont Anthony Rich nous dit qu'il s'agit d'« un gibet ou [d'une] potence, instrument pour infliger la peine capitale ; les esclaves et les voleurs y étaient pendus » (Rich, 1859, p. 292) – radical sur lequel ont été adjoints le préfixe *en-* et le suffixe de nom d'agent *-dor*. L'*enforcador* est donc celui qui place le condamné sur la fourche patibulaire, qui suspend le condamné.

L'espagnol *verdugo* semblerait quant à lui provenir phonétiquement d'une forme latine **vertucus* qui serait un nom d'agent déverbal formé par adjonction du suffixe *-ucus* sur le verbe *vertere* « retourner, tourner sens dessus dessous ». Le *verdugo* espagnol est donc le tortionnaire qui tord les membres dans tous les sens pour supplicier sa victime.

C'est également le cas de l'italien *boia* et du romanche *boier* qui proviennent tous deux, selon moi, d'une forme non attestée de latin vulgaire **bojarius* formée par adjonction du suffixe de nom d'agent *-arius* au latin *boia* « carcan, entrave », emprunté au gec. *βοείη* « entrave pour les bœufs », lui-même formé sur *βοῦς* « bœuf ».

● Des réminiscences du *carnifex*

La péninsule ibérique offre deux termes qui rappellent le sens de *carnifex*. On trouve en effet le catalan *botxi* et le galicien *buxeu* (Carré Alvarellós, 1951) qui proviennent tous les deux de l'ancien français *bouchier* « boucher » désignant, à partir du XII^e siècle, le métier de bouche chargé de la découpe des viandes, puis, dès le XIII^e siècle, celui du bourreau. Les bourreaux galiciens et catalans de la fin du Moyen-Âge pratiquent donc encore des tortures où l'on amputait les suppliciés de certains de leurs membres, ou bien des exécutions où la décollation était de rigueur. On trouve également le maltais *bojja* (Busuttil, 1900, p. 327). Aussi est-il curieux de remarquer que plus de mille ans après la formation lexicale de *carnifex*, on reproduit cette formation lexicale en suivant la même comparaison.

En réalité, il est probable qu'il y ait une confluence de deux termes à l'origine du sens de *bourreau* pour l'ancien français *bouchier*. En effet, il existe un homonyme *bouchier* formé par dérivation suffixale sur le nom *busche* « pièce de bois », issue du latin vulgaire **busca*, lui-même issu du vieux francique **buska* « morceau de bois ». Le *bouchier*, selon Godefroy, est le « gardien du bûcher » (Godefroy, 1881, p. 695). Cet extrait de la *Légende dorée* (Maz. 1333, f° 46^c) nous laisse entrevoir l'entrelacs lexical qui s'est formé sur le terme *bouchier* : « donc fu il osté de ce tourment et fu ravi et mené a un tourment de feu et blasmoit en reprenant les demeures des *bouchiers* a luy faire poyne ». Or, la pratique du bûcher comme exécution de la peine capitale en Europe occidentale, mise en pratique sous l'Empire romain pour mettre à mort les premiers chrétiens, devient quasiment systématique au Moyen-Âge pour punir la sorcellerie, l'hérésie et l'homosexualité. Ainsi, le *bourreau* du sud de l'Occident chrétien au Moyen-Âge, n'est pas seulement un débiteur de viande, c'est aussi un rôtiisseur qui attise le feu.

● Emprunter des termes à des langues étrangères

Enfin, pour éviter d'avoir à prononcer le nom du *bourreau* dans leurs propres langues, les peuples romans ont surtout eu recours à l'emprunt de termes à des langues étrangères, afin que

le mot soit totalement démotivé. En outre, les *verba vicaria* employés pour désigner le bourreau sont la plupart du temps empruntés à des langues qui ne sont aucunement indo-européennes, et qui ne permettent donc pas, si l'on ne connaît pas la langue d'origine, de comprendre la signification exacte du nom.

Ainsi, on rencontre l'italien *aguzzino* dont le sens premier est « geôlier », puis, par extension « bourreau, tortionnaire » ; ce mot, emprunté par l'italien au catalan *algotzir* « gendarme », est issu de l'arabe الوزير (**al-wazīr*) « le serviteur, le ministre » (Pianigiani, 1907, p. 31).

Il en va de même pour le portugais et l'espagnol *algoz* « bourreau ». Ce terme est emprunté à l'arabe الغز (**al-guzz*) qui désigne les mercenaires turcs incorporés dans l'armée mais non-musulmans. On se doute alors qu'à l'heure de la conquête musulmane de la péninsule ibérique par les armées omeyyades, des mercenaires non-musulmans se sont livrés – comme d'ailleurs la plupart des mercenaires qui ne se battent pas seulement pour la solde qu'ils reçoivent et le butin de guerre qu'ils peuvent amasser – à de cruelles exactions envers la population civile (pillages, viols, meurtres...), ce qui explique l'emprunt à l'arabe de l'espagnol, faisant passer un mot du sens de « mercenaire » à celui de « bourreau ». Ce terme arabe provient lui-même du turc *oğuz*, pluriel de *ok* « flèche », ce pluriel désignant premièrement un faisceau de flèches. Il est à noter que le portugais *algoz* a donné l'indonésien *algojo*, résultat de la colonisation de l'Indonésie par le royaume du Portugal de 1511 à 1605.

Le même procédé s'observe avec le roumain *gealat* « bourreau », emprunté au turc ottoman جلاذ (**cellât*) « bourreau, exécuter », lui-même emprunté à l'arabe جَلاد (**jallād*) « fouetteur, marchand de cuir ». Enfin, le français *géhennneur* est formé par dérivation suffixale sur le nom commun *géhennne* « enfer » qui résulte d'une dérivation impropre par antonomase du nom propre Géhenne (<gr. Γεέννα « Géhenne » < araméen ܡܢܗܗ **gēhannā* < hébreu גֵּהֶנּוֹם **gēhinnôm*) « vallée de Hinnom »).

Conclusion

Il s'agissait ici de se demander comment nommer un « personnage » dont la cruauté de la profession était telle que l'on répugnait à l'appeler par son nom, puisqu'en effet, on a observé que les mots qui servaient à désigner le *bourreau* dans les langues romanes, n'étaient pour ainsi dire jamais issus des termes latins le désignant, ce qui est à tout le moins fort étonnant pour des mots romans. Au contraire, les termes issus du latin – *crucifacteur*, *tortionnaire*... – ont subi une spécialisation lexicale ou un amoindrissement du sens. Les mots qui sont apparus pour les supplanter, soumis à un tabou évident, ne désignent le bourreau que de manière oblique : périphrases, métaphores, métonymies et emprunts sont autant de moyens mis en œuvre de manière tacite pour ne point avoir à prononcer un nom considéré comme annonciateur d'une cruauté prochaine. Au sujet de ce tabou, Klemetilä propose finalement cette explication :

Late medieval chroniclers quite skilfully exploited these techniques when expressing their opinions about judicial violence and various agents of law. They usually avoided mentioning the hangman for reasons of decency, and when they showed him, his presence carried a very unfavourable message about the justness of the sentence or circumstances in the ceremony (Klemetilä, 2006, p. 106)²³.

23 « Les chroniqueurs de la fin du Moyen-Âge ont habilement exploité ces techniques pour exprimer leurs opinions sur la violence et les divers agents de la loi. Ils évitaient généralement de mentionner le bourreau pour des raisons de décence et lorsqu'ils en parlaient, sa présence véhiculait un message fort défavorable sur l'équité de la peine ou des circonstances de la cérémonie » (trad. de l'auteur).

Le tabou qui frappe la figure du bourreau n'est pas celui d'une *damnatio memoriae* qui viserait à faire oublier qu'il existe un bourreau, mais bien plutôt un silence craintif. Même si tout le monde connaît son existence, on évite d'en prononcer le nom par superstition.

En réalité, il suffit, pour comprendre ce silence, de lire les vers du *Moniage Guillaume* cités par Bernard Ribémont (à paraître, p. 12) :

Trestoz les pendent, qui qu'en doie anoier,
A .I. grant arbre qui sor la voië siet.
Li bers Gaidons en a Deu gracié :
« Dex », dist il, « père qui tot as a jugier,
Or porrai ge a-seür someillier.
Sire Guillelmes, granz merciz en aiez »²⁴ ! (v. 2444-49)

Derrière le geste du bourreau – qui n'est d'ailleurs pas un bourreau de métier dans l'extrait cité –, il y a toujours la volonté de Dieu ; ce n'est pas le bourreau qui décide de mettre à mort ou de torturer le criminel ou le condamné, mais Dieu. Le bourreau n'est que l'outil de la volonté divine et ne saurait donc constituer un personnage à part entière. Ainsi, le nom du bourreau doit s'effacer derrière la superstition et la crainte respectueuse de Dieu.

Références

- Bader, F. (1962). *La Formation des composés nominaux du latin*. Les Belles Lettres.
- Bée, M. (1984). Le bourreau et la société d'Ancien Régime. Dans *Justice et répression de 1610 à nos jours* (p. 61-73). Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Bonhomme, M. (1998). *Les Figures clés du discours*. Seuil.
- Busuttil, V. (1900). *Dizionario mill Inglis ghall Malti*. Cortis.
- Calvet, G. (1993). *Dictionnaire tsigane-français : dialecte kalderash*. L'Asiathèque – maison des langues du monde.
- Carré, Alvarellos L. (1951). *Diccionario galego-castelán*. Roel.
- Courthéoux, J.-P. (1998). Sur les euphémismes de professions et de la société. Dans *Droit social* (p. 696-703). Dalloz.
- Darembert, C. et Saglio, E. (1896). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Vol. XX, Hachette.
- Derksen, R. (2008). *Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*. Brill.
- De Vaan, Michel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and others Italic Languages*. Brill.
- Ernout, E. et Meillet, A. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Klincksieck.
- Godefroy, F. (1881). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Vieweg.
- Gonthier, N. (1998). *Le Châtiment du crime au Moyen-Âge*. PUR.
- Klemetilä, H. (2006). *Epitomes of Evil : Representation of Executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*. Brepols.

24 « Quels que soient les gens qui s'en affligent, ils les pendent tous sans exception à un grand arbre qui se dresse sur le chemin. Le baron Gaidon en remercia Dieu et dit : 'Dieu le père qui dois tout juger, à présent je pourrai dormir en sécurité. Soyez-en grandement remercié seigneur Guillaume' » (trad. de l'auteur).

Pianigiani, O. (1907). *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Società Editrice Dante Alighieri.

Pokorny, J. (1959). *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Francke Verlag.

Ribémont, B. (2021). Le bourreau dans la littérature médiévale des XII^e et XIII^e siècles : un personnage absent ? *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, 3-4 (t. CXXVII), 665-680.

<https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-le-moyen-age-2021-3-page-665.htm>

Rich, A. (1859). *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*. Firmin Didot.



« I am determined to prove a Villain » : Portrait de Richard III en scélérat shakespearien

« I am determined to prove a Villain »: Portrait of Richard III as a Shakespearean Villain

Muriel CUNIN²⁵

EHIC

Université de Limoges

muriel.cunin@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1091>

DOI : 10.25965/flamme.1091

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Le scélérat est un personnage-type du théâtre élisabéthain et jacobéen, dont certains personnages de Shakespeare sont des incarnations mémorables. Richard III (d'abord Richard Gloucester) en est l'une des plus célèbres. Comment expliquer la fascination exercée par ce personnage aussi monstrueux sur le plan moral que sur le plan physique ? En quoi est-il un scélérat ? En quoi sa scélératesse est-elle un ressort théâtral ?

Mots clés : scélérat, difformité, monologue, grotesque, métathéâtralité

Abstract: Some of Shakespeare's characters are memorable incarnations of the villain, a stock character of Elizabethan and Jacobean drama. Richard III, who first appears as Richard Gloucester, is one of the most famous examples. Since his mind is as monstrous as his body, how can he be so fascinating? What makes him a villain? Why does his villainy have such dramatic power?

Keywords: villain, deformity, monologue, grotesque, metadrama

²⁵ Muriel Cunin est maître de conférences à l'université de Limoges, où elle enseigne la littérature anglaise des XVI^e et XVII^e siècles. Elle est l'auteur de *La Misanthropie au théâtre* (Atlande, 2007, avec C. Cusset, A. Duprat, A. Giboux et A.G. Weber), *Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et pour bien jouer* (Champion, 2008), *As You Like It de William Shakespeare* (Atlande, 2016), et *Hamlet de William Shakespeare* (Atlande, 2022). Elle a également dirigé, avec Martine Yvernault, *Monde(s) en mouvement : mutations et innovations en Europe à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance*, Limoges (PULIM, 2012).

Introduction

Dans sa pièce *Richard III*, jouée pour la première fois vers 1592-1593, Shakespeare place au cœur de l'action l'un de ses plus célèbres scélérats, un personnage dont la cruauté et la laideur (physique et morale) n'ont d'égaux que l'intelligence et l'humour cynique. Ce drame historique, qui est également une tragédie, est l'œuvre la plus longue de Shakespeare après *Hamlet*, et l'une des plus fréquemment représentées. Sa popularité sur scène s'explique en grande partie par l'habileté du dramaturge à créer un personnage de méchant particulièrement fascinant, une sorte de génie du mal appartenant pour toujours au trio de tête des grands « *villains* » shakespeariens avec Iago (*Othello*) et Edmund (*King Lear*). Contrairement à ces deux personnages, Richard se situe encore au début de la carrière de Shakespeare. Pourtant, on ne peut qu'être frappé par la complexité et par l'efficacité dramatique de ce scélérat autoproclamé qui est, avant tout, un personnage éminemment théâtral. Brosser le portrait de cet acteur par excellence suppose donc de partir à sa recherche, comme le fit Al Pacino dans son film *Looking for Richard* (1997), et, comme le réalisateur, de se laisser happer par le texte.

1. Qu'est-ce qu'un « *villain* » / scélérat ?

Le scélérat (« *villain* ») est un personnage-type du théâtre élisabéthain et jacobéen, aux multiples origines. Il partage des traits communs avec le Vice, personnage de bouffon et/ou de tentateur que l'on peut apparenter au mythe du « *trickster* »²⁶. Issu de la tradition populaire, le Vice est très présent dans les Moralités et les interludes²⁷ de la fin du Moyen Âge. Richard lui-même se compare à lui en évoquant sa propre duplicité : « Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word » (3.1.82-83)²⁸. Comme le Vice, il commente volontiers l'action à laquelle il prend part, et établit une forte complicité avec le public à travers ses monologues. Son humour (noir) rappelle en outre que le Vice est avant tout un bouffon, probablement inspiré de ceux qui peuplent les « *folk plays* »²⁹ médiévales.

Mais Richard tient également du tyran sanguinaire et dévoré d'ambition propre aux tragédies de Sénèque, notamment le Lycus d'*Hercule Furieux*³⁰. Non seulement il ne recule devant aucun meurtre pour accéder au trône, mais une fois devenu roi il règne par la terreur. L'un de ses ennemis voit en lui le plus grand des tyrans de la terre (« excellent grand tyrant of the earth », 4.4.51), et lui-même affirme « I am in / So far in blood that sin will pluck on sin. / Tear-falling pity dwells not in this eye » (4.2.63-65)³¹. Le mot « *blood* » et ses dérivés, « *bloody* » et « *bloodless* », sont omniprésents dans cette pièce qui, malgré une violence scénique bien

26 Sur ce point, voir par exemple Makarius (1969), qui montre combien le « *trickster* » se plaît à transgresser les interdits et à violer les tabous, et se présente avant tout comme un individu opposé à la collectivité.

27 Très populaire aux XV^e et XVI^e siècles, l'interlude, qui se confond parfois avec la Moralité, est une pièce brève, jouée le plus souvent à l'occasion d'une fête, et qui illustre la condition humaine. Elle est le plus souvent comique et s'organise fréquemment autour du personnage du Vice, qui rend le public complice de ses complots : l'interlude est donc, par essence, métadramatique. La Moralité en est proche, mais les personnages y sont des allégories.

28 Iniquity est le nom d'un personnage dans les interludes *Nice Wanton* (1560) et *King Darius* (1565). Toutes les citations de *Richard III* sont tirées de l'édition de Siemon (2009). Les autres citations de Shakespeare sont tirées de Wells et al. (2005). Sur la complexité du personnage du Vice, voir par exemple Suhamy (2005, p. 422-423), Spivack (1958), et Mares (1958).

29 Il s'agit de « d'intermèdes dansés et agrémentés de dialogues grotesques », joués par des amateurs et transmis oralement (Laroque, 1988, p. 54).

30 Les tragédies de Sénèque (I^{er} siècle après JC) ont été traduites en anglais à partir de 1559 par Jasper Heywood. Les élèves des « *grammar schools* » (dont Shakespeare faisait partie) les lisaient en latin. *Titus Andronicus*, *Richard III*, et *Hamlet* en portent l'empreinte.

31 Macbeth, autre tyran sanguinaire, tiendra plus tard des propos similaires, le cynisme en moins : « *I am in blood / Stepped in so far that, should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er* » (*Macbeth*, 3.4.135-137).

moindre que celle de la très sénéquienne *Titus Andronicus* ou, plus tard, de *Hamlet*, *King Lear*, ou *Macbeth*, est marquée par la cruauté et la perversité de son anti-héros.

Enfin, il est placé sous l'influence de Machiavel, auquel il fait d'ailleurs référence dans la troisième partie de *Henry VI*, où il prétend en effet pouvoir donner au penseur italien des leçons de manœuvres politiques : « [I can] set the murderous Machiavel to school » (*3 Henry VI*, 3.2.193)³². Shakespeare ne se réfère pas tant ici à la pensée complexe d'un théoricien finalement assez mal connu des Élisabéthains (*Le Prince* (1532) était alors censuré en Angleterre) qu'à l'image simplifiée que s'en faisaient nombre de ses contemporains. Chez les dramaturges anglais de l'époque, le nom de Machiavel est avant tout synonyme de rouerie et de manipulation, et renvoie plus spécifiquement au type du scélérat politique, si efficace sur le plan dramatique. Prêt à tout pour s'emparer de la Couronne, puis pour la conserver, Richard en est la parfaite incarnation.

Placé sous cette triple influence, il complot, intrigue, manipule, ne recule devant aucune vilénie, et commente ses actes avec délectation.

2. Autoportrait de Richard en scélérat

Quand Richard fait irruption sur scène, à l'ouverture de la pièce, le public de Shakespeare le connaît déjà bien. En effet, il s'est fait remarquer dans les deux pièces précédentes de la tétralogie, qui ont remporté un très vif succès auprès des Londoniens. Toutefois, son évolution est notable : dans *2 Henry VI*, il est encore simplement Richard Gloucester, un membre de la famille d'York parmi d'autres, bien décidé à en découdre avec les Lancastre alors que débute la Guerre des Deux Roses, mais ni plus ni moins inquiétant que les autres personnages qui l'entourent. La pièce ne fait d'ailleurs jamais mention d'une quelconque difformité physique à son propos. Dans *3 Henry VI*, il commence à se démarquer du reste de sa famille³³, et sa singularité naissante s'exprime, comme souvent chez Shakespeare, par un long monologue dans lequel, soudain, il évoque sa laideur, sa soif de pouvoir, et les talents d'hypocrite qui lui permettront de parvenir à ses fins. C'est le premier autoportrait d'un vrai méchant, mâtiné d'un brin de vantardise : ne dit-il pas qu'il tuera plus que la sirène et que le basilic, qu'il renverra Machiavel sur les bancs de l'école, qu'il sera aussi bon orateur que Nestor, qu'il sera plus rusé qu'Ulysse, qu'il se hissera à la hauteur de Sinon, l'espion de la guerre de Troie, qu'il enverra le caméléon se rhabiller, qu'il sera plus protéiforme que Protée lui-même ?

*I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murderous Machiavel to school* (*3 Henry VI*, 3.2.186-193).

32 *Richard III* est la quatrième pièce de ce que l'on nomme la Première Tétralogie, les trois premières étant les trois parties de *Henry VI*, qui forment trois pièces distinctes. Le personnage de Richard apparaît déjà dans la deuxième et la troisième partie de *Henry VI*, qui se notent respectivement *2 Henry VI* et *3 Henry VI*.

33 La description de *3 Henry VI* sur le frontispice de sa première édition (probablement une édition pirate) en 1595, le montre clairement : « *The True Tragedy of Richard, Duke of York, and the Death of Good King Henry the Sixth, with the whole Contention between the two houses Lancaster and York* ».

Désormais, Richard condense ainsi toutes les caractéristiques du scélérat : la duplicité (« I can smile, and murder whiles I smile », 182)³⁴, les talents d'acteur (« and wet my cheeks with artificial tears », 184), l'ambition dévorante (« I'll make my heaven to dream upon the crown », 168), et le goût du sang (« [I'll] hew my way out with a bloody axe », 181).

Mais si cet autoportrait de Richard en jeune loup demeure assez conventionnel, l'écriture de Shakespeare s'affermi et se fait plus tranchante dans la pièce suivante, celle qui porte le nom du roi que Richard deviendra bientôt. Le bossu entre sur scène en claudiquant et, d'emblée, annonce le programme de la pièce dans son monologue d'ouverture (1.1.1-41), comme le fait le Vice dans les pièces que celui-ci anime³⁵. Dans son monde à l'envers³⁶, la paix n'est que faiblesse : son mépris pour ce qu'il nomme « this weak piping time of peace » (1.1.24) ne passe pas seulement par les mots qu'il emploie, mais aussi par l'allitération en [p], renforcée par un accent tonique très marqué sur la première syllabe de « piping » et sur le monosyllabe « peace ». Le son du luth, qui a remplacé la musique martiale (« dreadful marches », 8), lui semble, littéralement, dégoulinant et donc efféminé (« the lascivious pleasing of a lute », 13 : on remarque l'omniprésence des liquides [l])³⁷. Le repos du guerrier ne le concerne pas, lui, l'être difforme qui fait fuir les femmes et aboyer les chiens sur son passage, comme ils le font en présence d'un être démoniaque : « dogs bark at me as I halt by them » (23). Là encore, le rythme saccadé du vers, entièrement composé de monosyllabes et donc fortement accentué, fait *entendre* au spectateur un Richard qui semble cracher son dépit³⁸. Aussi, puisqu'il ne peut faire l'amour il fera la guerre et sera « donc » (« therefore ») un vrai scélérat :

*And therefore, since I cannot prove a lover
To entertain these fair well-spoken days
I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days (28-31).*

Avant d'en arriver à cette conclusion, Richard a mené une démonstration d'une logique impeccable, en trois parties parfaitement organisées sur le plan rhétorique. Le premier temps, introduit par le mot « now » (1), plante le décor et décrit avec dédain la période de trêve qui suit le couronnement de son frère aîné, Edouard IV (1-13). La guerre, associée à l'hiver (« the winter of our discontent », 1), s'oppose à la paix, associée à l'été (« glorious summer », « this son of York », 2 : le jeu de mots sur *son* et *sun* est évident) ; mais pour Richard, le passage de la première à la deuxième est une véritable décadence : la Guerre, allégorie masculine en anglais

34 Quelques années plus tard, Hamlet reprendra quasiment les mêmes mots à propos de son oncle, le perfide Claudius, en apprenant qu'il a assassiné son père : « meet it is I set it down, / That one may smile, and smile, and be a villain » (1.5.108-109).

35 « [The Vice] is on intimate terms with his audience and cracks jokes with individual members of it. He acts as a presenter and chorus, introducing other characters to the audience and commenting on them aside. [...] In these direct comments to the audience the Vice often foretells the action of the play or lets the audience into his confidence » (Mares, 1958, p. 14).

36 On songe ici aux sorcières de *Macbeth*, et à leur formule célébrant le renversement des valeurs : « fair is foul, and foul is fair » (1.1.10).

37 Le corps féminin est perçu, à l'époque de Shakespeare, comme un corps qui fuit. Les traités médicaux le décrivent comme plus humide que le corps masculin et l'associent à la production de toutes sortes de fluides et de liquides. On retrouve par exemple ce motif dans *The Tempest*, où le navire qui prend l'eau est comparé à une fille en chaleur (« as leaky as an unstanched wench », 1.1.41).

38 Les pièces de Shakespeare n'étaient pas destinées à être publiées mais à être jouées, et l'architecture particulière des théâtres publics élisabéthains étant dépourvue de décor et d'éclairage artificiel (il s'agissait de lieux à ciel ouvert), ceci donnait au texte une importance primordiale tandis que l'aspect visuel des spectacles restait au second plan. Les pièces de Shakespeare doivent donc être écoutées, et non pas seulement lues. Le public élisabéthain était d'ailleurs désigné par le terme *audience*, et non *spectators*.

(« *grim-visaged War has smoothed his wrinkled front* », 9, je souligne), n'est plus qu'une créature efféminée cabrolant dans la chambre d'une dame (« *he capers nimbly in a lady's chamber* », 12). Le deuxième temps du monologue (14-27), introduit par « *but I* » (14) et ponctué par l'anaphore de ce même pronom personnel (« *but I* » ; « *I* », 16, 18 ; « *why, I* », 24, où le pronom semble redoublé), évoque tout ce qui démarque Richard du reste d'une humanité qu'il méprise parce qu'elle jouit de cette misérable paix : son « moi » s'y oppose radicalement au « nous » initial (« *our* », 1, 3, 5, 6, 7, 8), signifiant clairement son désir de se détacher du reste de la maison d'York. Le troisième et dernier temps (28-41), introduit par « *therefore* » (28), lui sert ainsi à conclure qu'il peut à présent déployer sa vilénie, et présenter au public les intrigues et les machinations qu'il ourdit afin de n'être plus que lui-même, « *myself alone* » (3 *Henry VI*, 5.6.84).

S'il lui avait fallu plus de 190 vers dans 3 *Henry VI*, une quarantaine suffissent ici. Ce monologue d'ouverture (cas unique dans le canon shakespearien) reprend, en le condensant avec une énergie rageuse, l'essentiel de ce qui composait celui de 3 *Henry VI*. Avec une différence, cependant : dans la pièce précédente, Richard accusait sa mère de sorcellerie et la rendait responsable de sa difformité physique (3 *Henry VI*, 3.2.153-162) ; ici, il ne s'en prend qu'à lui-même. Son autoportrait physique est, en effet, dénué de la moindre complaisance : il n'a pas de mots assez durs pour décrire sa laideur et c'est un anti-portrait qu'il dessine, traversé de manques et de négations (« *not shaped for sportive tricks* », « *nor made to court* », « *want love's majesty* », « *curtailed of* », « *unfinished* », « *unfashionable* », 14-22, je souligne). Dans le monologue précédent il évoquait tout ce qu'il était capable de faire, ici il parle de tout ce qu'il n'a pas.

3. Le scélérat face à lui-même

On aurait tort, cependant, de chercher une motivation purement psychologique à sa scélératresse. Certes, à l'instar d'Edmund, le bâtard de *King Lear*, Richard revient longuement sur ce qui le rend *différent*, sur ce sentiment d'être incomplet (« *unfinished* », 20), laissant entendre que ce vide ne peut être comblé que par une fuite dans la violence et le mal. Toutefois, l'explication n'est pas suffisante, pas plus que ne l'est celle de la *libido dominandi*. Car Richard est également fasciné par le mal pour le mal. Pour lui, l'assassinat devient quasiment un des beaux-arts, pour reprendre l'expression qu'utilisera plus tard Thomas De Quincey au sujet d'un célèbre tueur en série³⁹. De ce point de vue, Richard pourrait être qualifié aujourd'hui de psychopathe.

Il n'est pas seulement différent, il se *revendique* comme tel, il le clame haut et fort, dès 3 *Henry VI*, en une phrase toute simple qui annonce clairement le « *but I* » à venir : « *I am myself alone* » (5.6.84), affirmation radicale d'une différence qui n'est pas tant pour lui une solitude qu'une supériorité sur le commun des mortels. Je suis moi, et moi seul, je suis unique, je ne dois rien à personne, je suis, comme le dira plus tard Shakespeare dans *Coriolanus*, auteur de moi-même (« *as if a man were author of himself* », 5.3.36). Cet orgueil démesuré va pourtant, à la fin de la pièce, se retourner littéralement *contre lui-même*, quand, après avoir vu défiler devant lui (ou dans son esprit) les fantômes de tous ceux qu'il a tués, Richard se retrouve seul face à lui-même, à la fois juge et coupable, déchiré entre moi et moi, lors d'une scène qui tient autant de la psychomachie que de la schizophrénie :

*What do I fear? Myself? There's none else by.
Richard loves Richard; that is, I am I.
Is there a murderer here? No. Yes, I am.
Then fly! What, from myself? Great reason why?*

39 « On Murder Considered as one of the Fine Arts », texte publié en 1827 dans *Blackwood's Magazine*.

*Lest I revenge. What, myself upon myself?
Alack, I love myself. Wherefore? For any good
That I myself have done unto myself?
O, no. Alas, I rather hate myself,
For hateful deeds committed by myself.
I am a villain. Yet I lie; I am not.
Fool, of thyself speak well. Fool, do not flatter (5.3.182-193).*

« *Myself upon myself* » : le dédoublement de personnalité tient en ces mots. Richard s'affronte lui-même et, tout en affirmant « *I am I* », sorte de version blasphématoire du « je suis celui qui suis » divin⁴⁰, ne sait plus qui il est : « *I am a villain. Yet I lie. I am not* ». Le monologue se transforme en un dialogue imaginaire sous forme de questions-réponses entre deux moi qui se heurtent et se contredisent, sans parvenir à rétablir l'unité de l'être. Qui est le véritable fou ? Est-ce le Richard d'avant, sûr de lui-même (« *fool, of thyself speak well* ») ou est-ce le nouveau Richard, confronté à sa propre vilénie (« *fool, do not flatter* ») ? Pour la première (et la dernière) fois de la pièce, il est rattrapé par sa conscience, et, bien qu'il tente de la repousser comme une marque de lâcheté (« *coward conscience* », 179), il est forcé d'admettre qu'assailli par les ombres, il n'est plus que l'ombre de lui-même :

*By the Apostle Paul, shadows tonight
Have struck more terror to the soul of Richard
Than can the substance of ten thousand soldiers... (5.3.216-218)*

Ce monologue en forme de dialogue imaginaire est le reflet inversé du monologue d'ouverture. La détermination initiale (« *I am determined to prove a villain* », 1.1.30) a fait place au doute le plus absolu (« *every tale condemns me for a villain* », 5.3.195), la haine des autres (« *and hate the idle pleasures of these days* », 1.1.31) à la solitude du scélérat (« *there is no creature loves me* », 5.3.200), l'énergie débordante et la certitude de triompher (« *determined* », 1.1.30) au désespoir et à la certitude d'être perdu (« *I shall despair* », 5.3.200). Si, dans le monologue d'ouverture, Richard dessinait un autoportrait impitoyable de sa laideur physique, c'est désormais sa laideur morale qu'il évoque sans pitié :

*And if I die, no soul will pity me.
And wherefore should they, since that I myself
Find in myself no pity to myself? (5.3.201-203)*

Le « *I* » triomphant de la scène d'ouverture, qui revendiquait sa différence comme une force, lui est devenu insupportable. Richard ne sait même plus s'il veut toujours être le méchant de la pièce et ne reconnaît plus celui qu'il voit dans le miroir. Il est arrivé au bout de la route, et mourra le lendemain pendant la bataille de Bosworth.

4. Portrait du scélérat en séducteur

Avant sa chute finale, il aura malgré tout exercé sur le spectateur, et sur un certain nombre de personnages, un mélange troublant de répulsion et de fascination. Car, en dépit de sa laideur physique et surtout morale, il parvient à séduire. Et celui qui est séduit l'est parfois à son corps défendant. C'est le cas de Lady Anne, dont il réussit à gagner la main⁴¹ alors même qu'elle suit le cercueil de son beau-père, assassiné par Richard, qui a également tué son époux. Cette scène

40 *La Bible*, Exode, 3 :14.

41 En cela aussi, Richard est semblable au Vice ou au Fou des « *folk plays* » qui, traditionnellement, finit par séduire la dame de la pièce. Voir Mares (1958, p. 17-18).

(1.2) est un affrontement de bout en bout : la jeune femme l'insulte, lui crache au visage, l'accable de malédictions (les premières d'une longue série), il lui répond avec force sarcasmes, et elle finit par céder, vaincue. Bien qu'elle prétende qu'elle ne se donne pas mais que c'est lui qui la prend (« *to take is not to give* », 1.2.190), elle est fascinée, malgré elle, par Richard. Ironiquement, alors qu'elle voudrait avoir les yeux d'un basilic pour tuer son adversaire d'un simple regard (« *would they were basilisks to strike thee dead* », 153), c'est sa volonté à elle qui est pétrifiée. Les insultes qu'elle adresse à Richard sont celles que lui adressent toutes les femmes de la pièce : c'est un démon (« *fiend* », 34 ; « *devil* », 45, 73 ; « *minister of hell* », 46 ; « *unfit for any place but hell* », 111), un sanglier (« *hedgehog* », 104⁴²), un crapaud (« *toad* », 150). Avant qu'il entre en scène, Anne le comparait déjà implicitement à toutes sortes d'animaux féroces et de bêtes venimeuses :

*More direful hap betide that hated wretch
That makes us wretched by the death of thee
Than I can wish to wolves, to spiders, toads
Or any creeping venom'd thing that lives. (1.2.17-20)*

Le bestiaire associé à Richard comporte également le chien (qui revient régulièrement dans la pièce) et l'araignée (« *bottled spider* »⁴³, 1.3.241 et 4.4.81). Ainsi, dans la mise en scène de Bill Alexander, en 1984 (Royal Shakespeare Company), le personnage, incarné par Antony Sher, tout de noir vêtu, portait une tunique à deux longs pans et s'appuyait sur deux cannes, ce qui lui donnait l'allure d'une araignée à six pattes⁴⁴. Associé à l'animalité du début à la fin de la pièce, Richard subit un processus d'hybridation qui fait de lui un parfait représentant du versant le plus sombre du grotesque⁴⁵. Sa monstruosité physique va donc de pair avec sa monstruosité morale : « *since the heavens have shaped my body so, / Let hell make crooked my mind to answer it* » (3 *Henry VI*, 5.6.78-79). Son corps n'est qu'un amas informe, « *[a] lump of foul deformity* » (1.2.57), « *an indigested and deformed lump* » (3 *Henry VI*, 5.6.51), autrement dit un chaos (« *like to a chaos* », 3 *Henry VI*, 3.2.161).

D'où vient, alors, la fascination qu'il exerce ? Pour le spectateur (et pour l'acteur), la réponse est évidente : c'est un personnage très complexe et, par là même, éminemment théâtral. Son apparence physique est un véritable défi pour le comédien chargé de l'incarner⁴⁶, tout comme l'ambivalence fondamentale qui le caractérise : Richard est aussi laid qu'il est fascinant, aussi effrayant qu'il est drôle. Car le rire provoqué par ce grotesque noir comporte une dimension macabre que l'on retrouve, à des degrés divers, chez la plupart des bouffons shakespeariens⁴⁷, et qui prend, chez ce « *cacodemon* »⁴⁸ (1.3.143), un tour proprement diabolique. Depuis une

42 Littéralement, ce mot désigne un hérisson, mais il renvoie ici à la bosse que Richard a sur le dos et au poil hérissé du sanglier. Par ailleurs, « *hog* » désigne un cochon sauvage. Le sanglier, considéré par les Élisabéthains comme l'incarnation de la sauvagerie, était l'emblème héraldique de Richard.

43 « *Bottled* » évoque la protubérance et renvoie donc à la bosse de Richard.

44 Voir l'introduction de Siemon dans l'édition utilisée (2009, p. 110-111).

45 Loin de la vision joyeuse et festive du grotesque carnavalesque tel que le décrit Bakhtine (1965), Richard incarne davantage la version noire du grotesque évoquée, notamment, par Farnham (1971), pour qui le grotesque roman mêle le comique et le sinistre, ou par Kayser (1963), qui associe la difformité et la monstruosité au grotesque.

46 Par exemple, dans la mise en scène de Thomas Ostermeier (Schaubühne, 2015), Lars Eidinger portait une sorte de casque à mentonnière, une attelle cervico-thoracique, un appareil dentaire et de grosses chaussures qui rendaient la marche difficile. Dans la mise en scène de Steven Pimlott (Royal Shakespeare Company, 1996), David Troughton était constamment penché sur le côté et marchait avec une jambe raide.

47 Voir Cottagnies (2000).

48 C'est-à-dire un esprit malfaisant.

trentaine d'années, il est donc devenu fréquent de mettre en scène un Richard particulièrement ambigu habillé en bouffon ou en clown, avec toute l'ambivalence que cela implique⁴⁹, et capable de faire rire une salle pourtant glacée d'effroi⁵⁰. En effet, Richard est d'une intelligence supérieure, autre trait typique du scélérat shakespearien, ce qui fait de lui un adversaire redoutable. Il manie la rhétorique à la perfection, transformant les échanges avec ses ennemis en joutes verbales impitoyables rythmées par la stichomythie⁵¹, usant et abusant de l'équivoque et du double sens, annonçant et commentant ses méfaits grâce au monologue et à l'aparté. En outre, il ne craint jamais d'aller trop loin (la scène de séduction de Lady Anne en est le parfait exemple) et surtout, c'est un acteur-né qui donne à la pièce une dimension fortement métadramatique. Souvenons-nous que l'acteur, dans la Grèce antique, est désigné par le terme *hypocritès*. Souvenons-nous également que le mot « *shadow* », en anglais élisabéthain, désigne également le comédien : si Richard aime tant à contempler l'ombre de son corps difforme (« *[I] have no delight to pass away the time / Unless to see my shadow in the sun* », 1.1.25-26 ; « *shine out, fair sun, till I have bought a glass, / That I may see my shadow as I pass* », 1.2.265-266), c'est que le spectacle le plus réjouissant à ses yeux est celui dont il est l'acteur et le metteur en scène⁵². Cette ombre doublement difforme, puisqu'elle est la projection, déformée comme toute ombre, d'un corps lui-même mal proportionné, est le point de départ des projets de Richard. Avant de tomber le masque, il se plaît donc à jouer, avec une *hypocrisie* consommée, toutes sortes de rôles : celui du frère protecteur alors qu'il s'apprête à envoyer son frère aîné à la mort (1.1), celui de l'oncle modèle portant ses jeunes neveux sur son dos alors qu'il est sur le point de les faire assassiner dans la Tour de Londres (3.1), ou encore celui du citoyen confit en dévotion alors qu'il s'emploie à duper le lord-maire (3.7). Cette dernière scène s'apparente d'ailleurs à une véritable pièce dans la pièce, préparée auparavant par une répétition en bonne et due forme avec son âme damnée, le duc de Buckingham :

RICHARD

*Come, cousin, canst thou quake and change thy colour,
Murder thy breath in middle of a word,
And then again begin, and stop again,
As if thou were distraught and mad with terror?*

BUCKINGHAM

Tut, I can counterfeit the deep tragedian... (3.5.1-5)

De fait, la pièce est traversée, comme souvent chez Shakespeare, de références métadramatiques soulignant que Richard, non content d'être un acteur accompli, est également un metteur en scène efficace. Car c'est bien lui, du moins jusqu'au mitan de l'acte IV, qui dirige l'action et l'essentiel des autres personnages. Plusieurs des scènes dans lesquelles il apparaît sont construites en trois temps, à l'image de celle qui ouvre la pièce. Il commence par un monologue dans lequel il expose ses intentions, puis il passe à l'action quand sa victime entre en scène, et enfin, il conclut par un commentaire sarcastique sur la crédulité de celui qu'il vient

49 David Troughton récitait le monologue d'ouverture en costume de bouffon, bonnet à grelots sur la tête et marotte à la main. Plus récemment, Jean Lambert-Wild (Théâtre de l'Union, 2016) utilisait son personnage de clown blanc pour incarner le rôle.

50 C'était notamment le cas de Simon Russell Beale dans la mise en scène de Sam Mendes (Royal Shakespeare Company, 1992).

51 Partie d'un dialogue versifié dans laquelle s'enchaînent des répliques très brèves, n'excédant pas un vers, et de longueur à peu près identique. Voir par exemple la scène avec Anne, 1.2.49-227, ou la scène avec Elizabeth, notamment 4.4.212-219 et 343-367.

52 Cet aspect métadramatique est un autre point commun que partage Richard avec le Vice : jusqu'au XIV^e siècle, le mot anglais « *vice* » est souvent utilisé comme synonyme de « *visage* » et il est probablement lié au mot « *vizor* » (masque). Le Vice avait traditionnellement le visage peint ou dissimulé par un masque (voir Mares, 1958, p. 29).

de défaire (« *Go, tread the path that thou shalt ne'er return ; / Simple, plain Clarence* », 1.1.117-118 ; « *Was ever woman in this humour wooed ? / Was ever woman in this humour won ?* », 1.2.230-231 ; « *Relenting fool, and shallow, changing woman* », 4.4.431). Ainsi le monologue d'ouverture prend-il des allures de programme théâtral quand Richard déclare : « *Plots have I laid, inductions dangerous* » (1.1.32). Le mot « *plot* » désigne en effet l'intrigue au sens de complot, mais aussi l'intrigue d'une pièce, et « *induction* » désigne le piège, mais aussi le prologue. En dévoilant au public le complot qu'il a ourdi contre Clarence (1.1.33-40), il prépare donc ce qui se jouera dans la suite de la scène (1.1.42-116) et annonce la mort programmée d'un frère trop crédule. La scène se termine par une transition vers la scène suivante quand il expose son plan concernant Lady Anne : « *For then, I'll marry Warwick's youngest daughter. / What though I killed her husband and her father ?* » (1.1.153-154). Jusqu'à l'intervention de Richmond (à partir de l'acte IV), Shakespeare établit ainsi une correspondance absolue entre les machinations de Richard et la construction de la pièce, dont le caractère métadramatique est sans cesse souligné. Dans les trois premiers actes, Richard apparaît dans neuf scènes et en conclut huit, prenant systématiquement le spectateur à témoin du sinistre projet qu'il élabore et met à exécution : c'est sous sa direction que l'intrigue se déroule. Parce qu'il est le reflet de l'ombre monstrueuse projetée par un corps difforme, le plan (« *plot* ») de Richard ne peut qu'être monstrueux lui aussi. Cette ombre sinistre recouvre et anéantit un à un tous les adversaires de Richard, jusqu'au moment où ce dernier doit affronter d'autres ombres, celles de toutes ses victimes, qui le renvoient face à lui-même (« *myself upon myself* », 5.3.186). Il a fini de chanter les litanies de sa difformité (« *descant on my own difformity* », 1.1.27) : le masque de l'acteur (« *shadow* ») est tombé, arraché par ces ombres terrifiantes (« *shadows tonight* », 5.3.216). Il ne lui reste plus qu'à quitter la scène, après avoir écrit sa propre histoire (« *myself upon myself* ») et fait de son titre royal le titre de la pièce.

Conclusion

Omniprésent, manipulant ses adversaires comme des marionnettes, commentant l'action, fascinant et répugnant, grotesque et séduisant, sadique et drôle, Richard est un méchant extrêmement efficace sur le plan dramatique, en comparaison duquel le gentil Richmond, vainqueur de la bataille de Bosworth et futur Henry VII, semble bien falot. Mais c'est avant tout une création théâtrale, éloignée de celui qui fut le véritable Richard III, dont la propagande Tudor et Thomas More⁵³ noircirent délibérément le caractère afin de justifier rétrospectivement la prise de pouvoir de Richmond, fondateur de la dynastie des Tudors et père d'Henry VIII. En 2012, la découverte à Leicester de son squelette, introuvable depuis sa mort en 1485, permit d'en apprendre plus sur le personnage historique et de découvrir notamment que, si sa difformité physique avait été fortement exagérée par les chroniques du XVI^e siècle, il ne s'agissait pas non plus, comme on l'avait cru jusque-là, d'une invention pure et simple, sa colonne vertébrale étant effectivement très déformée par une scoliose sévère. La Société des Amis de Richard III (Richard III Society) continue de défendre la mémoire de ce roi à la sinistre réputation, dont Shakespeare a fait un méchant que l'on adore détester.

53 Sa pièce, *The History of Richard III* (1557), est, avec les *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed (1577), la source principale de Shakespeare.

Références

Sources primaires

- Holinshed, R. (2^e éd. 1587). *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*. STC 13569.
- More, T. (2019). D.P. Curtin (éd.), *The History of Richard III*. Barnes and Noble Press.
- Shakespeare, W. (2005). S. Wells, G. Taylor, J. Jowett et W. Montgomery (éds.), *The Complete Works*. Oxford University Press.
- Shakespeare, W. (2009). J.R. Siemon (éd.), *Richard III*. The Arden Shakespeare.

Sources secondaires

- Arkins, B. (1995). Heavy Seneca. His Influence on Shakespeare's Tragedies. Dans *Classics Ireland: 2* (p. 1-16.)
- Bakhtine, M. (1965). *L'œuvre de François Rabelais et la culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. trad. Andrée Robel. Gallimard.
- Bible (La).
- Cottegnies, L. (2000). Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare. *Sociétés & Représentations*, 3(10), 57-68. <https://doi.org/10.3917/sr.010.0055>
- Cunin, M. (2002). The Architect and the Stage Director: Plotting in Shakespeare. Dans D.T. Anderson et Roy Eriksen (dir.). *Form and the Arts: Theatre, Music and Design* (p. 44-53). Edizioni Kappa.
- Farnham, W. (1971). *The Shakespearian Grotesque: Its Genesis and Transformation*. Clarendon Press.
- Kayser, W. (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. trad. Ulrich Weisstein. Bloomington.
- Laroque, F. (1988). *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*. Presses Universitaires de France.
- Makarius, L. (1969). Le mythe du « Trickster ». *Revue de l'histoire des religions*, 175(1), 17-46. <https://www.jstor.org/stable/23667031>
- Mares, F.H. (1958). The Origin of the Figure Called « The Vice » in Tudor Drama. *Huntington Library Quarterly*, 22(1), 11-29. <https://doi.org/10.2307/3816153>
- Scott, M. (1984). Machiavelli and the Machiavel. Dans *Renaissance Drama*, 15 (p. 147-174).
- Spivack, B. (1958). *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains*. Columbia University Press.
- Suhamy, H. (éd.). (2005). *Dictionnaire Shakespeare*. Ellipses.
- Winston, J. (2006). Seneca in Early Modern England. Dans *Renaissance Quarterly: 59*(1) (p. 29-59).



Le picaro est-il un (vrai⁵⁴) « Méchant » ?

Is the Picaro a (true) “Villain”?

Cécile BERTIN-ÉLISABETH

Université de Limoges, EHIC⁵⁵
cecile.bertin@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/1063>

DOI : 10.25965/flammme.1063

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Au Siècle d'Or, se développe en Espagne un type de littérature qui prendra ensuite le nom de littérature picaresque où apparaît un nouveau type de héros que d'aucuns qualifient d'anti-héros ou de parvenu. Les caractéristiques du picaro, protagoniste aux origines viles et aux actes peu recommandables, tranchent assurément sur celles des héros des romans de chevalerie, précédents *best-sellers*. Peut-on pour autant qualifier le picaro de « méchant » et qu'entendait-on alors par ce terme, à cette époque, en Espagne ? Le picaro commet-il d'ailleurs volontairement le Mal ? Quels sont les enjeux de ce changement de modèle héroïque ? Cet article retiendra un corpus allant de *La vie de Lazare de Tormes* (1554) à *La vie d'Estebanillo Gonzalez* (1646).

Mots clés : littérature picaresque, Mal, altérité, héroïsation, résistance

Abstract: During the Spanish Golden Age, a type of literature that would later be referred to as picaresque literature was developed, in which a new kind of hero appeared, one which some would rather label anti-hero, or upstart. The characteristics of the picaro, their vile origins and disreputable acts, put them in stark contrast with the heroes of the best-selling chivalry novels of the time. Could this type of protagonist be called villainous, and what did that term entail in Spain at the time? Does the picaro commit acts of evil voluntarily? What were the consequences of this shift in protagonist archetypes? This article will examine a corpus ranging from *The Life of Lazarus de Tormes* (1554) to *The Life of Estebanillo Gonzalez* (1646).

Keywords: picaresque literature, evil, otherness, heroization, resistance

⁵⁴ Ce titre fait référence à Georges Bataille qui avait indiqué dès l'avant-propos de *La Littérature et le mal* (1957) que la « vraie » Littérature était celle du Mal.

⁵⁵ Cécile BERTIN-ELISABETH, agrégée d'espagnol et professeure des universités à l'Université de Limoges (EHIC), s'intéresse aux représentations des Noirs et des picaros ainsi qu'aux questions relevant de l'interculturalité et des transferts culturels entre Europe et mondes américano-caraïbes, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine. Elle a publié de très nombreux articles et ouvrages sur la littérature picaresque dont *Réécrire la littérature picaresque depuis l'Amérique hispanique : une relecture des récits fondateurs* (Champion, 2012).

Introduction

Antonio Maravall (1975) dans *La culture du baroque. Analyse d'une structure historique* affirme : «*El mundo es malo*». Une difficulté se pose d'emblée : faut-il traduire : « le monde est méchant » ou « le monde est mauvais » ? À la différence du français, le castillan ne permet pas de distinguer entre le mauvais et le méchant, ce qui complexifie la problématique de cette journée d'étude pour les hispanistes. Ce fameux spécialiste du Siècle d'or poursuit : « Guerres, famines et pestes, cruautés, violences et tromperies dominent la société humaine et la menacent de toutes parts » (1975, p. 318)⁵⁶. On ne peut manquer alors de se poser une autre question : la notion de méchanceté recouvre-t-elle celle du Mal ? Relever une « situation sociale, intensément conflictuelle pour la fin du XVI^e siècle et les deux premiers tiers du XVII^e siècle » (p. 131)⁵⁷ ne revient pas à considérer d'office que la société de cette époque est dominée par des hommes « méchants ». Penser le Bien et le Mal n'équivaut pas en effet obligatoirement à rendre compte des bons et mauvais penchants de chacun, d'autant que ces conceptions sont à relier aux approches idéologiques, philosophiques et religieuses de leur temps.

Le courant littéraire qui émerge en tous les cas à cette époque en Espagne est celui de la littérature picaresque, laquelle supprime auprès du lectorat les romans de chevalerie et propose un nouveau type de héros, que d'aucuns qualifient d'anti-héros de par ses origines viles, ses défauts et ses actes peu recommandables.

Si la littérature permet de questionner nos diverses approches et peut interroger aussi la persistance du Mal – Georges Bataille (1957) ne considère-t-il pas que c'est la littérature et non le discours religieux qui permet d'exprimer au mieux le (vrai) Mal ? –, jusqu'à quel point la littérature picaresque livre-t-elle une représentation du méchant ? Le picaro est-il un méchant ? Commet-il le Mal volontairement ou est-il conduit à le faire pour survivre ? Autrement dit, la littérature picaresque présente-t-elle des protagonistes qui font le Mal parce qu'ils le veulent ou est-ce leur mauvaise fortune, les conditions de leur naissance et les rejets attendants qui les conduisent à agir mal ?

On proposera en premier lieu une analyse des définitions du « méchant », entre français et espagnol, et des divers vocables employés pour désigner les protagonistes picaresques. On questionnera en second lieu ce nouveau modèle héroïque, entre modèles premiers et variations ultérieures, à partir des notions de « Mal volontaire » et de « Mal subi » (Ricœur, 1986).

1. Quelle(s) définition(s) du « méchant » et quel lien avec le picaro ?

En français, le terme « méchant » renvoie étymologiquement à l'idée d'être « mal tombé » (Chevalier, 2018⁵⁸). Le mot « méchant », au XII^e siècle « *mescheant* », est en effet à l'origine le participe présent du verbe « *meschoir* », ce qui permet de comprendre comment en ancien français le méchant est celui qui « tombe mal » et est donc ensuite le « malheureux », le « misérable ». Le terme « méchant », du fait de son suffixe en « -ant », suppose une agentivité, une capacité à agir. Le méchant est par conséquent celui qui commet le Mal volontairement. Il

56 «*El mundo es malo. Guerras, hambres y pestes, crueldades, violencias y engaños, dominan la sociedad de los hombres y amenazan por todas partes*». Les traductions sont réalisées par l'auteur de cet article.

57 «[...] *la situación social, intensamente conflictiva, de fines del siglo XVI y de los dos primeros tercios del XVII* [...]».

58 «[...] il est intéressant de souligner que, étymologiquement, le terme vient de « *mescheant* », qui veut dire « mal chu », c'est-à-dire « mal tombé ». Autrement dit, le méchant désignait avant tout un malchanceux, quelqu'un de malheureux parce qu'il n'a pas été touché par la grâce : il agit mal, mais la responsabilité de ses actes est reportée sur une entité divine. Ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle que le méchant désigne plus précisément « celui qui est porté à faire du mal ».

importe également de prendre en considération le fait que le français « méchant » et l'espagnol «*malo*» n'ont pas la même étymologie. «*Malo*» vient du latin *malus* et se voit donc pour sa part directement lié au mot « mal ». Le *Trésor de la langue castillane ou espagnole* de Covarrubias qui nous offre l'état de la langue castillane au XVI^e siècle définit en premier lieu ce terme en l'opposant à ce qui est bon⁵⁹. Le *Dictionnaire des Autorités*⁶⁰, publié au début du XVIII^e siècle, rappelle tout d'abord le manque de perfection lié à ce terme «*malo*» et l'étymologie latine le reliant au Mal.

On ne manquera pas de noter que ces dictionnaires présentent une augmentation des variétés d'emplois du terme «*malo*» entre la langue du XVI^e et celle de la fin du XVII^e siècle. Il est à remarquer également l'utilisation privilégiée de ce vocable comme adjectif ainsi que l'association entre «*malo*» et «enfermo» (malade), comme si la méchanceté était perçue alors comme une maladie, héritage de la polysémie du mot « mal » (que l'on retrouve aussi en français dans « avoir mal »).

Il est important de rappeler l'existence en espagnol de deux verbes « être » et la distinction qui en découle entre «*ser malo*» : être méchant/mauvais et «*estar malo*» : être malade ; laquelle distinction nous permet de mieux appréhender l'introduction dans ces définitions du lien avec la maladie, moins prégnante semble-t-il au XVII^e siècle, car repoussée en sixième définition sur sept tandis qu'au XVI^e siècle ce lien «*malo* / maladie » était positionné en tant que deuxième *item* sur trois (*Autoridades*, 1990, II, p. 465-466).

Il ressort également que ce n'est qu'au XVII^e siècle que la dimension religieuse apparaît clairement dans ces définitions avec l'introduction du synonyme « pécheur ». La question morale est dès lors bien présente avec la notion de faute commise. Précisons néanmoins qu'un acte répréhensible, pour relever de la méchanceté, doit se répéter – selon l'adage « *Errare humanum est, perseverare diabolicum* »⁶¹. C'est pourquoi le philosophe Vladimir Jankélévitch invite à distinguer le « commettre » et l'« être » dans son ouvrage *L'Innocence et la méchanceté* (1986).

À l'heure de proposer des définitions du «*malo*», sont introduits les termes «*perverso*» et «*bellaco*», lesquels sont d'ailleurs ceux que l'on retrouve fréquemment dans la littérature picaresque. «*Perverso*» possède une très forte connotation négative, étant défini comme «*sumamente malo*» / « extrêmement mauvais/méchant » par le *Dictionnaire des Autorités*. Il sert donc à désigner celui qui aime le Mal. Or le terme «*perverso*» n'est guère usité pour désigner le picaro. Étant plus proche du français « pervers », issu lui aussi du latin *perversus*, on lui substituera ici la définition de «*b/vellaco*», présenté notamment dans le *Trésor de la langue castillane ou espagnole* comme lié au monde juif et à l'une des désignations du diable en hébreu, outre les sens d'apostat et de rebelle (tant vis-à-vis de Dieu que des hommes).

Cette particularité nous invite à prendre en considération le contexte religieux propre à l'Espagne classique qui se ferme à l'altérité sémitique (juive et musulmane). La notion de « souillure » et plus précisément de « tache » («*mancha*») converse constitue alors une problématique centrale qui s'étend avec le développement des fameux statuts de pureté de sang, entérinés officiellement par le roi Philippe II en 1556 (Carrasco et Milhou, 1998), et qui mettent à jour une radicale opposition entre Vieux chrétiens (se considérant de sang « pur ») – et de ce fait légitimes pour occuper la position de dominants dans la société des XVI^e et XVII^e siècles

59 «*MALO* : 1. Lo que es contrario a bueno [...]. 2. Malo se toma muchas veces por el enfermo. 3. Y mal por la enfermedad» : «*MÉCHANT* : 1. Ce qui est contraire à bon [...]. 2. Méchant s'emploie très souvent pour désigner le malade ; 3. Et le mal désigne la maladie ».

60 *Diccionario de Autoridades* (1990).

61 Locution latine faussement attribuée à Sénèque, et sans doute plus ancienne.

– et Nouveaux chrétiens (issus de convertis de Juifs et de Musulmans) – lesquels ont souvent fait partie d'une bourgeoisie espagnole (difficilement) émergente. Évoquer les Juifs et en même temps la notion d'insoumission dans une telle définition ne saurait être anodin.

Le Mal a en effet pu prendre dans la péninsule Ibérique la forme de l'altérité religieuse, entre un « Je » chrétien et un « Autre » juif ou musulman. Il y a sans nul doute toujours aussi crainte du désordre en tant que Mal social. Dans la *Segunda Partida*, Alphonse X – qui propose au XIII^e siècle l'un des premiers codes de droit royal de l'Occident médiéval – décrit un système de valeurs où le Bien est ce qui est conforme aux lois qu'il édicte lui-même. Autrement dit, le Mal peut être défini en tant que ce qui est contraire à ce que lui, représentant du pouvoir, a décidé.

Il n'empêche que le méchant n'est pas nécessairement l'incarnation du Mal (et du Diable), mais rappelons-le encore une fois celui qui commet volontairement (et régulièrement) le Mal. Ne pas avoir la « bonne » origine ne revient pas à commettre le Mal, mais plutôt à subir diverses exactions dans l'Espagne moderne.

Revenons-en au terme «*bellaco*». Le *Dictionnaire des Autorités* en propose de nombreuses définitions, preuve que son usage et ses valeurs se développent. C'était déjà le cas pour «*malo*», ce qui confirme pour le XVII^e siècle une plus grande utilisation et variation à propos de cette thématique de la méchanceté. Le «*bellaco*» est ainsi d'abord défini comme un homme vil, réalisant de mauvaises actions et issu d'une condition pervertie ; puis comme quelqu'un d'astucieux et de difficile à tromper, avant d'être présenté comme un synonyme du « méchant » (*Autoridades*, 1990, I, p. 589).

Il nous semble opportun de rappeler que le titre complet du récit matriciel de la littérature picaresque est *La vie de Lazare de Tormes et de ses fortunes et adversités*. L'idée du Mal subi s'impose donc d'emblée, «*fortunas*» étant à entendre comme malheurs, synonyme d'adversité. Dans cette œuvre anonyme publiée en 1554, le terme «*malo*» n'est pas utilisé dans le sens de « méchant » lorsqu'il s'agit de désigner le protagoniste éponyme Lazare. Il a en revanche le sens de « malade », comme nous le voyons dans cette citation tirée du troisième traité de cet ouvrage : « Tandis que j'étais malade, toujours on me donnait quelque aumône. Mais sitôt que je fus guéri, on me disait : “Bêlître, écornifleur que tu es, cherche, cherche donc un bon maître à qui servir !” » (Molho, 1968, p. 27⁶²).

Dans l'autre œuvre qui servira de moule au genre picaresque, à savoir le *Guzmán d'Alfarache* de Mateo Alemán, dont la première partie a été publiée en 1599, prédomine une approche moraliste (Cavillac, 1983) – développant la notion de vigie / «*atalaya*» (Cros, 1967 et Cavillac, 2004) – avec l'emploi des termes vice / «*vicio*» et vicieux / «*vicioso*». Le protagoniste s'auto-présente alors comme un jeune homme «*muchacho vicioso y regalado*» (Alemán, 1994, I, I, 3, p. 163), formulation qui, du fait du fonctionnement en doublon propre à la langue de cette époque, invite à considérer les deux adjectifs employés comme plus ou moins synonymes et introduit un lien de ressemblance entre l'idée de vice et celle de confort (source de faiblesse), ce que confirme la suite de la phrase : « [...] nourri dedans Séville sans crainte de père, la mère veuve [...], gavé de lardons rôtis, de pain mollet, de beurre fin et de soupes au miel rosat, plus adoré et choyé que fils de marchand de Tolède, ou autant »⁶³ (Molho et Reille, 1968, p. 93). Le personnage étant donc élevé initialement dans l'oisiveté et la méconnaissance de la dureté du

62 «Y, mientras estaba malo, siempre me daban alguna limosna; mas, después que estuve sano, todos me decían: –Tú, bellaco y gallofero eres. Busca, busca un buen amo a quien sirvas» (*Lazarillo de Tormes*, 1998, 3^e traité, p. 71). Le «*gallofero*» est un mendiant qui vient manger aux portes des couvents la «*gallofa*», soit du pain.

63 «[...] criado en Sevilla sin castigo de padre, la madre viuda [...] cebado a torreznos, molletes y mantequillas y sopas de miel rosada, mirado y adorado, más que hijo de mercader de Toledo o tanto» (Alemán, 1994, p. 163).

monde, sa perversion liée à de mauvaises fréquentations et à la nécessité de survivre ne pourra en être que plus forte. Guzmán va ainsi être amené par les circonstances à agir mal, ce qui n'est pas *stricto sensu* faire le Mal... La « Brève déclaration pour l'intelligence de ce livre » qui introduit et résume ce récit explicite d'ailleurs cette problématique de la non volonté de faire le Mal :

Ce livre en comprend trois. Le premier traite le départ de Guzman de chez sa mère et l'inconsidération des jeunes gens en leurs entreprises, lesquels ont des yeux pour ne point voir et se précipitent sous l'effet de leurs illusives inclinations. Le second, la vie de gueux qu'il mena et les mauvaises habitudes qui lui vinrent de mauvaises compagnies et désœuvrement. Le troisième, les malheurs et misères où il se vit réduit, et les sottises qu'il fit pour ne point se laisser ramener et instruire de celui qui voulait et pouvait lui donner honneur (Molho et Reille, 1968, p. 63⁶⁴).

Dans le *Buscón* (littéralement : celui qui cherche) de Francisco de Quevedo, troisième œuvre majeure de la littérature picaresque, publiée en 1626 – mais circulant de façon manuscrite plusieurs années auparavant –, outre le mot «*buscón*» défini par le *Dictionnaire des Autorités* (1990, I, p. 722) comme la personne qui vole et fait preuve de «*malicia*⁶⁵» pour tromper les autres, c'est le terme «*bellaco*» qui apparaît de façon répétitive pour désigner le protagoniste Pablos avec 17 occurrences pour «*bellaco*» et 6 pour le substantif «*bellaquería*». L'emploi du terme «*pícaro*», utilisé 19 fois au singulier et 7 fois au pluriel, l'emporte toutefois.

Absent du *Lazarillo* et introduit à partir des pièces liminaires du *Guzmán*, le terme «*pícaro*» dont l'explicitation des origines continue d'agiter les spécialistes, s'impose. Il est certain qu'une dimension péjorative imprègne ce terme, longtemps traduit en français par « gueux », soit celui qui, comme le rappelle le *Dictionnaire CNRTL*, est réduit par la plus grande pauvreté à mendier pour subsister. Sa conduite vile le relie au « coquin », autre traduction possible du *pícaro* en tant que filou, mais cela n'en fait pas pour autant un méchant doté d'une volonté de faire le Mal. Le terme «*pícaro*» est d'abord lié à l'infra-monde des cuisines, puis se voit utilisé dans le débat sur la bienfaisance (Soubeyroux, 1972 et Cavillac, 1979⁶⁶) dans la péninsule Ibérique. Or, Mateo Alemán est un ami du réformateur et médecin Miguel de Giginta qui utilise le mot «*pícaro*» dans son traité pour aider les pauvres (*Tratado de remedio de pobres*, Coimbra, 1579). L'utilisation en tant que substantif du mot «*pícaro*» permet donc à cette époque de distinguer entre vrai et faux pauvre, mais pas entre bon et méchant...

Précisons que dans l'une des continuations de ces récits, les *Aventures du Bachiller Trapaza*, on trouve le choix d'un renforcement dépréciatif de ces désignations avec les formes augmentatives «*bellacón*» et «*picarón*». Y aurait-il par conséquent des variations au sein du genre picaresque quant à la perception de la méchanceté, et pourquoi ?

64 «*Declaración para el entendimiento deste libro*» (Alemán, 1994, p. 114) : «*Va dividido este libro en tres. En el primero se trata de la salida que hizo Guzmán de Alfarache de casa de su madre y poca consideración de los mozos e las obras que intentan, y cómo, teniendo claros ojos, no quieren ver, precipitados de sus falsos gustos. En el segundo, la vida de pícaro que tuvo, y resabios malos que cobró con las malas compañías y ocioso tiempo que tuvo. En el tercero, las calamidades y pobreza en que vino, y desatinos que hizo por no quererse reducir ni dejarse gobernar de quien podía y deseaba honrarlo*».

65 Le terme espagnol «*malicia*» est très péjoratif à l'époque classique. Selon le *Dictionnaire des Autorités* (1990, II, p. 464), il renvoie au « vice » et à la « perversité ».

66 Fort connu est le *De subventionem pauperum. Sive de humanis necessitatibus* (1526) de Vives.

2. Nouveau modèle héroïque et caractéristiques majeures d'un apprentissage de la survie : le « mal subi » induit-il le « mal volontaire » ?

En littérature, Philippe Hamon présente les héros comme de possibles « discriminateur(s) idéologique(s) », entre norme et déviation (Hamon, 1984, p. 45). Mi-homme, mi-dieu dans l'Antiquité, le héros médiéval, chevalier chrétien, défend son idéal religieux et fait le don de sa personne jusqu'à l'extrême. On le voit ainsi se battre pour les valeurs du Bien alors que le vilain, son adversaire, ne peut que représenter le Mal. Traditionnellement, dans la littérature espagnole antérieure à l'époque moderne, face au héros doté de multiples qualités solaires, se trouve aussi le « vilain⁶⁷ », « méchant » davantage par opposition, du fait de son statut d'adversaire et par la place qui lui est ainsi accordée dans la littérature du Moyen Âge, que par une profondeur maligne propre à ses actes. En ancien français, le « vilain » est celui qui appartient à une catégorie inférieure de la population, celle du paysan libre (et non serf). Ce terme renverra ensuite à des traits physiques repoussants et des aspects moraux méprisables jusqu'à désigner une personne peu recommandable par ses mœurs.

C'est dans cette période d'émergence de la modernité que l'attrait pour les exploits des preux chevaliers et leur monde merveilleux – si vif comme l'a très bien montré Miguel de Cervantès en présentant l'abus de telles lectures de romans de chevalerie comme cause de la folie de son célèbre protagoniste Don Quichotte (1605) – se voit supplanté par le goût pour un héros qui n'est point un héraut (Hamon, 1984, p. 66), mais un protagoniste couard et aux origines viles⁶⁸. Protagoniste toujours errant certes, mais sans honneur, voleur, menteur, voire tueur, et contant lui-même ses mésaventures une fois plus âgé, comme si aucun narrateur digne de ce nom ne pouvait prendre en charge le récit des vilénies de cet infâme personnage dénué de véritable patronyme et/ou d'honorable paternité. Le picaro, comme l'explique Maurice Molho (1968), du fait de son dénuement initial, sert divers maîtres dans sa tentative toujours infructueuse de s'élever (Maravall, 1975a et Bertin-Elisabeth, 2009), dans une société innéiste qui semble lui asséner à l'envi : « On est ce que l'on naît » (Bertin-Elisabeth, 2018).

Mais peut-on naître « méchant » ? Faut-il penser au poids d'un déterminisme particulier ? De nombreux critiques ont voulu mettre en avant le déterminisme des origines des picaros afin d'expliquer cet obstacle à toute réussite. Serait-il lié à une forme de méchanceté reprochée aux picaros, induisant leur rejet ? Didier Souiller (1989, p. 25) définit pour sa part le picaro comme « un snob, qui ne rêve que de s'intégrer à cette société dont il est fatalement exclu par la 'tache' de sa naissance ». Les premiers chapitres de ces récits picaresques évoquent toujours des origines particulières, entre un père voleur et une mère de petite vertu. À la bassesse de son extraction (et/ou à l'immoralité de sa conception), s'ajoutent des origines converses. Autrement dit, l'accent est mis sur le caractère de Nouveau chrétien de ce personnage déviant, dont la famille a maille à partir tant avec la justice civile qu'avec celle de l'Inquisition. La littérature picaresque dit une résistance à ce rejet du groupe dominant et exprime une tension au cœur de la société espagnole : par ses efforts répétés, le picaro fait entendre une autre voix/voie possible.

Mais être marginal(isé) n'est pas être méchant, d'autant que les mésaventures et mauvaises actions des picaros sont induites par la nécessité de subsister dans un monde impitoyable. Guzmán l'avait clairement indiqué : « Avoir un père est un grand bien ; aussi est-il d'avoir sa mère ; mais manger fait passer toute chose » (Molho et Reille, 1968, p. 180⁶⁹).

67 Rappelons l'anglicisme « *villain* » qui désigne le méchant de fiction.

68 Celui-ci est plutôt jusqu'ici, dans la littérature espagnole, un personnage secondaire.

69 « *Bueno es tener padre, bueno es tener madre; pero el comer todo lo rapa* » (Guzmán de Alfarache, I, II, 1, p. 263).

Ces jeunes protagonistes subissent en réalité la méchanceté des autres, notamment de leurs maîtres. Ainsi, alors que la mère de Lazare le confie à un mendiant aveugle et lui indique la « bonne » voie qu'elle souhaite qu'il suive : « –Mon fils, je sais que je ne te verrai plus. Tâche d'être homme de bien, et Dieu soit en ton aide. Je t'ai nourri, si t'ai donné bon maître : songe à toi » (Molho et Reille, 1968, p. 7⁷⁰), cet enfant de huit ans découvre la dureté de la survie sur le « chemin de la vie » (Molho et Reille, 1968, p. 8⁷¹). Le vieux mendiant lui dévoile à l'heure de quitter la ville de Salamanque les risques de la naïveté (faudrait-il dire de la bonté ?) en lui frappant la tête avec une extrême violence contre une statue de taureau et en lui assénant : « Apprends, nigaud : un garçon d'aveugle doit en savoir un point plus que le diable » (Molho et Reille, 1968, p. 7⁷²).

Dès le premier traité, un portrait de méchant est effectivement dressé, mais c'est celui du maître de Lazare, qualifié de pervers aveugle / « *perverso ciego* » ou de mauvais ou maudit aveugle / « *mal ciego* ». Le protagoniste dénonce « [...] sa méchanceté dont me venaient tant d'afflictions » (Molho, 1968, p. 14⁷³). Malgré ces violences de toutes sortes, Lazare conserve une approche positive à l'heure de conclure la narration de sa vie : « C'était le temps de ma prospérité, et j'étais au comble de toute bonne fortune » (Molho, 1968, p. 52⁷⁴).

Dans les pièces liminaires du *Guzmán d'Alfarache*, c'est le lecteur qui est d'emblée présenté comme « méchant ». Ce récit propose en effet une double adresse aux lecteurs, dont la première s'intitule « *Al vulgo* » / « Au vulgaire » et débute de la façon suivante :

Ce n'est point pour moi chose nouvelle, quand bien même elle le serait pour toi, ô Vulgaire ennemi, que la foule d'amis perfides que tu comptes dans tes rangs, le peu que tu sais et que tu vaux, ni jusques où vont en toi la médisance, l'envie et l'avarice. Prompt à diffamer (ô combien !), quelle n'est pas ta lenteur à rendre hommage ! Qu'il est aisé de t'entraîner, et malaisé de t'amender ! (Molho et Reille, 1968, p. 59⁷⁵).

Ce lecteur est alors comparé, entre autres, à une mouche (Alemán, 1994, p. 109). On rappellera également que les premières personnes – en dehors de sa famille – que Guzmán est amené à côtoyer pour survivre sont des aubergistes malhonnêtes qui trompent l'innocence de ce jeune homme de douze ans, en lui faisant avaler omelette de poussins et viande infâme, soit de mauvais produits qui génèrent chez lui la conscience de la nécessité de réagir dans un monde de méchants et l'amènent à conclure que tout le monde ment⁷⁶.

Même Pablos, le protagoniste du *Buscón* que l'on peut considérer comme un contre-modèle picaresque créé par un Vieux chrétien, Francisco de Quevedo y Villegas, est présenté avec l'ambition initiale d'étudier pour s'élever dans la société, ce qui le pousse à rejeter le *credo*

70 « –Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te gué. Criado te he y con buen amo te he puesto ; válete por ti » (Lazarillo de Tormes, 1^{er} traité, p. 22).

71 « *La carrera de vivir* » (Lazarillo de Tormes, 1^{er} traité, p. 24).

72 « *Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo* » (1^{er} traité, p. 23).

73 « [...] *por su maldad me venían tantas persecuciones* » (Lazarillo de Tormes, 1^{er} traité, p. 15. Lazare confirme par deux fois (premier et septième traités) son souhait de se joindre aux personnes bonnes et donc aux gens de bien : « *arrimarse a los buenos* »).

74 « *Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna* » (7^{ème} traité, p. 135).

75 « *No es nuevo para mí, aunque lo seas para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte* » (Al vulgo, I, p. 108).

76 « *Todos mienten* » (I, 5, p. 191).

paternel : « Qui ne vole pas ne vit pas, en ce monde » (Molho et Reille, 1968, p. 762⁷⁷). Pablos choisit de s'opposer à la volonté de ses parents pour privilégier vertu et bonnes pensées : « Pour ramener la concorde je leur dis que je voulais apprendre la vertu, résolument et suivre mes bonnes inclinations » (Molho et Reille, 1968, p. 763⁷⁸). Il part pour l'université avec son maître don Diego, lequel le laissera subir diverses vilénies scatologiques perpétrées par ses camarades d'Alcalá de Henares⁷⁹. Don Diego lui indique alors : « Pablos, aie l'œil au grain ; il te faut t'efforcer de toi-même, car tu n'as ici ni père ni mère » (Molho et Reille, 1968, p. 784). Et Pablos se dit à lui-même qu'il doit « ouvrir l'œil » (Molho et Reille, 1968, p. 786⁸⁰), phrase qui fait écho au célèbre réveil pour la survie du jeune Lazare : « [...] il me faut ouvrir l'œil, aviser et voir à ne compter qu'avec moi » (Molho et Reille, 1968, p. 781⁸¹). Ayant subi ces méchancetés de façon répétée, le protagoniste quévédien affirme qu'il changera d'attitude et de vie (Molho et Reille, 1968, p. 786⁸²). Les termes utilisés sont dès lors ceux de «travesuras» et «bellaquerías» – que Jean-François Reille traduit par la résolution d'être fripon et la filouterie – et non par les termes «*malo*» ou «*maldad*». La méchanceté est étrangère au protagoniste picaresque, comme le confirme l'affirmation suivante où le verbe « se résoudre à » souligne les conséquences du Mal subi : « “Fais selon la mode”, dit le proverbe, et il dit bien. Y songeant, je me résolu d'être fripon avec les fripons et le plus fripon de tous si je le pouvais » (Molho et Reille, 1968, p. 787⁸³).

Pas de Mal intrinsèque, pas de déterminisme donc malgré des origines douteuses et un apprentissage de la filouterie comme mode de survie dans le sillage de Guzmán qui « s'est fait/est devenu picaro » (Alemán, 1994, p. 274) – et n'est donc pas né picaro et encore moins méchant –, ne trouvant aucun maître à servir en cette année de famine : « Me voyant perdu, je me pris à faire le métier de noble gueuserie [...]. La vergogne et la faim n'ont jamais fait bon ménage » (Molho et Reille, 1968, p. 189⁸⁴). Ce protagoniste avait d'ailleurs dès l'*incipit* indiqué que son dessein n'était point de paraître méchant (Molho et Reille, 1968, p. 65). Plus avant, le protagoniste alémanien explicite la situation des démunis : « [...] ce que tu appelles honneur, son vrai nom est orgueil ou folle opinion de soi, qui rend les hommes pulmoniques et faméliques, outrés qu'ils sont de la faim canine [...] » (Molho et Reille, 1968, p. 192⁸⁵). Une fois repoussé à cause de son apparence de pauvre (Alemán, 1994, I, III, 1, p. 383) par sa famille génoise qui met en scène une nuit de cauchemar, il pourra survivre grâce à la tromperie jusqu'à sa conversion finale, alors qu'il est galérien, prouvant la possibilité d'un retour à la morale chez un personnage frappé par la vie.

77 «*Quien no hurta en el mundo, no vive*» (Quevedo, 1995, I, 1, p. 101).

78 «*Metilos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente, y ir con mis buenos pensamientos adelante*» (Quevedo, I, 2, p. 103).

79 L'une des dernières universités espagnoles à accepter des convertis.

80 «*Pablo, abre el ojo que asan carne. Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre*» (Quevedo, 1995, I, 5, p. 145).

81 «*[...] que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy y pensar cómo me sepa valer*» (Lazarillo, 1^{er} traité, p. 23).

82 «*Propuse hacer nueva vida [...]*» (Quevedo, 1995, I, 5, p. 148).

83 «*“Haz como vieres” dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más si pudiese, que todos*» (Quevedo, 1995, I, 6, p. 149).

84 «*Viéndome perdido, comencé a tratar el oficio de la florida picardía [...] nunca pudieron ser amigos la hambre y la vergüenza*» (Alemán, 1994, I, II, 2, p. 275).

85 «*[...] lo que llamas honra, más propiamente se llama soberbia o loca estimación, que trae los hombres éticos y tísicos, con hambre canina [...]*» (Alemán, 1994, I, II, 2, p. 279).

Comment ne pas noter également qu'il n'y a pas de fatalité manichéenne entre un maître noble qui serait d'office bon et un serviteur pauvre qui serait quant à lui méchant ? Ainsi, dans le *Buscón*, le maître de Pablos va non seulement à la même école que son valet, et semble de ce fait résider dans un quartier de convertis⁸⁶, mais de surcroît il n'a pas une conduite honorable. Il prend en effet la précaution d'échanger sa cape avec celle de Pablos qui reçoit, à sa place, une terrible volée pour une affaire amoureuse peu licite. Pablos a donc été battu deux fois : pour avoir essayé de se faire passer pour noble⁸⁷, et parce que son maître n'est peut-être pas aussi noble (tant par ses origines que ses actes) qu'il veut le faire croire.

Le picaro n'est pas un méchant tant qu'il subit et agit de façon involontaire. Une distinction se dessine toutefois entre les récits premiers et certaines réécritures picaresques suivantes, comme si une fracture représentationnelle intervenait au XVII^e siècle (Maravall, 1975b, p. 76).

On en prend pour preuve les agissements du héros du *Guitón Onofre* (1995), écrit par Gregorio González aux alentours de 1604 (mais publié 300 ans plus tard, après avoir transité par Lima et avoir été retrouvé en 1927 et publié enfin... en 1973), qui aborde la question du Mal à partir d'une réflexion sur les passions, nourrie de la théorie des humeurs⁸⁸. Onofre est issu d'une famille d'honnêtes gens (morts prématurément), mais peut être vu comme contaminé par le tempérament bilieux d'Inés, une gouvernante colérique, décrite comme «*mal acondicionada*» (González, *Guitón Onofre*, 1995, II, p. 76), c'est-à-dire mauvaise (Le Gal-Grasset, 2016).

Ce personnage de « gueux colérique » (González, (*Guitón Onofre*,) 1995, I, p. 20⁸⁹) avide de vengeance, souvent dit «*desordenado*» et qui ne reconnaît donc pas d'ordre, n'accepte pas les mauvais traitements, comme le remarque Felipe Moraga (2015, p. 36) : « [...] Onofre ne pardonne pas. Lui n'est victime qu'une seule fois alors que Lazare subit à chaque fois les mensonges, les mauvais traitements et les tromperies de l'aveugle⁹⁰ ». En somme, on a l'impression qu'à force de souffrir, le héros picaresque et la partie de la société qu'il représente réagissent plus violemment et surtout plus rapidement, reproduisant le modèle qui leur est présenté tout en contestant le déterminisme des origines, car ce sang colérique n'est pas lié à une impureté religieuse. La violence d'Onofre n'exprime-t-elle pas le rejet de la détermination sociobiologique des non-Vieux chrétiens si prégnante dans l'Espagne classique ? Ce n'est plus en tous les cas la même approche que dans le *Guzmán*, où l'on peut lire qu'on hérite du sang, mais non du vice⁹¹. S'y ajoute que l'on ne purge pas les peines de ses parents⁹². Remarquons, comme un clin d'œil à cette problématique de la tache converse, qu'Onofre porte une marque sur son visage...

Le genre picaresque perdure : ainsi en 1637 paraissent les *Aventures du Bachiller Trapaza*, personnage annoncé par la dimension cratylienne, programmatrice, de son nom, combinant celui de son père Trampa (littéralement « tromperie ») et celui de sa mère : Tramoya (équivalent à « machinations et ruses »), d'où le choix onomastique « logique » de Trapaza (« tromperie ou

86 Selon Augustin Redondo (1977), la famille des Coronel est une famille de convertis de longue date.

87 Il est dit à Pablos, alors qu'il est précisé qu'il a laissé sa cape de façon innocente / «*inocentemente*» (p. 270), que c'est ainsi que payent les picaros trompeurs mal nés : «*¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!*» (Quevedo, 1995, III, 7, p. 271).

88 Le *Guzmán* proposait déjà un type d'écriture s'inspirant d'éléments médicaux.

89 Dans *El Corbacho* est aussi évoquée la colère comme liée à certains hommes : «*la calidad del onbre colórico*» (Martínez de Toledo, 1990, III, 3, p. 234).

90 «[...] Onofre no perdona. Mientras que Lázaro cae en las mentiras, maltratos y embauques del ciego una vez tras otra, el Guitón es víctima una vez, pero no más».

91 «*La sangre se hereda y el vicio se apega*» (Alemán, I, I, 1, p. 130).

92 «*quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres*» (p. 130).

artifice illicite⁹³ ». On n'avait d'ailleurs jamais vu un tel niveau de tromperie («travesura»). Ce terme, exprimant d'abord une certaine vivacité d'intelligence, désigne également selon le *Dictionnaire des Autorités* (II, p. 345) un type d'action coupable méritant châtement. Une traduction possible en est l'« espièglerie » du fait du jeune âge du protagoniste, ou la « malice ». L'un de ses synonymes, «traza», induit l'idée d'artifice, d'où le jeu sur le nom du protagoniste Trapaza (selon le *Trésor de la langue...*, p. 933) : « une certaine façon illicite d'acheter et de vendre, dont l'acheteur ressort toujours lésé⁹⁴ ». Le *Dictionnaire des Autorités* propose pour sa part la définition suivante : « tout type de tromperie qui cause un grave préjudice à autrui⁹⁵ ». Il est d'ailleurs dit de ce protagoniste :

Dès l'enfance, Hernando commença à donner des signes de ce qu'il devait devenir une fois adulte, car une telle conduite illicite jamais ne s'était vue chez un jeune [...]. Avec les tromperies qu'il accomplissait, Trapaza devint définitivement le nom d'Hernando [...] (Castillo Solórzano, 1989, p. 66⁹⁶).

Il n'empêche que le terme «malo» n'est toujours pas utilisé pour désigner ce picaro⁹⁷. Un autre protagoniste confirme un changement de représentation du picaro au XVII^e siècle, dans *Estebanillo González*, œuvre communément affichée comme clôturant ce genre dans la péninsule en 1646. Son héros Estebanillo affirme, dans la pièce liminaire dédiée au lecteur (*Estebanillo González*, 1990, p. 13) vouloir divertir, cette dimension humoristique affichant dès le titre un héros éponyme « homme de bonne humeur » / humour (*La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*) prêt à tous les excès, car rien ne lui est épargné : il faillit même être émasculé. Estebanillo cherche à faire rire tel un bouffon, mais dépasse l'intentionnalité de ce dernier. C'est pourquoi il est qualifié par Antonio Maravall (1986, p. 240) de « désintégréteur » alors que le bouffon est dit « intégréteur » (p. 221). On rappellera la scène de Carnaval où Estebanillo arrache les dents d'un Juif, épisode qui fait frémir par sa cruauté : Estebanillo fait mal et fait le Mal, et ce pour divertir ses Majestés et le peuple (*Estebanillo González*, II, I, 7, p. 94). Cependant, ne s'agit-il pas encore une fois de survivre ? Faire rire les Grands de ce monde, ne revient-il pas à critiquer ces derniers lorsque leur attitude et leur moralité laissent à désirer⁹⁸ ? Le picaro est cruel parce que ces Grands comme son maître le sont et le poussent à l'être : subissant le Mal avant de le commettre, peut-on le qualifier de véritable méchant ?

Américo Castro (1948) avait déjà montré que, sous couvert de «burlas» (tromperies) et de divertissement, la critique sociale était amère dans les récits picaresques. Le picaro paraît en effet proposer un écart, un autre positionnement sociétal (Parker, 1967 et Bertin-Elisabeth, 2012

93 «Pusiéronle por nombre Hernando, que hijo de padres, uno Trampa en apellido y otro Tramoya, hubo contemplación que debía llamarse Trapaza, como cosa muy propincua a ser efecto de los apellidos: así le llamaron con este supuesto nombre mientras vivió» (Castillo Solórzano, 1989, p. 66).

94 «un cierto modo ilícito de comprar y vender, en que siempre va lesa el comprador».

95 «cualquier tipo de engaño, con que se damnifica a otro».

96 «Desde niño comenzó Hernando a dar muestras de lo que había de ser cuando mayor, porque tal travesura de muchacho no se vio jamás [...]. Con las travesuras que hacía se le confirmó a Hernando el nombre de Trapaza [...]».

97 On retrouve cependant une forte récurrence du verbe « malograr » (gâcher), à connotation négative.

98 L'approche humaniste est notamment rappelée dans le *Lazarillo* où il est annoncé d'emblée : «Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio» (*Lazarillo*, 1998, p. 24). Dans la note 48 (p. 24-25), Francisco Rico souligne qu'à cette époque ont été publiées en castillan les *Flores* de Sénèque qui indiquent que le noble est celui qui pratique la vertu. Il rappelle aussi la remarque de Cervantès tirée du *Persilès* qui précise que si le pauvre peut atteindre la vertu et ainsi être reconnu, le noble peut, du fait de ses vices, devenir infâme.

et 2015). Aristote indiquait déjà, dans l'*Éthique à Nicomaque*, que chacun de nous se doit d'agir pour choisir le vice ou la vertu :

[...] l'activité vertueuse a rapport aux moyens ; par conséquent, la vertu dépend aussi de nous. Mais il en est également ainsi pour le vice. [...] par conséquent, si agir, quand l'action est bonne, dépend de nous, ne pas agir, quand l'action est honteuse, dépendra aussi de nous [...]. Mais s'il dépend de nous d'accomplir les actions bonnes et les actions honteuses, et pareillement encore de ne pas les accomplir, et si c'est là essentiellement, disions-nous, être bons ou mauvais, il en résulte qu'il est également en notre pouvoir d'être intrinsèquement vertueux ou vicieux (Aristote, 1959, p. 66, 1113b-1114b).

Conclusion

À l'heure de conclure, on en vient à s'interroger : si le chevalier et le vilain sont communément présentés comme des héros édifiants, quel type de héros est donc le picaro ? Celui de l'apprentissage d'une nouvelle forme de liberté ? Dans son rapport au Mal⁹⁹, il dit assurément une forme d'écart et donc de liberté (Henrique da Costa, 2020), d'utopie, de libre-arbitre, *via* son impossibilité, vu ses circonstances de naissance et de vie, de suivre la vertu et les normes officielles de l'honneur. Il est dès lors contraint de commettre le Mal. C'est pourquoi est importante la différence rappelée par Kant dans *La Critique de la raison pratique*, entre Mal subi et Mal perpétré. On a indiqué dans cette étude combien la notion de volonté est au cœur de toute réflexion sur le méchant, d'autant que le terme « *malo* » – difficile à traduire en français comme on l'a rappelé – n'est pas privilégié dans les récits picaresques de cette époque, qui présentent plutôt un mécréant social marqué par l'anomie et l'origine converse, pauvre et « mal né ». Le picaro subit divers rejets qui l'amènent à réagir, voire à sur-réagir lorsque prime la survie tant physique que sociale. La nouvelle « héroïsation » picaresque n'exprime pas de méchanceté choisie ni de jouissance à faire le Mal à proprement parler (sauf cas exceptionnel qui, comme toute exception, confirme la règle). Ces récits ne véhiculent-ils pas en revanche une forme de résistance, chez ces héros de la marge, face à ce que l'historien Pierre Savy (2017) présente comme des « expulsions imaginaires »¹⁰⁰. Ils exprimeraient alors ce que Michel Foucault désigne comme « lutte pour une nouvelle subjectivité » (1982), soit l'agentivité¹⁰¹ d'un « résistant », et non d'un « méchant »...

Références

- Alemán, M. (1994 [1599]). *Guzmán de Alfarache*. Éd. José María Micó. Cátedra.
- Aristote. (1959). *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot. <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf>
- Bataille, G. (1957). *La littérature et le mal*. Gallimard.
- Bertin-Elisabeth, C. (2009). L'ailleurs social : un déterminant générique de la littérature picaresque. Dans D. Berthet (dir.), *Visions de l'ailleurs* (p. 43-60). L'Harmattan.
- Bertin-Elisabeth, C. (2012). Le *picaro*, héros en tension et figure de la rupture. *Babel : Renverser la norme : figures de la rupture dans le monde hispanique*, 26, 65-85. <http://journals.openedition.org/babel/2488>

99 Paul Ricœur (1960) a souligné l'opacité du Mal et la capacité symbolique à parler du Mal.

100 Pierre Savy les oppose aux « expulsions intérieures » que sont les établissements de ghettos ou les expulsions proprement dites comme celle des Juifs en 1492.

101 L'agentivité est la capacité à agir (Fornel, 2010).

- Bertin-Elisabeth, C. (2015). Le picaresque : un fauteur de troubles ? Dans D. Berthet (dir.), *Une esthétique du trouble* (p. 77-98). L'Harmattan.
- Bertin-Elisabeth, C. (2018). On est ce que l'on naît. Des idées reçues qui font autorité : à propos du traitement des origines dans les récits picaresques du siècle d'Or. Dans G. Fournès et F. Prot (dir.), *Idées reçues et stéréotypes dans l'Espagne médiévale et moderne* (p. 163-177). Honoré Champion.
- Carrasco, R. et Milhou, A. (Éds.). (1998). *Antología de textos. La «Monarquía católica» de Felipe II y los españoles*. Éditions du Temps.
- Castillo Solórzano, A. (de). (1986 [1637]), *Aventuras del Bachiller Trapaza*, éd. Jacques Joset. Cátedra.
- Castro, A. (1948). *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Editorial Losada.
- Cavillac, M. (1979). «La reforma de la beneficencia en la España del siglo XVI: la obra de Miguel Giginta». Dans *Estudios de Historia Social: 10-11* (p. 7-59).
- Cavillac, M. (1983). *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604) : roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du siècle d'or*. Éd. Bière.
- Cavillac, M. (juin 2004). El Guzmán de Alfarache : ¿Una novela picaresca ? Dans *Bulletin hispanique : 1* (p. 161-184).
- Cervantes y Saavedra, M. (de). (1605). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quixote-de-la-mancha-9/html/>
- Chevalier, K.-A. (2018). La méchanceté des femmes dans la littérature française du XVII^e siècle : un imaginaire spécifiquement masculin ? *TRANS-23*. <http://journals.openedition.org/trans/1798>
- Covarrubias, A. (1995 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editorial Castalia.
- Cros, E. (1967). *Protée et le gueux – Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Didier.
- Dictionnaire des Autorités / Diccionario de Autoridades*. 1990 [1726-1737]. Gráficas Cándor.
- El Guitón Onofre*. (1995). Éd. Fernando Cabo Aseguinolaza. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud.
- Fornel, M. (de). (2010). L'agentivité en ethnosyntaxe. *Ateliers du LESC*, 34. <https://doi.org/10.4000/ateliers.8633>
- Foucault, M. (1982). Le sujet et le pouvoir. Dans *Dits et écrits*. t. IV. texte n° 306.
- Giginta, M. (de). (2013 [1579]). *Tratado de remedio de pobres*. Ariel Historia.
- Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie*. PUF.
- Henrique da Costa, C. (2019). Les risques de la symbolisation du mal. Essai de confrontation entre *La symbolique du mal* et *La littérature et le mal*. *Études ricœuriennes / Ricoeur Studies*, 10/2, 52-69. <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/480/271>
- Jankélévitch, V. (1986). *Traité des vertus. III. L'innocence et la méchanceté*. Flammarion.
- La vida y hechos de Estebanillo González*. (1990 [1646]). Éd. Antonio Carreira et Jesús Antonio Cid. Cátedra. 1990.

Lazarillo de Tormes. (1998 [1554]). Éd. Francisco Rico. Cátedra.

Le Gal-Grasset, G. (2016 [1604]). « El *Guitón Onofre* (1604) de Gregorio González ou la génération de la colère », *Revue HispanismeS*, 8, 18-31.
<https://hispanistes.fr/index.php/actualites-shf/1145-revue-hispanismes-n-8-second-semester-2016>

Maravall, A. (1975a). La aspiración social de «medro» en la novela picaresca. Dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312 (p. 590-625).

Maravall, A. (1975b). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Editorial Ariel.

Maravall, A. (1986). *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Taurus.

Martínez de Toledo, A. (Arcipreste de Talavera). (1990 [1438]). *El Corbacho*. Éd. Marcella Ciceri. Espasa Calpe.

Molho, M. et Reille, J.-F. (1968). *Romans picaresques espagnols*. Gallimard.

Moraga, F. (2015). *Maldad e ingenio en la obra de picaresca El Guitón Onofre (1604) del licenciado Gregorio González*. [Mémoire de Master]. Université d'Auburn (Alabama).
<https://etd.auburn.edu/xmlui/bitstream/handle/10415/4588/Felipe%20Moraga.%20Maldad%20e%20ingenio%20en%20la%20obra%20de%20picaresca%20El%20guito%cc%81n%20Onofre%20%281604%29%20del%20licenciado%20Gregorio%20Gonza%cc%81lez.%20Master%20Thesis.%20Foreign%20Languages%20Department.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Pagès, A. (dir.). (2013). *Giginta. De la charité au programme social*. Presses universitaires de Perpignan.

Parker, A. A. (1967). *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Presses Universitaires d'Édimbourg.

Quevedo y Villegas, F. (de). (1995 [1626]). *El Buscón*. Éd. Domingo Ynduráin. Cátedra.

Redondo, A. (1977). Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*. Dans *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (p. 699-711).

Ricœur, P. (1960). *Philosophie de la volonté. II. Finitude et Culpabilité. t. 2. La Symbolique du mal*. Aubier.

Ricœur, P. (1986). *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*. Éditions Labor Fides.

Sibon J. (2017). Chasser les juifs pour régner. Les expulsions par les rois de France au Moyen Âge. Perrin.

Soubeyroux, J. (1972). Sur un projet original d'organisation de la bienfaisance en Espagne au XVI^e siècle. *Bulletin Hispanique*, 74, 118-124. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1972_num_74_1_4068 10.3406/hispa.1972.4068

Souiller, D. (1989 [1980]). *Le roman picaresque*. PUF.

Vives, J. L. (1526). *De subventione pauperum. Sive de humanis necessitatibus*.



Le personnage du Méchant dans *Le Neveu de Rameau* et dans le *Dictionnaire philosophique* : étude d'une ambivalence lexicographique au XVIII^e siècle

The Villain as a character in *Rameau's Nephew* and in the *Philosophical Dictionary*: A Study of an ambivalent lexicography in the 18th century

Abderrahmene FROUREJ¹⁰²

Université de Limoges, EHIC
<https://orcid.org/0000-0001-5568-6888>
abderrahmene.frourej@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/1103>

DOI : 10.25965/flammme.1103

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : À partir de quel moment pouvons-nous dire qu'un personnage est méchant ? À la différence de certaines figures stéréotypées, certaines formes de malveillance témoignent d'une plasticité étonnante. En mobilisant plusieurs définitions du XVII^e et du XVIII^e siècles, nous les confrontons à certaines manifestations de cette méchanceté au sein de la littérature, notamment dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot et dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Les personnages, étant des constructions d'idées, s'incarnent dans des dialogues ou à travers des anecdotes. Les idées qui en découlent visent à s'éloigner de l'image du bourreau machiavélique jusqu'à le voir apparaître comme une victime, invisible et médiocre.

Mots clés : méchant, enthousiasme, fanatisme, Diderot, Voltaire

Abstract: Precisely when can we say that a character is wicked? Contrary to some stereotypical figures, other forms of malignity show surprising malleability. Gathering several definitions from the 17th and 18th centuries, we compare them to some occurrences of this malice in literature, especially in *Rameau's Nephew* by Diderot as well as in Voltaire's *Philosophical Dictionary*. These characters are constructed from ideas, which can be found in numerous dialogues and anecdotes. These rich and varied interpretations aim at drifting away from the image of the machiavellian tormentor and to go as far as turning them into an invisible and mediocre victim.

Keywords: villain, enthusiasm, fanaticism, Diderot, Voltaire

¹⁰² Abderrahmene Frourej est doctorant en littérature française à l'université de Limoges, au sein du laboratoire EHIC. Actuellement en deuxième année de doctorat, il travaille sur la notion d'enthousiasme au XVIII^e siècle, sous la direction d'Odile Richard.

Introduction

Certains personnages et figures – en littérature ou en histoire – manifestent de la méchanceté. Ils se démarquent de la société, en usant de petites malices, en complotant, voire en incarnant le Mal. Le héros superbe et valeureux (Doubrovsky, 1968) laisse parfois place à d'autres personnages, moins idéalisés et pourvus de failles. En somme, la figure du méchant, idée relative aux perceptions, est sans cesse interrogée, et c'est encore davantage le cas aujourd'hui, notamment dans la culture populaire (Jost, 2018).

Comment définit-on le méchant ? Dans un siècle qui valorise autant les dictionnaires, il semble approprié de se référer, étant donné sa perspective normative, au *Dictionnaire de l'Académie française*¹⁰³. On y trouve la définition suivante :

Mauvais, qui n'est pas bon, qui ne vaut rien dans son genre [...]. Il signifie encore, qui manque de probité, qui est contraire à la justice [...]. On appelle aussi, méchant, par une légère plainte, celui qui a fait quelque petite malice [...]. Méchant, est quelquefois substantif, & signifie, un homme de mauvaise vie, de mauvaises mœurs (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1740).

Entre sa première édition (1694) et sa huitième (1935), on retrouve peu de variations et il est légitime de se poser la question d'une telle stabilité – à moins qu'il ne s'agisse d'une forme de conservatisme. Selon une définition proche du *Dictionnaire de Trévoux* (1752), le méchant, dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, peut se rendre coupable à la fois de petites et de grandes malices. Ne respectant pas les normes sociales, et ce depuis un prisme utilitaire ou encore moral, il n'est pas jugé « bon ». C'est celui qui fait du mal aux autres, malveillant par degrés.

Cette définition montre que les termes en question n'ont pas particulièrement évolué depuis, mais aussi que ce sont des problématiques atemporelles. Aujourd'hui encore, on se demande ce qui définit la méchanceté, ses différentes articulations, et l'intérêt d'être bon. Au-delà de cette définition simplifiée, nous ne souhaitons pas définir le Mal et le Bien, sinon plutôt en savoir plus sur l'image de ces personnages méchants, en nous concentrant sur cette idée de méchanceté, tantôt relative, tantôt effroyable. Comment sont-ils perçus par les auteurs, les romanciers du XVIII^e siècle ? Dans quelle mesure les définitions ci-dessus s'appliquent-elles ?

Nous l'avons remarqué, la méchanceté se manifeste d'une manière ambiguë. À partir de ce constat, nous proposons une autre définition qui traduit davantage cette plasticité, à savoir celle de l'article de l'*Encyclopédie* sur la méchanceté. Ensuite, nous choisirons deux exemples opposés, en premier lieu dans *Le Neveu de Rameau*, et en second lieu dans quelques remarques de Voltaire, essentiellement extraites du *Dictionnaire philosophique*. Ce choix de corpus se justifie par la manière des auteurs d'incarner leurs idées de morale et de philosophie à travers une forme de fiction. Pour Diderot, c'est l'échange philosophique qui vise à personnifier ses pensées, en présentant un portrait particulièrement nuancé du criminel. Dans le cas de Voltaire, c'est le caractère anecdotique et fictionnel du personnage fanatique qui accentue l'image effroyable de son entreprise. Les textes sont très variés et ne correspondent pas au même thème ni à la même visée, et c'est justement ce qui met en évidence la richesse qui en émane : la morale derrière la méchanceté ne se trouve pas dans un seul cadre – elle peut être notamment sociale, politique, criminelle –, avec des situations foisonnantes qui échappent aux explications normatives.

103 Troisième édition (1740).

1. Une multiplicité de sens

Les définitions précédentes, c'est-à-dire celle du *Dictionnaire de l'Académie française* et du *Trévoux*, pointent du doigt la diversité de la méchanceté. Son sens n'a pas évolué aujourd'hui¹⁰⁴, soulignant cette dichotomie entre le positif et le négatif, un négatif en dissonance avec le Beau et le Bon. Il existe probablement tant de manifestations de la méchanceté qu'il n'est pas question de les énumérer¹⁰⁵. Toutefois, il semble intéressant de s'éloigner de cette idée de malice qui s'exprime à travers une seule définition, mais également de rendre compte de cette richesse au XVIII^e siècle. L'article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* est davantage en mesure de nous éclairer :

MÉCHANCÉTÉ, s. f. & MÉCHANT, adj. (Morale.) Nouveau terme fait pour notre nation en particulier, & qu'il faut définir. C'est une espèce de médisance débitée avec agrément & dans le goût du bon ton. Il ne suffit pas de nuire, il faut surtout amuser, sans quoi le discours le plus méchant retombe plus sur son auteur que sur celui qui en est le sujet. La méchanceté dans ce goût, dit l'auteur des mœurs, se trouve aujourd'hui l'âme de certaines sociétés de notre pays, & a cessé d'être odieuse sans perdre son nom : c'est même une mode ; cependant les éminentes qualités n'auraient pu jadis la faire pardonner, parce qu'elles ne peuvent jamais rendre autant à la société que la méchanceté lui fait perdre ; puisqu'elle en sape les fondements, & qu'elle est par là, sinon l'assemblage, du moins le résultat des vices. Aujourd'hui la méchanceté est réduite en art : elle tient communément lieu de mérite à ceux qui n'en ont point d'autre, & souvent leur donne de la considération dans plusieurs coteries. Les petits méchants subalternes se signalent ordinairement sur les étrangers que le hasard leur adresse, comme on sacrifiait autrefois dans quelques contrées ceux que leur mauvais fort y faisaient aborder. Les méchants du haut étage s'en tiennent à leurs compatriotes, & les sacrifient impitoyablement au moindre trait heureux qui se présente à leur esprit & qui peut porter coup. C'est ainsi qu'en un seul jour ils flétrissent la réputation de plusieurs personnes, qui n'ont d'autre tort que d'en être connues. La vertu tremble à leur aspect, & la médisance leur prête ses couleurs les plus odieuses ; mais qu'ils sachent qu'à l'instant qu'ils amusent, leur méchanceté les fait détester des honnêtes gens. Tout le monde devrait encore s'accorder à les tourner en ridicule. Je ne crois pas qu'en général les Français soient nés avec ce caractère de méchanceté qu'on leur reproche ; naturellement touchés de la vertu, ils la respecteraient si l'exemple & la coutume n'étaient les tyrans de tous leurs usages. (D. J.¹⁰⁶)

Le caractère fictionnel, mais aussi anecdotique, domine le texte. En effet, Jaucourt définit l'idée de méchanceté par certaines de ses manifestations : on imagine alors des personnages, que ce soit les « petits méchants subalternes » ou les « méchants du haut étage », qui accomplissent des actions, ont des pensées spécifiques. Dans le cadre d'une définition, ces personnages interagissent, provoquent l'indignation ou l'empathie. Ce sont des procédés relativement courants dans l'*Encyclopédie*. L'aspect didactique vise à persuader en adoptant une approche contemporaine du lecteur du XVIII^e siècle, qui rend l'article plus vivant. Jaucourt pointe en particulier la Calomnie et la Médisance, dont ont eu particulièrement à souffrir les encyclopédistes. Il étaye son raisonnement à partir d'un exemple lié à la vie mondaine, tiré d'un comportement amplement propagé, fléau qui menace les valeurs morales. Les antagonistes ne

104 Nous ne faisons pas référence à la critique, mais plutôt aux canons esthétiques et littéraires.

105 Quant à l'histoire littéraire du XVII^e et du XVIII^e siècles, l'article « Méchant » du *Dictionnaire européen des Lumières* (Delon, 2007) fournit une très belle synthèse.

106 *Encyclopédie* (1765, X, p. 219b). Article dû au chevalier De Jaucourt.

sont pas des sanguinaires ou des hors-la-loi, mais à l'inverse, des êtres malins qui s'adaptent, et tout bien considéré, sont bien plus dangereux. Ces événements, qui peuvent être considérés comme des faits divers, sont plus graves qu'on ne l'imagine. Ainsi la dimension anecdotique n'est pas uniquement présente pour persuader, elle est aussi politique.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* et celui de *Trévoux* distinguent tous les deux une méchanceté par degrés, sans pour autant approfondir ces idées. C'est une perspective effectivement synthétique, et l'*Encyclopédie* excède ce cadre, avec des articles très exhaustifs. On sort des sentiers battus, ce qui est une caractéristique habituelle du projet de Diderot et d'Alembert, en abordant la définition d'une manière singulière : il s'agit de « changer la façon commune de penser¹⁰⁷ ». Cette idée de méchanceté par degrés est également présente mais plus approfondie : ce n'est plus réellement la définition de la méchanceté, mais plutôt celle de ses procédés, et des subtilités qui en découlent. L'honnête homme est étranger à ces pratiques, mais ses pairs en sont effectivement amusés ; le méchant n'est pas une figure déviante à bannir, mais un être mondain qui persifle aux dépens des autres. On peut parler d'une forme de théâtralisation où le protagoniste amuse la galerie – tout en faisant souffrir. Jaucourt ne propose pas réellement une définition, mais quelques exemples distincts, comme il le dit, dans « certaines sociétés de notre pays ». Ainsi, cette méchanceté est un effet possible de la part de ces personnages, mais elle n'est nullement systématique.

Est-ce l'intention de faire rire aux dépens d'autrui – la médisance ou la calomnie – qui fonde l'action méchante, ou bien cette dernière est-elle première, théâtralisée selon la mode pour obtenir un double effet ? Qu'en est-il de ceux qui rient de la méchanceté ? Tombent-ils dans ce travers également ? La méchanceté par action ou par complaisance est peut-être aussi condamnable. La conclusion qui émerge de toutes ces explications exprime une forme de tolérance vis-à-vis des petites sornioiseries. La grande méchanceté serait tapie dans l'ombre, avec de grands desseins, dangereuse, susceptible de détruire la société. De l'autre côté, la petite malice ne serait pas aussi destructrice, peut-être maladroite, mais acceptable. L'auteur de l'article y fait allusion sans s'y attarder, et c'est peut-être proportionnel au danger représenté. En partant de cet exemple, il est ainsi possible de dégager plusieurs idées, outre son caractère anecdotique et fictionnel. Le lecteur ne peut s'empêcher de se demander où se placer, c'est-à-dire s'il est possible de condamner ces actions, contraires à une quelconque morale. Effectivement, la justice n'est pas transgressée, aucune action directe n'est menée à l'encontre d'une personne. Il s'agit plutôt un jeu de manipulation, et c'est dans ce cadre, de plus en plus présent, que l'encyclopédiste décide de fonder tout un article autour d'un cas spécifique.

On est en droit de se demander, à la lumière de ces réflexions, s'il s'agit de la seule méchanceté qui n'en est pas réellement une. Les précédentes questions posées montrent que la méchanceté ne peut être définie dans son sens strict, comme on l'a constaté à travers la première définition du *Dictionnaire de l'Académie française* et du *Dictionnaire de Trévoux*. Sans nous attarder à la culture des salons, même s'il s'agit ici d'un thème qui mérite un développement poussé, nous aborderons deux autres « méchancetés » qui sortent de la première définition.

2. Une forme de fascination pour le Mal

Morale et philosophie, aux yeux des Lumières, suivent la même perspective, comme en témoigne Voltaire dans son article « Philosophe » (Voltaire, 2013, p. 433-446). Toutefois, si ce raisonnement s'applique dans une moindre mesure, il est tout de même nécessaire de nuancer ces propos. On peut penser à ce passage représentatif de la pensée de Diderot : « Une seule

107 Article « Encyclopédie » dû à Diderot (*Encyclopédie*, 1755, V, p. 635a).

chose peut nous rapprocher du méchant ; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise » (Diderot, 1990, p. 197).

L'auteur ne glorifie pas la méchanceté, c'est au contraire un défenseur de la vertu. Il faut considérer son entreprise comme la tentative de compréhension d'un sujet d'étude, à la manière d'une « autopsie » du méchant¹⁰⁸. Incarnée par un Neveu étrange et maladroit, cette maturation d'idées prend forme dans un dialogue, *Le Neveu de Rameau*, initialement intitulé *Satire seconde*. Les modalités de la rencontre reflètent le statut accordé au personnage du Neveu, appelé « Lui ». Rencontré dans un café, perçu comme bizarre et impertinent, le personnage éponyme est « [...] un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison » (Diderot, 1989, p. 70). Faisant preuve d'une hygiène douteuse un jour, élégant et bien vêtu le lendemain, il navigue indéniablement entre les deux bornes relatives aux mœurs et à la Raison. Diderot-Moi en est intrigué, fasciné jusqu'à l'estimer par moments, étonné lui-même de ses constats. Ce personnage fantasque n'est pas réellement méchant par définition : il n'a pas d'image sinistre, aucun ignoble méfait n'est commis par lui. Aux yeux du philosophe, il transpire la médiocrité. « Meschéant », malheureusement né, une partie de l'image de cet étrange personnage repose sur son hérédité (Stenger, 2017, p. 76).

Si le Neveu de Rameau a existé¹⁰⁹, son image est partiellement arrangée par Diderot jusqu'à correspondre à cet échange philosophique ambivalent. Au-delà des pensées de Rameau-Lui, l'auteur n'apprécie pas entièrement les propos et la vie du Neveu, il « n'estime pas ces originaux-là »¹¹⁰ (Diderot, 1989, p. 72). Or, l'un des moments-clés du dialogue est perceptible *via* une forme de fascination observée chez l'anti-héros, à travers l'anecdote qu'il rapporte sur le « renégat d'Avignon » :

S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en Mal [...] Pendant la nuit, le renégat se lève, dépouille le Juif de son portefeuille, de sa bourse et de ses bijoux ; se rend à bord, et le voilà parti. Et vous croyez que c'est là tout ? Bon, vous n'y êtes pas [...] Le sublime de sa méchanceté, c'est d'avoir été lui-même le délateur de son bon ami l'israélite, dont la sainte Inquisition s'empara à son réveil, et dont, quelques jours après, on fit un beau feu de joie. Et ce fut ainsi que le renégat devint tranquille possesseur de la fortune de ce descendant maudit de ceux qui ont crucifié Notre Seigneur [...] L'atrocité de l'action vous porte au-delà du mépris ; et c'est la raison de ma sincérité. J'ai voulu que vous connussiez jusqu'où j'excellais dans mon art ; vous arracher l'aveu que j'étais au moins original dans mon avilissement, me placer dans votre tête sur la ligne des grands vauriens (Diderot, 1989, p. 151-156).

Le Neveu assume entièrement des propos fantasques, du moins selon Moi, déstabilisé par ces propos outrageux. Le Renégat d'Avignon s'est lié d'amitié avec un Juif, pour ensuite le trahir atrocement. On assiste à une scène qui vise à provoquer l'indignation, où le vagabond se réjouit de cette tragédie au point d'admirer la subtilité et le brio du Renégat. Le Neveu de Rameau y voit un acte sublime : il devient possible de briller par la méchanceté. Mieux encore, selon lui,

108 Il est important de préciser que ce raisonnement n'est pas systématiquement applicable aux idées de Diderot, car ses pensées évoluent, mais bien au cadre du *Neveu de Rameau*. Cet ouvrage n'étant pas réellement daté, il est difficile de les situer dans le temps. En réalité, on est dans un moment où le philosophe nuance ses idées sur la morale, tout en continuant à défendre celle-ci (Pujol, 2016).

109 DPV, XII, p. 54-57.

110 La note de la critique a attiré notre attention : « Diderot ayant toujours affirmé son admiration pour les individus que la société n'a pas pu uniformiser, il faut donner au démonstratif tout son sens : l'originalité de J.-F. Rameau est de celles que Diderot méprise, au contraire de certaines autres. »

le Méchant excelle par ses actes innommables, et cette dimension poétique inciterait à lui pardonner ses travers. Le Neveu est fasciné, et c'est justement cette composante qui suscite son élan. Il est admiratif, voit du beau là où le Philosophe demeure dubitatif. À bien y réfléchir, « Lui » n'est pas un méchant et ne symbolise pas la méchanceté – c'est plutôt un personnage porte-parole de cette dernière. Cet extrait montre un Diderot constatant que l'art consiste à se jeter dans les extrêmes (Diderot, 1990, p. 207).

C'est à cette évocation qu'il est possible de saisir la portée d'une telle verve. La fascination de Diderot pour la figure du méchant est singulière. Une véritable inversion des rôles apparaît : ce n'est plus le Philosophe qui transmet son savoir, ses réflexions sur la morale. C'est au contraire le Neveu de Rameau qui initie celui-ci à une autre réalité et à « l'unité de caractère¹¹¹ ». On pense aussitôt à l'article de l'*Encyclopédie* sur la Méchanceté, introduit précédemment, et à cette complaisance vis-à-vis de ses pairs. Il est tout aussi difficile de comprendre le positionnement de Diderot-Moi. Il manifeste son désaccord par moments, sans pour autant fournir de contre-argument et défendre ses opinions. Le faux-méchant¹¹² amuse la galerie, à savoir celle du Philosophe, mais aussi du lecteur, contribuant à la légitimité d'un discours déconcertant. La présentation du personnage, son hygiène, son aura bouffonne favorisent le rire, bien entendu à ses dépens. La comparaison avec l'article de l'*Encyclopédie* met plus encore l'accent sur une sorte de crise. « Composé de hauteur et de bassesse », le Neveu arbore des caractéristiques multiples, que ce soit ce méchant sadique, ou l'image ridicule qu'il renvoie par de petites actions qui ne correspondent pas à l'acte ignoble qu'on craint. Il parle de l'acte sublime d'un renégat, mais ne participe pas à cette ignominie. Cette oscillation entretient un malaise, celui d'un personnage qui tente d'être un méchant. Comme il le dit lui-même, il aspire à « [...] arracher l'aveu [qu'il était] au moins original dans [son] avilissement ». Cet avilissement est à prendre avec des pincettes, car si on y réfléchit, on découvre un personnage qui parle simplement de la méchanceté des autres, et non pas de la sienne. En effet, la médiocrité reste son partage. C'est comme un spectateur qui invite le lecteur à imiter sa fascination. L'expérience est pratiquée en faisant appel à d'autres personnages qui ne sont pas présents dans l'œuvre.

Comme le rappelle Diderot dans sa correspondance, « [...] j'ai de tout temps été l'apologiste des passions fortes. Elles seules m'émeuvent. Qu'elles m'inspirent de l'admiration ou de l'effroi, je sens fortement » (Diderot, 2010, p. 301). S'il condamne les fanatiques, il révère la sensibilité et l'inspiration, et cette dualité se remarque dans *Le Neveu de Rameau*. À la manière du rhapsode (Platon, 2008), l'enthousiasme chez Diderot pour ce double enjeu comporte plusieurs niveaux. Lui est enthousiaste en parlant du renégat d'Avignon, et le spectateur¹¹³ est contaminé par cette ferveur. Le choix du héros, en tant que personnage principal, n'est nullement dénué de sens. Sa simple existence constitue une remise en question des préceptes moraux. Il bouleverse l'univers du philosophe :

Vous croyez que le même bonheur est fait pour tous. Quelle étrange vision !
Le vôtre suppose un certain tour d'esprit romanesque que nous n'avons pas,

111 D'après Roland Mortier : « [...] Diderot attache de l'importance au caractère, et donc aux dispositions naturelles, par rapport à l'éducation, à la pression sociale, au métier et à l'action des circonstances. Il voit une donnée immédiate de la nature [...] L'importance des caractères est telle, aux yeux de Diderot, qu'il leur a consacré la quasi-totalité d'un texte remarquable [...] » (Mortier, 1997, p. 405).

112 La figure du « faux-méchant » se rapproche de la culture salonniers typique de la France des Lumières avec son art de la conversation qui invite à distraire, voire à choquer les interlocuteurs. C'est un univers complexe où les enjeux politiques sont omniprésents (Lilti, 2005).

113 Nous faisons référence à Diderot, mais aussi à Moi. En effet, ce dernier est dubitatif, mais n'est pas fermement opposé aux opinions de Lui. L'ambiguïté est ainsi entretenue.

une âme singulière, un goût particulier. Vous décorez cette bizarrerie du nom de vertu ; vous l'appellez philosophie. Mais la vertu, la philosophie sont-elles faites pour tout le monde ? En a qui peut. En conserve qui peut. Imaginez l'univers sage et philosophe ; convenez qu'il serait diablement triste (Diderot, 1989, p. 114).

Aucune réponse n'est fournie. Le débat reste ouvert. Lui et Moi détiennent tous les deux des arguments pertinents. L'ambiguïté de la visée philosophique sert l'idée de porosité de la morale, tout en mettant en relief une réalité sociale. Le Neveu de Rameau répond partiellement à différentes questions morales, notamment à l'idéal philosophique de Diderot-Moi, semblable à une fable pour le commun des mortels. Le philosophe est en effet un être d'exception qui observe les autres du haut de sa tour d'ivoire, en décalage avec l'ordre social et les affects communs. Le débat met en lumière la complexité de deux enjeux : d'une part le fondement de la vertu, et d'autre part la conception de cette dernière comme inhérente à l'Homme. Le vice et la vertu appartiennent-ils à la nature humaine, ou à des constructions sociales ? La figure du criminel, et plus généralement du méchant, génère une crise vis-à-vis des concepts moraux. L'être déréglé est soumis à une enquête, et l'existence du Neveu vise à dissocier le Sublime du Moral. L'admiration de Diderot est esthétique, plus que morale. Dans une certaine mesure, l'existence du criminel, dans le cadre d'une discussion, permet de reconnaître partiellement sa place dans la société, ou plutôt de soulever la problématique liée à son absence, impliquant une autre configuration du méchant – Lui ne fait pas de mal, mais il applaudit la méchanceté des autres. Cette discussion est possible grâce à un détachement philosophique de la part de Diderot (Moi), qui se gagne par les différentes tentations intellectuelles et morales suggérées par Lui (Mortier, 1961, p. 295). Il peut partager ses crimes, sa perception du monde, et la défendre. On ne parle plus du criminel, on parle avec lui.

À plusieurs reprises, le Philosophe est tourné en ridicule. Il n'est plus un exemple, mais au contraire un idéaliste marginal. C'est là où il est possible de percevoir une similarité entre les deux personnages : Lui et Moi sont tous les deux des marginaux de la société, chacun à sa façon. Lui l'est, car il est considéré comme un fripon, méprisant la morale. Moi l'est tout autant, puisqu'il arbore une conception certes estimée et glorifiée de tous, mais impossible à réaliser. S'il est loisible au philosophe d'atteindre un certain degré de remise en question à travers un certain idéal de pensée, il ne peut être suivi par ses pairs. Il est loué, estimé, peut-être idolâtré, mais sa pensée est aussi marginale que celle du criminel. Le Philosophe, invisible d'une certaine manière, est dans l'impossibilité de transmettre ses idées de morale. Le point commun aux deux « parties » ou « faces » de Diderot réside dans la recherche d'un idéal : elles sont toutes deux fascinées par le génie – en bien ou en mal – sans pour autant l'atteindre.

3. Un danger invisible ?

Si le méchant – ou plutôt le faux-méchant – peut devenir un objet de fascination et d'étude, il peut également inspirer une aversion prononcée, voire être craint, combattu. Comment se comporte-t-il en société ? Comment interagit-il avec ses pairs ? Le meurtre peut survenir à tout moment. Si un auteur peut rendre compte de cette dimension meurtrière et folle, c'est indéniablement Voltaire. L'un des extraits les plus représentatifs de cette pensée apparaît dans l'article « Fanatisme » :

Le fanatisme est à la superstition ce que le transport est à la fièvre, ce que la rage est à la colère. Celui qui a des extases, des visions, qui prend des songes pour des réalités, et ses imaginations pour des prophéties, est un enthousiaste ; celui qui soutient sa folie par le meurtre est un fanatique. Jean Barthélemy Diaz, retiré à Nuremberg, qui était fermement convaincu que le pape est l'Antéchrist de l'Apocalypse, et qu'il a le signe de la Bête, n'était qu'un

enthousiaste ; son frère Alfonse Diaz, qui partit de Rome pour aller assassiner saintement son frère, et qui le tua en effet pour l'amour de Dieu, était un des plus abominables fanatiques que la superstition ait pu jamais former (Voltaire, 2013, p. 105).

Le constat est simple : le fanatique est celui qui quitte le domaine du songe pour commettre l'irréparable. Il devient un assassin sanguinaire, en décalage avec la réalité. L'intention de Voltaire consiste à empêcher ces bains de sang. Dans le cas présent, nous sommes donc en présence d'une nouvelle manifestation de la « méchanceté ». Contrairement à la bassesse du Neveu chez Diderot, c'est l'action qui caractérise ce criminel. S'il était possible de retrouver chez le Neveu un certain enthousiasme, certes discutable, dans le *Dictionnaire philosophique*, il s'agit d'une agitation pouvant mener jusqu'au fanatisme meurtrier. Cette agitation devrait se heurter à la Raison¹¹⁴ et à la vertu. En ne respectant pas ces deux conditions *sine qua non*, on s'expose à un incident funeste comme celui de la Saint-Barthélemy.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cet extrait, c'est l'idée de prévenir le mal. Il n'est plus question de pourchasser un criminel ou de le punir. On assiste à une tentative de comprendre la source de ce mal, de l'éradiquer avant sa formation. Pour l'auteur, emprisonner les criminels n'est pas une solution, puisqu'ils sont fabriqués et contaminés par des faux prophètes se servant de leur crédulité¹¹⁵. Ce qui intéresse Voltaire, ce sont ceux qui ne sont pas encore tombés dans cette violence. Comme on le retrouve dans l'article « Méchant » du *Dictionnaire philosophique*, la méchanceté n'est pas innée, elle survient plus tard. Cette transformation, semblable à une maladie, vient non seulement de facteurs extérieurs mais elle est aussi initiée par ces manipulations. Comment tombe-t-on dans cet état irréversible ? L'article « Enthousiasme » décrit cette métamorphose :

Qu'entendons-nous par enthousiasme ? Que de nuances dans nos affections ! Approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démence, fureur, rage : voilà tous les états par lesquels peut passer cette pauvre âme humaine (Voltaire, 2013, p. 59).

Sous forme de gradation, l'âme est prise en pitié, car torturée par tous les mouvements violents, issus de cette inspiration. L'enthousiasme passe par plusieurs étapes, un *crescendo* émotionnel opposé à la conduite rationnelle, et s'il n'est pas contrôlé, il mène jusqu'à la folie et au meurtre. Dans le cadre de la méchanceté, la transition qui s'empare de l'esprit fragile s'inscrit dans une perspective singulière : on craint la venue, voire la « fabrication » d'un criminel. Cet état d'inspiration façonne le futur meurtrier par des délires et un mouvement violent des affects. C'est un méchant en acte, et non en pensée. C'est tout le contraire du Renégat d'Avignon qui mesure la monstruosité de ses desseins, en éprouve du plaisir, ce qui entre parfaitement dans le cadre de la méchanceté. Dans le cas présent, nous observons originellement une volonté altruiste, et la notion de Mal est occultée au profit d'une mission céleste, jugée plus importante. L'attitude de Voltaire traduit d'ailleurs une certaine méfiance vis-à-vis de la tradition platonicienne de l'inspiration. Roland Mortier aborde cette idée à propos de l'article « Enthousiasme » :

Le philosophe [Voltaire] se méfie du sens originel du terme, trop proche de l'état de délire et de transes [...] La nature excessive de cette frénésie, son

114 Voltaire parle d'« enthousiasme raisonnable ».

115 Voir l'article « Superstition » (Voltaire, 2013).

intempérance même est proche du fanatisme et donc éminemment suspecte [...] (Delon, 2007, p. 405).

Cette prise de position de la part de Voltaire rend compte d'une certaine forme de peur liée aux Enthousiastes. Ce sont des meurtriers, et en raison de leur fureur et de leurs certitudes, les lois et les châtements ne peuvent les arrêter. Le danger des Enthousiastes vient de deux raisons : d'une part leur insensibilité aux lois, et d'autre part le caractère contagieux de leur affection. L'article « Fanatisme » aborde ce rapport singulier :

Les lois sont encore très impuissantes contre ces accès de rage : c'est comme si vous lisiez un arrêt du Conseil à un frénétique. Ces gens-là sont persuadés que l'Esprit saint qui les pénètre est au-dessus des lois, que leur enthousiasme est la seule loi qu'ils doivent entendre (Voltaire, 2013, p. 110).

Le fanatique ici légitime sa méchanceté. Il n'est méchant que pour les autres, qui suivent une autre foi ou un certain ordre social, probablement en contradiction avec la morale religieuse revendiquée. Le châtement n'est pas compatible avec cet élan dangereux. Ce danger doit être prévenu, puisqu'il n'est ni prévisible ni raisonnable. Il est hors de question de discuter avec le criminel, considéré comme déraisonnable et dangereux. Là où, dans *Le Neveu de Rameau*, on discute avec un faux-méchant, dans le cas présent, le futur-méchant n'est pas présent. On ne sait où il est, on craint sa présence. On ne lui accorde pas le droit de parole, car ses « accès de rage » sont susceptibles d'actes immondes. La volonté d'« écraser l'infâme » passe par l'examen et la prévention des excès émis au nom de la religion. Plus encore, la menace est à la fois visible et cachée. Sans avoir encore commis d'acte effroyable, on est d'ores et déjà considéré comme un criminel. Le thème de la contagion est particulièrement sensible dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, au sein de l'article « Enthousiasme¹¹⁶ » :

Ignace communique son enthousiasme à un autre Espagnol nommé Xavier. Celui-ci court aux Indes dont il n'entend point la langue, de là au Japon, sans qu'il puisse parler japonais ; n'importe, son enthousiasme passe dans l'imagination de quelques jeunes jésuites qui apprennent enfin la langue du Japon. Ceux-ci après la mort de Xavier ne doutent pas qu'il n'ait fait plus de miracles que les apôtres, et qu'il n'ait ressuscité sept ou huit morts pour le moins. Enfin, l'enthousiasme devient si épidémique qu'ils forment au Japon ce qu'ils appellent une chrétienté. Cette chrétienté finit par une guerre civile et par cent mille hommes égorgés ; l'enthousiasme alors est parvenu à son dernier degré qui est le fanatisme, et ce fanatisme est devenu rage (Voltaire, 2010, p. 127).

Comme dans l'article « Fanatisme », entre autres, Voltaire rend ses personnages vivants, et c'est davantage le cas ici. Ce dernier fournit un cadre historique, personnifie les fanatiques en les nommant. La fiction sert à pointer du doigt l'urgence : il faut les arrêter avant qu'ils ne puissent provoquer une guerre civile. Véritable « épidémie », la ferveur se communique en toute circonstance : les barrières géographique, linguistique et culturelle ne constituent aucunement des obstacles. Voltaire présente un exemple à travers lequel nous comprenons qu'une seule personne peut répandre ses songes jusqu'à déclencher des guerres sanguinaires. Le ton alarmant de Voltaire suggère une suspicion à l'encontre des excès religieux, comme le montre l'analyse de David Matteini :

116 Cet article « Enthousiasme » est la continuation de celui du *Dictionnaire philosophique* (Voltaire, 2013) et porte le même intitulé.

[...] Voltaire semble donc identifier l'enthousiasme à l'exécrable fanatisme religieux, forme de déraison dangereuse qui conduirait à la corruption de la vraie religion naturelle et, plus dangereusement encore, à la régression de l'homme vers un état de superstition primaire. Le philosophe, opposé à toute forme de providentialisme et de fatalisme, et en accord avec la tradition déiste anglaise, élabore le concept de fanatisme par quasi-synonymie à celui d'enthousiasme, l'incluant également dans le champ du religieux (Matteini, 2022, p. 70-71).

Le rapport entre enthousiaste et crime attire notre attention puisqu'il s'agit d'un crime potentiel. Innocent et criminel à la fois : les lois ne sont pas en mesure de s'adapter à ce déviant. Il n'est concerné ni par une quelconque punition ni par le pardon. L'idée de maladie s'y attache également. L'enthousiaste n'a pas réellement conscience de ses actes. Selon lui, ses actions participent à une mission d'ordre divin ; il est incapable de concevoir ses erreurs, et ceux qui ne partagent pas sa croyance peuvent être considérés comme des obstacles à repousser. Il confond songes et réalité. Assimilée à une « gangrène », sa figure n'appartient pas au modèle de la vertu. Elle est instable, imprévisible, et cet état finalement désordonné et disparate ne repose aucunement sur la raison. C'est une manifestation qui enrichit ce personnage. Il est semblable à une entité : on ne peut échanger avec lui, puisqu'il est partout, tout en n'étant nulle part. En arrivant à son dernier stade de mutation, il perd sa raison et sa conscience, peut-être son humanité. L'ennemi, ce n'est pas lui, ce sont plutôt la superstition, les charlatans et l'ignorance¹¹⁷. Le méchant fanatique n'est pas nécessairement un adversaire à éradiquer, du moins avant son passage à l'acte, et notre attention doit se porter ailleurs. Nous remarquons d'ailleurs que l'enthousiasme et le fanatisme sont deux bornes opposées : ce qui caractérise cette méchanceté « invisible », c'est l'espace qui les sépare. Pouvons-nous dire pour autant que celui qui est pris dans ses songes est un méchant ? Si le fait de fomenter un acte criminel est condamnable, le cheminement de pensée préalable est plus nébuleux. Comme il est impossible de déterminer ce segment lié à la folie, Voltaire, méfiant, préfère écarter tout état qui ne se base pas sur la Raison.

Conclusion

Au XVIII^e siècle, l'esthétique, la poésie et la morale représentent des enjeux majeurs aux yeux des philosophes. Le personnage du Méchant, dans leurs œuvres, se situe à cette intersection, tantôt fripon, tantôt créatif. Ce n'est pas seulement cette figure effroyable, sanguinaire et basse : on nuance au contraire ses propos. Dans les différents textes parcourus, il est question d'une aversion accrue chez Voltaire, et d'une forme de fascination chez Diderot. Le méchant est condamné par la morale, mais il est valorisé par l'Art ou l'esthétique, car il inspire au public des émotions, et son enthousiasme se transmet. À travers ces trois exemples, on remarque que la méchanceté ne peut être cantonnée à la définition initiale du *Dictionnaire de l'Académie*. Cette dernière est multiple et nécessite des nuances. De plus, on a abordé des cas spécifiquement gradués où il est question de persiflage, de fascination pour le crime, enfin de crime potentiel. Ces cas révèlent l'impossibilité de réduire la méchanceté à une définition binaire. Il s'agit de situations qui enrichissent la philosophie morale, et il n'est pas question d'y fournir une réponse distincte, mais plutôt d'élargir sa perception morale. Les exemples fournis par l'article de l'*Encyclopédie* intègrent des acceptions nuancées de la méchanceté. Le thème du rire est présent dans *Le Neveu de Rameau*, personnage bouffon pour le plaisir du spectateur et du lecteur. Enfin, même si l'individu fanatique est effectivement effroyable par ses actions, son entreprise est

117 Voir l'article « Superstition » (Voltaire, 2013).

susceptible d'être initiée par des personnes « du haut étage ». La plasticité du personnage de « méchant » qui en découle se confirme ainsi.

« L'autopsie du Méchant » est relative à son déterminisme biologique, mais également aux « conditions » sociales, comme le proclame Diderot et, enfin, à ses intentions. Le futur-méchant n'a pas l'intention de l'être. Il succombe à ses vices tandis que le faux-méchant loue la méchanceté et y voit un acte sublime. Il est alors essentiel de différencier l'acte criminel de son intention. Les deux sont condamnables suivant la situation, ce qui requiert une souplesse d'esprit : non pour accabler les uns, excuser les autres, mais pour les mieux comprendre. Au-delà des doutes et des apparences, l'invention du Renégat d'Avignon est peut-être là pour pointer du doigt des situations où la méchanceté est indiscutable, faisant preuve d'une barbarie et d'un esprit malfaisant sans limites.

Références

Delon M. (dir.) (2007). *Dictionnaire européen des Lumières*. PUF.

Dictionnaire de l'Académie française (1740) 3^e éd. t. II. p. 97. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A3M0430>

Dictionnaire de Trévoux (1752). 4^e édition.

Dictionnaire raisonné [Encyclopédie] des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de Lettres (1750-1772). Article « Encyclopédie » : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1249-0/>. Articles « Méchant » et « Méchanceté » : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v10-697-0/>

Dictionnaire universel françois et latin. (1743). t. IV. p. 741. La Compagnie des Libraires Associés et al.

Diderot, D. (1989). *Le Neveu de Rameau*. Dans *Œuvres complètes de Diderot*. t. XII [dite DPV]. Hermann.

Diderot, D. (1990). *Salon de 1767*. Dans *Œuvres complètes de Diderot*. t. XVI [dite DPV]. Hermann.

Diderot, D. (2010). *Lettres à Sophie Volland 1759-1774*. éd. M. Buffat et O. Richard-Pauchet. Non Lieu.

Dobrovsky, S. (1968). *Corneille et la dialectique du héros*. Gallimard.

Jost, F. (2018). *La Méchanceté en actes à l'ère numérique*. CNRS éditions.

Mortier, R. (1961). Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13. <https://doi.org/10.3406/caief.1961.2204>

Matteini, D. (2022). *Lumières et enthousiasme. Histoire d'une idée anthropologique*. trad. P. Graille. Classiques Garnier.

Platon. (2008). *Ion*. Dans *Les Œuvres complètes de Platon*. éd. L. Brisson. Flammarion.

Stenger, G. (2017). Le Neveu de Rameau ou l'impossible morale. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 52. <https://doi.org/10.4000/rde.5495>

Lilti, A. (2005). *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Fayard.

Pujol, S. (2016). *Le philosophe et l'original. Études du Neveu de Rameau*. PURH.

Voltaire. (2013). *Dictionnaire philosophique II. David-Vertu*. Dans *Œuvres complètes de Voltaire*. XXXVI. éd. C. Mervaud, C et N. Cronk. The Voltaire Foundation.

Voltaire. (2010). *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs V : Église – Fraude*. Dans *Œuvres complètes de Voltaire*. XLI. éd. C. Mervaud, C et N. Cronk. The Voltaire Foundation.



Trois aspects du Méchant chez Goethe

Three Aspects of the Villain in Goethe

Géraldine PONSOLLE¹¹⁸

Université de Limoges, EHC
geraldine.ponsolle@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1116>

DOI : 10.25965/flamme.1116

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Confusion, effroi, destruction, asservissement, ces caractéristiques du méchant sont largement développées dans le théâtre de Goethe. Nous distinguons trois aspects du méchant dans trois œuvres théâtrales de Goethe : le méchant animal magique, le méchant manipulateur et le méchant pitoyable. Le Satyros de la farce éponyme, un hybride sauvage, utilise la confusion des sens pour soumettre le peuple à ses désirs libidineux. Dans *Faust*, Méphistophélès est envoyé par le diable pour conduire Faust à la damnation. Le comte Rostro du *Grand Cophte* illusionniste, impliqué dans l'affaire du collier de la reine, manipule ses adeptes lors de mises en scènes grandioses. Au-delà des apparences, le poète sait entretenir une riche ambiguïté qui révèle la vision théâtralisée élargie d'un tout morphologique.

Mots clés : Goethe, méchant, ambiguïté, morphologie, démonisme

Abstract: Confusion, fright, destruction, subjugation - these characteristics of the villain are widely developed in Goethe's theatre. Let us distinguish three aspects of the villain in three of Goethe's theatrical works: the magical animal villain, the manipulative villain and the pitiful villain. The Satyros of the eponymous farce, a wild hybrid, uses the confusion of the senses to subdue the people to his libidinous desires. In *Faust*, Mephistopheles is sent by the devil to lead Faust to damnation. Count Rostro, the illusionist from the *Great Cophta*, involved in the affair of the Queen's necklace, manipulates his followers in grandiose stagings. Beyond appearances, the poet knows how to maintain a rich ambiguity that reveals his broader theatric vision of a morphological whole.

Keywords: Goethe, villain, ambiguity, morphology, demonic

¹¹⁸ Diplômée en Biologie Cellulaire et Physiologie Animale, en Langues Étrangères Appliquées à la communication (Anglais-Allemand) et en Langues et Civilisations Étrangères (germanistique), Géraldine Ponsolle possède une expérience de journaliste, de dessinatrice d'assises, de directrice artistique d'une compagnie théâtrale, de lectrice à haute voix, de metteuse en scène et d'artiste dessinatrice. Elle est membre de la *Goethe Gesellschaft in Weimar* et de l'A.D.E.A.F.

Enseignante, elle poursuit une thèse de doctorat sous la direction d'Aline Le Berre et de Florent Gabaude sur le thème « Science et magie dans le théâtre de Goethe ».

Introduction

Faust – Qui donc es-tu ?

Méphistophélès – Une partie de cette force qui toujours veut le mal et toujours crée le bien (Goethe, 1998, 3, p. 47)¹¹⁹.

Hélène – Tu es un démon funeste, je le sens bien, et je crains que tu ne tournes le bien en mal (p. 274)¹²⁰.

L'œuvre majeure d'une vie, le *Faust* du grand poète allemand Johann-Wolfgang von Goethe (1749-1832), a offert à la postérité deux figures mythiques, un savant tourmenté en quête d'absolu, et un représentant du diable chargé de le mener à la damnation. Faust, l'homme de science déçu, frustré et suicidaire, est mis à l'épreuve par un pari entre Dieu et le diable. Méphistophélès a pour mission de détourner et d'abuser le docteur Faust en satisfaisant tous ses désirs. Il est « le diable du nord », le méchant des récits traditionnels germaniques, tentateur, charlatan ; menteur, il habille le « Faust de confusion, d'effroi, de destruction et d'asservissement » (Eckermann, 1998). Il semble être la figure du mal. Est-il pour autant le méchant ? L'iconographie, les adaptations musicales ou cinématographiques sont légion et donnent la part belle, voire un rôle de premier plan à ce méchant tout désigné. Nous verrons cependant que le poète était bien loin d'une vision manichéenne des personnages qu'il créait. Il abolit les limites entre sa vie et son œuvre et n'eut de cesse d'éprouver et de remettre en question les frontières du bien et du mal dans une recherche perpétuelle d'harmonie.

Dans ses œuvres de jeunesse les plus confidentielles, la farce *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (1773), *Der Groß-Cophta* (1790) comme dans *Faust I* et *II* composé entre 1774 et 1805, le méchant n'est jamais figé. Il n'est caractérisé par aucune posture immuable. En perpétuelle évolution, il habite un monde de magie et d'illusion, dans lequel l'animal se mêle à l'humain, les apparences aux vérités. Ces motifs narratifs traditionnels ont une fonction symbolique ». Ils sont également les empreintes poétiques des recherches scientifiques de leur auteur. Ils concernent les domaines de la biologie ou de l'optique, sont nourris de ses essais sur l'anatomie comparée, de l'ostéologie d'une part, de sa théorie des couleurs d'autre part, au service d'une morphologie singulière du méchant. Malgré ces variations, les méchants goethéens, peu étudiés et d'autant moins dans ses œuvres les plus confidentielles, présentent de nombreux points communs qui permettent d'éclairer d'un jour nouveau le démonique goethéen (*das Dämonische*) qui n'est rien moins que diabolique. Le méchant chez Goethe revêt des aspects et des caractéristiques divers. Nous en relèverons trois : l'animal magique, l'habile manipulateur et l'être pitoyable.

1. Le méchant - animal magique

Chez Goethe, la magie et l'animalité sont souvent étroitement liées. Elles coexistent d'abord dans une notion de dualité que l'on retrouve dans *Satyros oder der vergötterte Waldteufel*. Cette œuvre, une farce créée pour son cercle d'amis littérateurs de Darmstadt, fut perdue par son auteur, puis retrouvée par le philosophe Friedrich Heinrich Jacobi qui la lui fit parvenir à Weimar. Des retrouvailles nostalgiques pour Goethe, attaché à ce texte de jeunesse et qui organise une lecture, un jeu informel avec quelques membres de sa troupe de théâtre. Présente dans l'édition de référence « Hamburger Ausgabe », elle est traduite par Armand Robin dans la collection de La Pléiade. Aujourd'hui encore, cette pièce sous-estimée est malheureusement

119 « [...] wer bist du denn? Mephistopheles. Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft ».

120 « Ein Widerdämon bist du, das empfind'ich wohl und fürchte, Gutes wendest du zum Bösen um. »

peu jouée. L'animalité et la magie s'associent également dans son célèbre *Faust*, œuvre monument de la littérature allemande, traduite, retraduite, jouée, interprétée, musicalisée, inspirant toutes formes d'art. La dualité de ces deux motifs s'y exprime par le biais de la métamorphose.

● Satyros, le méchant morphologique ou le surnaturel naturel

La farce carnavalesque *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* est dominée par un méchant hybride. Moitié naturel, moitié surnaturel mais aussi moitié homme, moitié animal, cet être mythologique abuse les femmes et toute une communauté par la magie de son chant, le jeu de sa flûte (la symbolique sexuelle est édifiante et grossière) et son discours envoûtant. Il manipule ainsi tout un peuple au service de sa *libido* et de son oisiveté. Satyros est un séducteur et c'est par ce biais qu'il aborde les jeunes filles comme le peuple. Ses objectifs libidineux s'opposent à la morale, sa volonté de pouvoir à l'ordre établi. C'est un méchant dans toutes ses qualités sociales et politiques qui semble agir par la magie aux limites de la personnalité.

La magie opère par le chant. Lorsqu'en se rendant à la fontaine, Arsinoé et Psyché entendent cette musique, l'une est effrayée, l'autre attirée. Psyché est persuadée qu'il est d'essence divine car « seuls les dieux célestes chantent ainsi » (Goethe, 1998, 4, p. 191)¹²¹ ». Déjà son « cœur [...] a soif de ce chant »¹²² et développe une sensorialité au-delà de son hôte et de sa volonté. Les paroles du chant du diable des bois semblent répondre aux mots de Psyché comme s'il lisait dans ses pensées : « Ta vie, mon cœur, pour qui se consume-t-elle ? »¹²³, l'écho se poursuit : « mon cœur fond dans ma poitrine¹²⁴ » répond Psyché. Entre combustion et changement de phase, de l'état solide à l'état liquide, c'est une transformation alchimique, une réaction chimique surnaturelle que subit le cœur de Psyché. La magie opère également à travers la flûte dont joue le satyre. Elle résonne (*schallt*), précède les paroles du faune. Goethe utilise l'association traditionnelle du méchant diabolique et de la musique, rencontrée au Moyen Âge et à la Renaissance, dans les mystères religieux comme dans les feuilles volantes du XVI^e siècle. Dans la farce « antinuptiale » de Goethe (Denton, 1967, p. 434-461), l'envoûtement musical conduit Psyché à céder aux avances de Satyros.

La rapidité et la puissance de l'influence de Satyros sur Psyché, comme plus tard sur le peuple, laissent supposer un pouvoir magique exercé par l'intermédiaire de l'ouïe. Puis le peuple découvrant le nouveau venu qui s'entretient avec Hermès, maître spirituel de la cité, croit immédiatement à ses menaces et adhère à ses préceptes grâce à des qualités de « puissant orateur » dont les « paroles [le] pénètrent jusqu'aux moelles »¹²⁵. Par la parole, il s'attaque aux corps, au corps du peuple qu'il attire autour de lui lors d'un véritable réquisitoire. Il le somme de « se [dépouiller] jusqu'à la peau »¹²⁶ puis décrit une danse et un chant associés au corps délictueux : « le sein de l'épouse née avec eux » (Gabaude, 2012, p. 119-149), corps incestueux. Chez Bartholomeus Krüger (1540-1597), le diable utilise la danse et le chant pour entraîner ses victimes vers la perdition : « Je veux sauter autour d'eux, puis nous devons jouer et chanter. Alors, pour les accompagner jusqu'à la tombe, je veux préparer le lit sur lequel tous mourront » (Gabaude, *ibid.*). Satyros fait de même. C'est une emprise diabolique sur les corps que le méchant de la farce met en place pour ferrer le peuple. Il énumère ses cibles : la peau puis le

121 «*So singen Himmelsgötter nur*».

122 *Ibid.*, p. 191: «*Mein Herz, ach! Lechzt nach dem Gesang.*»

123 *Ibid.*, p. 192: «*Dein Leben, Herz, für wen erglüht's ?*»

124 *Ibid.*, p. 192: «*Mir will das Herz in meiner Brust vergehn.*»

125 *Ibid.* p. 194. «*Wer mag der mächtig Redner sein?*»

126 *Ibid.*, p. 195: «*Entäußert bis auf die Haut.*»

poids, les pieds, la jouissance, la maladie. Il amplifie son emprise sur les corps en se faisant prescripteur de « châtaignes crues ». Tous le suivent malgré le ridicule et les indigestions. Cette manipulation digestive par le biais de l'alimentation se rapproche de la relation traditionnellement établie entre les diables prescripteurs et les problèmes digestifs, motifs des fictions démonologiques médiévales qui composent la mythologie germanique chère au *Sturm und Drang*. Avec l'anecdote humoristique des châtaignes crues, l'auteur s'inscrit dans cette tradition.

Goethe met aussi l'accent sur le corps du méchant. L'ermite qui le recueille prend ses cris pour ceux d'un animal souffrant. Satyros semble faire partie de la nature, sa musique venir « de la fontaine ou de la forêt »¹²⁷ (Goethe, 1998, 3, p.191) et lui être adressée. Ses mots sont intériorisés dans une relation privilégiée avec les éléments. Le vent accompagne sa musique comme « un essaim de friponnes amantes »¹²⁸. Cette comparaison précède de deux vers à peine l'entrée en scène des jeunes villageoises, imposant ainsi un rapprochement sémantique qui les animalise. Arsinoé la rationnelle, Psyché la sensible composent ensemble une vision duelle du corps, une vision multiple d'un même corps. Alors qu'Arsinoé remarque son aspect animal, Psyché trouve au chanteur un « visage divinement noble »¹²⁹. Le personnage ainsi divinisé la frappe par la « puissance dans son regard brûlant » – un indice diabolique auquel elle reste aveugle, alors que son amie le nomme Wunder, « miracle », avec méfiance. Dans cet état de fascination, l'influencable « fillette » (*Mädlein*) Psyché va jusqu'à supposer qu'il serait « descendu du ciel même »¹³⁰ (Robanus, 2016, p. 23-30) : la divinisation est avouée, Satyros n'a plus qu'à récolter le fruit de sa magie. Après un chant érotique tout en métaphores naturelles et le départ d'Arsinoé la pragmatique, les paroles de Satyros se montrent plus directes, s'attachant au corps et ses sensations : le visage, les bras, la chaleur, la douleur, le frisson. Le méchant de la farce goethéenne opère, par les énumérations d'éléments du corps, une décomposition morphologique de ses proies. L'*Urtier* (l'animal archétypal), axe des études scientifiques de Goethe sur l'ostéologie et l'anatomie, semble se concrétiser à travers ce personnage théâtral. Ce n'est qu'en 1790 dans une lettre de Goethe à son ami Schiller que Goethe créera le terme « Morphologie » (Schmitt, 2004, p. 700). C'est une nouvelle vision scientifique du vivant qu'il oppose aux habitudes scientifiques de son temps :

Lorsque les objets naturels, et surtout les êtres vivants, nous apparaissent de façon telle que nous souhaitons comprendre leur nature et leur activité dans l'ensemble, nous croyons parvenir au mieux à cette connaissance en les dissociant de leurs parties [...] (Goethe, 1941).

Cette unique dissociation des parties du tout est pour lui une erreur. Satyros pourrait être de ces sorciers qui dissocient les membres et les organes du vivant pour mieux le dévoiler et le maîtriser à son avantage. Il semble arriver à ses fins avec Psyché comme avec le peuple : tous se dénudent, se livrent à son bon vouloir. Mais cela ne dure pas.

L'animalité du méchant goethéen Satyros se traduit, au-delà de son nom et de l'environnement naturel dont il provient, par des particularités physiques et alimentaires. Dès la première scène, une forme animale est présumée. Les qualités perceptives d'Arsinoé lui permettent d'interpréter au moyen du naturel plutôt que du surnaturel. Un naturel dont la suite logique est l'animalité. Lorsqu'il va enfin apparaître à Arsinoé et Psyché, Satyros animalise à son tour celle

127 *Ibid.*, p. 191 : «*Es kömmt vom Brunn oder aus 'm Wald*».

128 *Ibid.*, p. 191 : «*Wie lose Buhlen ohne Zahl*».

129 *Ibid.*, p. 192 : «*Welch göttlich hohes Angesicht!*»

130 *Ibid.*, p. 192 : «*Sollt er wohl gar vom Himmel kommen?*»

à qui il destine son chant : « Ton œil d'aigle, qu'aperçoit-il ? »¹³¹ comme s'il eût reconnu en Psyché une nature voire une morphologie animale. Arsinoé tente alors d'ouvrir les yeux d'une Psyché déjà conquise sur le physique sauvage du musicien : « Tu ne vois donc pas ses longues oreilles ? »¹³², alerte-t-elle sans succès.

Satyros fait de sa proximité avec la nature une fierté. Il assume ainsi devant Hermès, le prêtre du village venu à sa rencontre, son aspect sauvage et négligé : « Tu regardes mes cheveux non peignés, mes épaules, ma poitrine et mes hanches nues, les longs ongles de mes doigts [...] »¹³³ se décrit-il lui-même. On retrouve ici le motif de la partition morphologique du corps. Cette dissociation des parties dévoile une nature sauvage parcellaire pour cacher un surnaturel diabolique, un tout. Puis il jure d'aller « hurler avec les loups »¹³⁴, s'inclut parmi les bêtes sauvages au point de prétendre vivre comme elles et veut d'une grotte faire sa maison : « l'arbre devient tente, l'herbe un tapis »¹³⁵. Plus tard, lorsqu'il a pris ses aises au village et plus précisément dans la demeure du prêtre, Eudora, la femme d'Hermès le nomme « Sa Majesté velue »¹³⁶. La pilosité et la nudité sont bien les garants d'une fière animalité mais également objets de railleries. Ce sont deux caractéristiques importantes des personnages sataniques dans les récits démonologiques du Moyen Âge dont s'inspire Goethe (Gabaude, 2012).

Satyros prône la nudité, garantie d'une proximité vraie avec la nature et de la fin de la servilité. Une communion de pensée entre les écrits poétiques et les études scientifiques de Goethe, relativise toute conception caricaturale du mal et du bien, du bon et du méchant. La nudité de Satyros, son dévoilement et l'endoctrinement du peuple révèlent une animalité magique profitant de l'illusion du retour à la nature, à la manière de Rousseau.

Le régime alimentaire du diable des bois n'est pas en reste. Il semble confirmer son caractère bestial : l'ermite qui l'accueille lui offre du pain et du lait, il réagit alors vivement : « Fi donc ! quel sale goût ! C'est plus maigre que besace de mendiant »¹³⁷, et le compare au lait gras des chèvres sauvages dont il se délecte. Il rejette tout aliment cuit : lorsque lui est proposée de la soupe de légumes, il la refuse et la nomme avec mépris « das warm Geschlapp » (traduit par H. Lichtenberger « Cette ratatouille chaude » mais qui fait référence à « Schlappen » : « pantoufle » comme s'il s'agissait d'un vulgaire jus de chaussette). C'est ce régime qu'il érige en modèle pour le peuple, lorsqu'il prône la consommation de châtaignes crues. Les suiveurs lui répondent « des châtaignes crues ! Le monde est à nous ! »¹³⁸ même si, à l'exemple d'Hermès, le prêtre de lu village, « [cela leur] vaut une damnée indigestion »¹³⁹. Satyros déclare plusieurs fois consommer du vin, « dans [une] cruche bien sculptée »¹⁴⁰ par des mains toutes humaines, ainsi que du fromage. Ces produits transformés issus des activités humaines, probablement volés dans quelque ferme, donnent de lui l'image d'un profiteuse vivant de larcins agricoles.

131 Ibid., p. 192 : «*Dein Adelaug, was ersieht's?*»

132 Ibid., p. 192 : «*Siehst denn seine langen Ohren nicht?*»

133 Ibid., p. 194 : «*Siehst an mein ungekämmtes Haar, meine nackte Schultern, Brust und Lenden, meine lange Nägel an den Händen.*»

134 Ibid., p. 194 : «*Ich wollt [...] in dem Wald mit den Wölfen heulen.*»

135 Ibid., p. 195 : «*Der Baum wird zum Zelte, zum Teppich das Gras.*»

136 Ibid., p. 199 : «*Ihro borstge Majestät.*»

137 Ibid., p. 190 : «*Pfui! Wa sist das ein ä Geschmack und magrer als ein Bettelsack.*»

138 Ibid. : «*Rohe Kastanien! Unser die Welt!*»

139 Ibid. : «*Sackerment! ich habe schon von der neuen Religion eine verfluchte Indigestion!*»

140 Ibid. : «*In meiner Höhl, da lebt man doch; hat Wein im wohlgeschnitzten Krug und fette Milch und Käs genug*»

Satyros est-il même un satyre ? Goethe laisse le lecteur et avant tout les acteurs et metteurs en scène dans le doute quant à sa nature véritable. Les observations physiques incomplètes et les descriptions réduites au sein d'une écriture destinée à la mise en scène et au théâtre ne font référence à aucun caractère animal. Ce pourrait bien être cet homme sauvage issu des bacchantes qui inspire à l'auteur le sous-titre de « farce carnavalesque ». L'image de Satyros reste floue, de morphologie vague, caractérisée, elle aussi, par des éléments dissociés, cette dissociation ne permettant pas de se représenter avec certitude ce que peut être la réalité physique de cet être dans l'action. Dans la suite de sa définition de la morphologie, Goethe précise : « [...] mais, constamment poursuivis, ces efforts de dissociation ont aussi bien des inconvénients. Le vivant est bien décomposé en ses éléments, mais à partir de ceux-ci, on ne peut le reconstituer et lui rendre la vie » (Goethe, 1941). C'est ce qu'illustre la confusion dans laquelle nous laisse le poète. Dans le cadre d'une œuvre théâtrale, cette vie rendue au vivant investit une scène sous le regard d'un public. Aucune représentation n'est rapportée ni par le poète, ni par ses contemporains ; une lecture aura lieu à Weimar lorsque le manuscrit perdu lui sera restitué par son ami Jacobi. Le traitement du personnage témoigne cependant que, chez Goethe, en l'absence de didascalies suffisamment descriptives, c'est l'acteur qui choisit le niveau de réalité dans lequel se mouvra le personnage, dans lequel il tentera la réanimation expérimentale de l'être Satyros. Sa capacité de séduction pourrait être le fruit d'une grande habileté. La magie n'est jamais attestée par un témoin clairvoyant, seuls les personnages qui se font manipuler interprètent les actes du nouveau venu comme des manifestations surnaturelles. Loin de soutenir le contraire, les autres restent silencieux à ce sujet, laissant persister l'ambiguïté. C'est aux lecteurs d'interpréter à leur convenance ou aux acteurs de laisser entendre, par leur jeu au sein d'une mise en scène engagée, le choix d'une magie vraie ou fictive. Ce flou dans lequel nous laisse Goethe a donc la double fonction d'introduire une confusion chez le lecteur mais aussi d'ouvrir des possibilités d'interprétation théâtrales variées et c'est cette ouverture qui constitue chez Goethe une modernité remarquable. L'animalité ambiguë, ainsi servie, s'associe d'une manière ou d'une autre à l'irrationnel ; soit parce qu'elle est mystérieuse, soit parce qu'elle est incongrue aux yeux du peuple ainsi berné. C'est justement cette éventuelle ambiguïté (Stern, 1977) qui entretient le mystère morphologique du diable des bois. Ne serait-elle pas la partie émergée de la complétude du vivant que Goethe tente d'embrasser ?

L'intrigue est captivante, le mystère est la clef du passage vers les mondes magiques. Goethe jeune maîtrise, déjà, les ressorts du suspense et l'efficacité du mystère sur le public. Et crée un proto-Méphisto (*Ur-Mephisto*) en cours de métamorphose dont les attributs magiques ne sont qu'impressions.

● Méphistophélès, le méchant métamorphe

C'est Goethe lui-même qui opère le rapprochement entre Satyros et Méphistophélès. Aucune ambiguïté dans le *Faust I*, Méphistophélès est un méchant tout ce qu'il y a de plus magique, d'origine indiscutablement animale. Loin des ressorts de la farce, les motifs d'animalité et de magie apparaissent dans une chronologie morphologique, incluant l'animal, la métamorphose puis la forme humaine, caractéristique de la pensée scientifique de Goethe. L'étape animale est la première de cette chronologie : c'est d'abord sous la forme d'un chien, d'un barbet noir que Méphistophélès apparaît pour la première fois à Faust. Un soir, lors d'une promenade avec Wagner, son *famulus*, le savant désabusé remarque l'animal : « Vois-tu ce chien noir, qui rôde

à travers blés et chaumes ? [...] Il me semble qu'il tend autour de nos pieds de subtils lacets magiques pour nous lier tantôt.¹⁴¹ »

La nature hors de la ville domine le paysage, une nature cultivée et mouvante. Nous imaginons les cultures frémir dans un sillon irrégulier tracé par le passage de l'animal. La magie apparaît subrepticement, au même moment que l'animalité. Le barbet semble animé d'une intention, celle de piéger. Contrairement au naïf Wagner, Faust ressent le lien maléfique entre lui et l'animal qui le suit encore lorsque Wagner le quitte. Le *famulus* n'est donc pas concerné. Ici pas d'intervention musicale ni sonore aux premiers instants de la rencontre, c'est le sens de la vue qui est sollicité. « Observes-tu comment, en une large spirale, il galope autour de nous, en se rapprochant sans cesse ? »¹⁴² En une évocation géométrique, c'est la trajectoire de l'animal dans la nature et la pénombre qui tisse ce lien. Cette trajectoire possède à sa vue un caractère clairement diabolique puisqu'il la perçoit enflammée¹⁴³. Malgré ses doutes, son incertitude, seul Faust, savant alchimiste, a les connaissances nécessaires pour reconnaître une telle apparition magique alors que son *famulus* ne perçoit rien d'autre qu'un chien et s'arrête aux apparences. La dualité des perceptions est au centre de cette promenade crépusculaire et nous rappelle celle de Psyché et Arsinoé dans *Satyros*. Elle entretient une ambiguïté toute goethéenne qui concerne là aussi à la fois la nature du méchant et la perception des témoins. Arrivé à son cabinet de travail, Faust observe le chien flairant sur le seuil le pentagramme, le « pied de sorcière »¹⁴⁴ – censé protéger l'endroit des esprits négatifs dont il devint le symbole dans l'imaginaire surnaturel. La magie domine donc le lieu dans lequel l'homme et l'animal entrent. La bête s'installe près du foyer. Goethe opère ainsi un rapprochement entre le feu de la nature magique et le feu domestique du cabinet de travail. Le sans-gêne de l'animal nous rappelle celui de *Satyros* s'installant dans la cité. La magie reste à ce stade subjective, interprétative comme dans la farce carnavalesque de 1773.

Contrairement au faune chez qui l'animalité coexiste en permanence avec l'humain, l'animal du drame opère une impressionnante métamorphose. Lors de cette seconde phase de la chronologie de Méphistophélès, le lecteur entre de manière inédite dans une magie spectaculaire. La métamorphose est bruyante, progressive, rythmée par les exclamations et les incantations de Faust. Elle provoque tout d'abord la confusion chez le docteur, il s'exclame. Le lecteur ne sait pas encore de quoi il retourne :

Mais que vois-je ! Cela peut-il se faire naturellement ? Est-ce une apparence ? Est-ce une réalité ? Comme mon barbet grandit et grossit ! Il se dresse puissamment ; ce n'est point la forme d'un chien ! Quel fantôme ai-je ramené à la maison ! Déjà il a l'aspect d'un hippopotame, Avec des yeux flamboyants, une denture formidable. Ah ! je te tiens pour sûr ! Pour cette engeance semi-infernale est bonne la clé de Salomon. [...] Tu vas m'entendre faire de plus puissantes conjurations. Es-tu, camarade, un échappé de l'enfer ? Regarde alors ce signe devant qui s'inclinent les noires phalanges ! Voilà qu'il se gonfle, le poil hérissé. Être réprouvé ! Peux-tu le déchiffrer ? Lui l'Incréé, l'Inexprimable, répandu dans tous les ciels, criminellement transpercé ? Fasciné derrière le poêle, il s'enfle, tel un éléphant, remplit l'espace entier, cherche à s'évanouir en brouillard. Ne t'élève pas vers le plafond ! Couchetois aux pieds du Maître ! Tu vois que je ne menace pas en vain. Je te roussis

141 *Ibid.*, p. 42: «*Siehst du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel streifen? [...] Mir scheint es, daß er magisch leise Schlingen zu künft'gem Band um unsre Füße zieht.*»

142 *Ibid.* : «*Bemerkst du, wie in weitem Schneckenkreise.*»

143 *Ibid.* : «*Und ir'ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel auf seinen Pfaden hinterdrein.*»

144 *Ibid.*, p. 48-49 : «*Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle*» Faust. «*Das Pentagramma macht die Pein?*»

avec le feu sacré ! N'attends pas la flamme trois fois ardente ! N'attends pas le plus puissant de mes artifices¹⁴⁵ !

Faust s'exclame et se questionne comme le font Psyché et Arsinoé dans *Satyros* puis, s'attachant à décrire ce qu'il observe, il rapporte comment s'additionnent les formes animales, du barbet à l'éléphant en passant par l'hippopotame, associées aux manifestations diaboliques : « des yeux flamboyants », « une denture formidable ». Cela donne à l'ensemble une impression de monstruosité, c'est l'étape magique. L'animalité alterne avec des évocations directes d'une sorcellerie traditionnelle comme « la clé de Salomon », le légendaire grimoire de magie du roi sorcier Salomon, un signe intimidant, les « trois phalanges » chiromanciennes ou « la flamme trois fois ardente » de la cabale. Cette animalité est dominée par la magie. Il ne s'agit plus d'un être d'apparence hybride comme pour *Satyros*, à la fois homme et animal, immobile dans son état intermédiaire et dont la magie reste aussi ambiguë que son apparence. Il s'agit dans *Faust* du processus de croisement morphologique entre divers animaux aboutissant par magie à un être d'apparence humaine sans aucune ambiguïté, costumé, socialement identifiable même si c'est de façon trompeuse. Il est en effet vêtu comme un étudiant pour se présenter à Faust. Cette apparence humaine représente l'accession d'un être diabolique à une forme terrestre identifiable, celle d'un interlocuteur. Son habit le place socialement en-dessous de Faust : le bachelier, l'élève comme Faust en côtoie chaque jour. « Méphistophélès sort de derrière le poêle, vêtu comme un étudiant voyageur »¹⁴⁶ et de fait il en est un, un esprit voyageur qui refuse de donner son nom mais ne cache nullement sa nature :

[...] Je suis l'Esprit qui toujours nie ! Et ce, à bon droit ; car tout ce qui prend naissance mérite d'être détruit ; mieux vaudrait, dès lors, que rien ne naquît. Ainsi donc tout ce que vous nommez péché, destruction, bref le Mal, est mon élément propre¹⁴⁷.

Méphisto, l'envoyé du diable, apparu en animal, métamorphosé par magie, assume et justifie sa nature, une nature négative, destructrice et cynique. Un vrai méchant traditionnel chrétien sans aucun doute.

Dans la suite de la chronologie du méchant Méphisto, sa forme humaine ne cesse d'être questionnée par une animalité sous-jacente. Dans le *Second Faust*, l'animalité du diable du nord est décrite lors de la nuit du Walpurgis classique lorsque le sphinx se moque : « nos pattes sont saines ; tandis qu'avec ton pied de cheval rabougri... »¹⁴⁸

145 *Ibid.*, p. 44-46: «Aber was muss ich sehen! Kann das natürlich geschehen? Ist es Schatten? Ist's Wirklichkeit? Wie wird mein Pudel lang und breit! Er hebt sich mit Gewalt, das ist nicht eines Hundes Gestalt! Welch ein Gespenst bracht' ich ins Haus! Schon sieht er wie ein Nilpferd aus, mit feurigen Augen, schrecklichem Gebiss. O! du bist mir Gewiss! Für solche halbe Höllenbrut ist Salomonis Schlüssel gut. [...] Bist du Geselle ein Flüchtling der Hölle? So sieh dies Zeichen, dem sie sich beugen, die schwarzen Scharen! Schon schwillt es auf mit borstigen Haaren. Verworfenes Wesen! Kannst du ihn lesen? Den nie Etsproßnen, freventlich Durchstochnen? Hinter den Ofen gebannt, schwillt es wie ein Elefant, den ganzen Raum füllt es an, es will zum Nebel zerfließen. Steige nicht zur Decke hinan! Lege dich zu des Meisters Füßen! Du siehst, dass ich nicht vergebens drohe. Ich versenge dich mit heiliger Lohe! Erwarte nicht das dreimal glühende Licht! Erwarte nicht die stärkste von meinen Künsten!»

146 *Ibid.*, p. 46: «Mephistopheles tritt, indem der Nebel fällt, gekleidet wie ein fahrender Scholastikus, hinter dem Ofen hervor.»

147 *Ibid.*, p. 47: «Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht; drum besser wär's, dass nichts entstünde. So ist denn alles, was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element.»

148 *Ibid.*

Les deux personnages Satyros et Méphistophélès sont tous les deux des êtres surnaturels investis de puissants pouvoirs. Leur animalité témoigne de leur origine naturelle. Ils sont issus d'une nature magique qui laisse cohabiter animalité et humanité. Pour Satyros cette cohabitation a lieu au sein d'une hybridité mythologique ambiguë où la magie peut être mise en question. Pour Méphistophélès l'animalité évolue jusqu'à la forme humaine selon une chronologie surnaturelle. L'intensité magique augmente de manière exponentielle : d'abord sous forme de traces lors du parcours enflammé du barbet dans la nature jusqu'au laboratoire de Faust, puis lors de la métamorphose près du poêle. Dans un troisième temps, sa forme humaine fait société, se pose en interlocuteur de Faust au sein de la société des hommes dans un *statu quo* anthropomorphe. Méphistophélès qui doit, auprès du savant Faust, remplir le rôle que lui a donné le diable : « briser en [Faust] l'aspiration à l'infini », « l'entraîner [...] vers l'abîme »¹⁴⁹, devient alors un manipulateur parmi les hommes, pour lequel subsistent quelques traces d'animalité. « Il en va de moi comme du chat avec la souris »¹⁵⁰, déclare-t-il au seigneur lors de leur pari. Pour atteindre son objectif funeste, il utilise ses pouvoirs surnaturels, des stratégies savamment orchestrées et d'habiles paroles.

2. Le méchant manipulateur

Comme nous le démontre Méphistophélès, le diable maître manipulateur, la magie naturelle et la manipulation rhétorique peuvent se côtoyer. Chez Satyros, comme nous l'avons vu, elles peuvent aussi se contredire, entretenir une ambiguïté, être le socle d'une ambivalence dans un environnement surnaturel. Mais le plus magistral charlatan de l'œuvre de Goethe pourrait être le très humain comte Rostro. Son terrain de jeu est la cour, sa magie est son habileté, sa nature le panache. Cette comédie inspirée par la Révolution française et avant cela, par l'affaire dite du « Collier de la reine » dont le procès s'est terminé en 1786, tourne autour d'un personnage inspiré de Cagliostro auquel Goethe s'intéresse depuis 1781. La pièce fut jouée sans succès en 1791. Elle est encore aujourd'hui critiquée, méprisée, très peu représentée. Le décalage entre le fond grave et la forme légère en choque certains, en déroute d'autres. Peut-être préférons-nous y voir l'expression de l'ambivalence goethéenne que l'étude des caractéristiques du méchant peut éclairer. Peut-être pourrons-nous aussi apprécier d'être déroutés par ce personnage puissant, négatif, manipulateur et prestidigitateur tout comme par le beau parleur bestial Satyros.

● Satyros, le beau parleur libidineux

La farce carnavalesque de 1773 présente la vision goethéenne d'une secte au sein de laquelle l'emprise très puissante d'un inconnu s'abat sur une petite société. Cette pièce légère est née de la volonté du jeune Goethe de décrire les intrigants dont son ami journaliste et traducteur Johann-Heinrich Merck repérait les manipulations lorsqu'ils fréquentaient ensemble la famille de La Roche et sa bonne société. Il s'agissait des « gens qui, sans talents bien nets, arrivent, avec une certaine adresse, à acquérir une influence personnelle » (Goethe, 1941). Après l'installation de Satyros chez elle, Eudora raconte comment son « époux est esclave dans sa propre maison » (Goethe, 1998)¹⁵¹. On retrouve bien dans la description de ce comportement social les caractéristiques des vagabonds « qui, de leur propre autorité, couraient à droite et à gauche » (Goethe, 1941) comme Satyros se décrit lui-même – « D'où je viens, je ne puis le

149 *Ibid.*, p. 18 : «Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab, uns führ' ihn, kannst du ihn erfassen, auf deinem Wege mit herab.»

150 *Ibid.* : «Mir geht es wie die Katze mit der Maus.»

151 *Ibid.*, p. 199 : «Mein Mann ward Knecht in seiner eignen Wohnung.»

dire ; où je vais, ne le demandez pas »¹⁵² – et des manipulateurs qui « jetaient l'ancre dans chaque ville et cherchaient à acquérir de l'influence au moins dans quelques familles » (Goethe, 1941). C'est bien ce que l'on retrouve dans sa farce. Arsinoé, pourtant plus méfiante que Psyché se figure que « ce serait l'homme qu'il faut à [son] père¹⁵³ » qui amène finalement le peuple à sa suite. Satyros, le vagabond de la nature est adroit et influence aisément le peuple en s'installant dans la cité. Il est un habile manipulateur qui sait trouver les mots pour convaincre son auditoire. Son discours a un contenu à la fois lyrique et spirituel qui fonctionne parfaitement devant les jeunes filles – « O jeunes filles charmantes, parures de la terre ! [...] Bénies soient les heures où je vous ai trouvées, couple charmant »¹⁵⁴ – comme devant un public servile : « Je m'en irais bien vite d'ici, dans les bois, hurler avec les loups, si de votre malheureux destin vous vous trouviez satisfaits et heureux, si en raison des vêtements qui vous déshonorent vous vous aviez de me regarder de haut »¹⁵⁵. Il développe, explique au peuple comment les vêtements sont une « habitude ridicule qui vous éloigne de la vérité et de la nature, seules sources du bonheur, de la joie de vivre et d'aimer »¹⁵⁶, et c'est sur ces paroles enjôleuses et ces préceptes rousseauistes qu'il prend ses aises au sein de la communauté qui doit satisfaire tous ses désirs. Pour Goethe, dans ce genre de manipulation, « celui qui passe a souvent éprouvé à son avantage, celui qui reste à son préjudice » (Goethe, 1941) et de fait, une fois démasqué, Satyros repart, libre de duper d'autres familles crédules. Le public peut, comme le peuple de cette farce, être impressionné par un être profondément négatif, un méchant manipulateur et libidineux. Satyros pourrait être un Cagliostro sauvage à la manière du charlatan italien Joseph Balsamo qui fait parler de lui en Europe entre 1758 et 1789.

● Le Grand-Cophte, manipulateur prestidigitateur

En 1791 Goethe fait de Cagliostro le héros de son drame *Le Grand-Cophte*. Il s'inspire du prestidigitateur italien légendaire, personnage historique, de son vrai nom Joseph Balsamo, qui fut impliqué dans l'affaire du collier de la reine. Cette escroquerie survenue à la cour de France en 1785 contribua à décrédibiliser la monarchie française. C'est de cette affaire retentissante dont il est question dans *Le Grand-Cophte*. Le comte Rostro y manipule une troupe de crédules courtisans en usant d'une magie factice plus proche de la mise en scène et du jeu d'acteur que d'un quelconque don surnaturel. Le personnage révèle lui-même sa manipulation par des répliques en aparté. Au troisième acte, scène VII, ce dernier s'adresse en aparté aux lecteurs, au public, dévoilant ses manœuvres :

En voilà encore un remis à sa place, et traité comme il fallait ! Il faut proportionner les hameçons et les filets aux poissons que l'on propose de prendre, et, quand c'est une baleine, on l'attrape avec des harpons. On tend des trébuchets pour les souris, des pièges en fer pour les renards ; on creuse des fosses pour les loups, et l'on écarte les lions avec des flambeaux. Ce lionceau, lui aussi, je l'ai maté avec un flambeau, et je peux risquer le coup de

152 *Ibid.*, p. 192 : «*Woher ich komm, kann ich nicht sagen, wohin ich geh, müßt ihr nicht fragen.*»

153 *Ibid.*, p. 193 : «*Hör, das wär meines Vaters Mann.*»

154 *Ibid.*, p. 192 : «*O Mädchen hold, der Erde Zier! [...] Gebenedeit sind mir die Stunden, da ich dich, liebes Paar! Gefunden.*»

155 *Ibid.*, p 194 : «*Ich wollt sonst schnell von hinnen eilen und in dem Wald mit den Wölfen heulen, wenn ihr euer unselig Geschick wolltet wännen für Gut und Glück, eure Kleider, die euch beschimpfen, mie als Vorzug entgegenrumpfen.*»

156 *Ibid.* : «*Gewohnheitposse nur, fernt euch von Wahrheit und Natur, drin doch alleine Seligkeit besteht, und Lebens-Liebens-Freud.*»

maître qui va consolider mon crédit dans l'esprit de tous (Goethe, 1828, p. 189)¹⁵⁷.

Il piège donc ses disciples à la manière des chasseurs et des pêcheurs. On constate une nouvelle fois une animalisation mais elle ne concerne plus le manipulateur mais les crédules manipulés. La stratégie du Grand-Cophte s'adapte aux personnes qu'il a l'intention de tromper. Les métaphores utilisées les montrent sans compassion sous un jour peu flatteur. Du menu fretin au gros poisson, ils sont tous ridiculisés.

Il fait croire à ses adeptes qu'il voyage par la pensée, il prétend être l'égal des « prêtres égyptiens », des « sages indiens »¹⁵⁸ membres de sociétés secrètes œuvrant pour le bien de tous, un de ces « maîtres sublimes, grands, désintéressés »¹⁵⁹ pourvus d'un regard universel, dépositaires de pouvoirs immenses, d'une puissance fantastique. Il se veut immortel, proche des esprits qu'il commande : « Assaraton ! Pantassaraton ! esprits soumis à mon empire, demeurez à la porte [...] Uriel, à ma droite : Ithuriel, à ma gauche : entrez !¹⁶⁰ » Ses prétentions sont proches de celles de Satyros lorsqu'il expose ses pouvoirs et ses connaissances. Mais il s'agit là de scènes de magie assurément fictive. Contrairement à sa farce de jeunesse, Goethe ne laisse aucune ambiguïté planer sur la nature des actions du comte Rostro, grâce à des didascalies plus nombreuses et précises comme « Uriel !... (*Une pause, comme s'il entendait la réponse.*) [...] (*Faisant semblant de parler confidentiellement aux esprits*) »¹⁶¹. Les apartés de la marquise, autre escroc de l'action, autant outrée qu'admiration de son audace, sont sans équivoque : « Le maudit fripon ! C'est un visionnaire, un menteur, un imposteur. Je le sais, j'en suis convaincue... et cependant il m'en impose !¹⁶² » Elle aussi exploite la crédulité des gens de la cour pour organiser un vol de bijou de grande ampleur arnaquant un chanoine, un chevalier et une princesse membres du groupe sectaire du comte, c'est donc en quelque sorte une spécialiste qui juge un confrère. Les propres paroles du comte Rostro confirment sa nature négative. Après avoir exhorté ses disciples au jeûne, enfin seul avec le festin auquel il les a fait renoncer, il se révèle :

Heureusement je trouve ici une table bien servie, un dessert exquis, des vins excellents. Le chanoine y pourvoit. Bien. Je puis restaurer ici mon estomac, tandis que les gens croient que je fais mon jeûne de quarante jours. Je leur parais déjà un demi-dieu, parce que je sais leur cacher mes besoins¹⁶³.

157 «So wäre denn auch dieser nach seiner Art zur Ordnung gewiesen. Man muß die Angeln, die Netze nach Proportion der Fische einrichten, die man zu fangen gedenkt, und wenn es ein Wallfisch ist, wirft man mit Harpunen nach ihm. Den Mäusen stellt man Fallen, Füchsen legt man Eisen, Wölfen gräbt man Gruben, und die Löwen verscheucht man mit Fackeln. Diesen jungen Löwen habe ich auch mit einer Fackel zur Ruhe gebracht, und ich darf den Meisterstreich wagen, der mein Ansehen bey Allen befestigen muß.»

158 *Ibid.*, p. 195 : «Ja, ihr seht den Mann vor euch, der so alt als die ägyptischen Priester, so erhaben als die indischen Weisen.»

159 *Ibid.*, p. 188 : «die erhabenen, großen, uneigennütigen Meister.»

160 *Ibid.*, p. 128 : «Affaraton! Pantaffaraton! Dienstbare Geister bleibt an der Thüre [...] Uriel, du zu meiner Rechten, Ithuriel, du zu meiner Linken, tretet herein.»

161 *Ibid.* : «Uriel ! (*Pause, als wenn er Antwort vernähme*) [...] (*als wenn er vertraulich zu den Geistern spräche*).»

162 *Ibid.*, p. 131 : «Der vernünfte Kerl! Er ist ein Fantast, ein Lügner, ein Betrieger; ich weiss es, ich bin's überzeugt; und doch imponiert er mir!»

163 *Ibid.*, p. 139 : «Glücklicher Weise find' ich hier eine wohlbesetzte Tafel, ein feines Dessert, treffliche Weine. Der Domherr läßt's nicht fehlen. Wohl, hier kann ich meinen Magen restauriren, indeß die Menschen glauben, ich halte meine vierzigtagigen Fasten. Ich scheine ihnen auch darum ein Halbgott, weil ich ihnen meine Bedürfnisse zu verbergen weiß.»

Comme Satyros, il rabaisse, menace et se fait obéir de ses disciples mais comme Méphistophélès, c'est un séducteur moderne (Bässler, 2011), un manipulateur civilisé (Weinrich, 1994). Il n'est pas issu d'un panthéisme mi-naturel mi-surnaturel, il est un pur produit des sociétés de cour, qui s'est construit une réputation à des fins non pas libidineuses mais pécuniaires. Goethe s'est inspiré cette fois-ci de son expérience à la cour de Weimar qu'il a rejointe en 1776. Le comte Rostro utilise la suggestion et les jeux de voiles et de couleurs pour bernier ses adeptes comme lors de la cérémonie d'apparition du Grand-Cophte dans une « loge égyptienne »¹⁶⁴. Les didascalies sont d'autant plus importantes que la mise en scène est primordiale :

Six enfants, vêtus de longues robes blanches, avancent deux à deux, les cheveux flottants et couronnés de roses. Ils portent des encensoirs. Six jeunes gens les suivent ; leurs habits sont blancs, mais courts ; ils sont aussi couronnés de roses ; chacun tient deux flambeaux en croix sur la poitrine. Ils traversent le théâtre d'un pas cérémonieux et se placent des deux côtés¹⁶⁵.

L'escroquerie montée par le comte est un théâtre dans le théâtre, fait d'illusions, de dissimulations, d'ombres et de lumières dont on imagine aisément les mouvements dans ce passage. Cette expérience nous parle des travaux scientifiques de Goethe sur l'optique, les couleurs, l'ombre et la lumière. Elle se compose de musique, de signes et de gestes précis créant une chorégraphie cérémoniale, d'objets symboliques comme un trépied, un globe lumineux, des flambeaux, des encensoirs, des images et ornements égyptiens, de tissus, voiles et costumes.

3. Le méchant pitoyable : le triomphe de la morale ou du démonique ?

Malgré l'habileté magique ou non dont font preuve tous ces héros négatifs, ils échouent dans leurs entreprises funestes.

● Le comte Rostro et les escrocs aux arrêts

Dans le *Grand-Cophte*, la morale semble sauve lorsque, grâce au vertueux chevalier, le comte Rostro et les autres charlatans du drame sont confondus puis arrêtés par les Gardes suisses. Pour cela, ils mettent en place un piège qui fonctionne parfaitement :

Le commandant, *qui paraît le dernier, à la cantonade* : restez là cachés, et, quoi qu'il arrive, ne bougez pas avant que vous entendiez le son des cors. Au moment où ils se tairont, avancez et faites prisonniers ceux que vous trouvez dans le jardin¹⁶⁶.

Les forces de l'ordre semblent garantir la partition entre les bons et les méchants de l'affaire. Les arnaqueurs reconnaissent rapidement leur défaite, sauf le comte. C'est son arrestation qui est la plus humiliante. Il tente tout d'abord d'impressionner les gardes qui l'empoignent en énumérant les titres, la réputation et les pouvoirs qu'il prétend avoir, il les menace : « vous

164 *Ibid.*, p. 190 : « *Vorsaal und Eingang in die ägyptische Loge.* »

165 *Ibid.* : « *Sechs Kinder (kommen gepaart in weißen langen Kleidern, mit fliegendem Haar; Rosenkränze auf dem Kopfe und Rauchfässer in den Händen). Sechs Jünglinge (hinter ihnen, weiß aber kurz gekleidet, gleichfalls mit Rosenkränzen auf dem Haupte, jeder zwey Fackeln kreuzweise über der Brust. Sie ziehen anständig über das Theater und stellen sich an beyde Seiten).* »

166 *Ibid.*, p. 226 : « *Der Oberst (der zuletzt herauskommt, nach der Szene). Hier bleibt versteckt und rührt euch nicht eher, es mag sich zutragen was will, bis ihr Waldhörner hört. Zu dem Augenblick, da sie stillschweigen, fällt zu und nehmt gefangen wen ihr im Garten findet.* »

aurez à expier votre grossièreté toute votre vie »¹⁶⁷. Il prétend aussi tutoyer les dieux comme « le plus grand des mortel »¹⁶⁸, il en appelle à sa respectabilité et surtout à sa proximité avec le monde surnaturel en se nommant « maître dans toutes les sciences occultes, qui a le pouvoir des esprits »¹⁶⁹. Sa tirade grandiloquente est ridiculisée par la réponse des gardes qui ne comprennent pas sa langue et menacent de le bastonner. Sa capacité de manipulation est stoppée net mais il ne se laisse pas emmener sans rien dire. Cet « étranger [...] universellement respecté »¹⁷⁰ semblait intouchable pour ses adeptes et veut le rester en demeurant menaçant encore : « gardez-vous de me toucher.¹⁷¹ » Il continue d'exercer son influence auprès du chanoine jusqu'à ce qu'intervienne le chevalier. Sa réaction se confond alors avec celle des autres charlatans, puis il reste silencieux pendant le dévoilement de la supercherie du collier de la reine pour finalement tenter de s'en extraire en résistant aux ordres du commandant par le verbe : « Monsieur, vous mêlez avec cette canaille un homme accoutumé à se voir traité partout avec respect. » L'énumération de ses qualités est systématiquement méprisée ou mise en doute par le commandant. Mais lorsqu'il doit faire la preuve de ses miracles, il se replie dans la dignité et menace les militaires : « Misérables, vous me présenterez bientôt les armes.¹⁷² » Sa résistance semble sans fin jusqu'à ce qu'il soit frappé et finalement emmené : « Les Suisses, *le frappant à coups redoublés* : tu veux donc avoir le dernier mot ? *Les Suisses sortent avec le Comte, le Marquis et la Marquise.*¹⁷³ » Le méchant est puni.

● L'échec du Diable du nord : Faust sauvé de la damnation

Méphistophélès lui-même se trouve mis en difficulté lorsque dans le *Second Faust*, il découvre le monde de la mythologie hellène. Lors de la Nuit du Walpurgis classique, sur les bords du haut Pénée, cherchant autour de lui (*umherspürend*), il se « trouve absolument dépaycé » (Goethe, 1998, p. 217)¹⁷⁴ au milieu d'un « peuple répugnant »¹⁷⁵. Il se compare aux êtres surnaturels qu'il croise et qui lui sont si différents : « Certes moi aussi je suis cordialement indécent, mais ces nudités antiques je les trouve par trop vivantes.¹⁷⁶ » Dans cet environnement, il perd ses pouvoirs :

Je régentais sans peine les sorcières du Nord. Mais ces esprits étrangers me mettent mal à l'aise. Le Blocksberg est un local bien commode [...] Ici, qui donc sait seulement où il marche et s'arrête, et si le sol ne va pas se soulever sous ses pieds¹⁷⁷ ?

167 Ibid., p. 237 : «*Ich sag' euch, daß ihr eure Grobheit Zeitlebens zu büßen haben werdet!*»

168 Ibid. : «*Mir so zu begegnen! Dem Größten aller Sterblichen!*»

169 Ibid. : «*Wißt, ich bin Conte di Rostro, di Rostro impudente, ein ehrsamer, überall verehrter Fremder, ein Weister aller geheimen Wissenschaften, ein Herr über die Geister.*»

170 Ibid.

171 Ibid., p. 238 : «*Wagt es nicht mich anzurühren!*»

172 Ibid., p. 248 : «*Ihr Elenden, ihr werdet bald vor mir in's Gewehr treten.*»

173 Ibid. : «*Die Schweizer (schlagen auf ihn los). Will er das letzte Wort haben? (Die Schweizer mit den drey Personen ab.)*»

174 «*Mephistophélès umherspürend. Und wie ich diese Feuerchen durchschweife, so find' ich mich doch ganz und gar entfremdet.*»

175 Ibid. : «*Ein widrig Volk!*»

176 Ibid. : «*Zwar sind auch wir von Herzen unanständig, doch das Antike find' ich zu lebendig.*»

177 Ibid., p. 234 : «*Die nordischen Hexen wußt' ich wohl zu meistern, mir wird's nicht just mit diesen fremden Geistern. [...] Wer weiß denn hier nur, wo er geht und steht, ob unter ihm sich nicht der Boden bläht?*»

Il avance sans savoir, s'égaré dans une montagne antique chaotique, doit se « traîner à travers de raides gradins rocheux, à travers les racines rigides des chênes antiques (Goethe, 1980, p. 241)¹⁷⁸ » Il est rejeté par les êtres fantastiques qu'il croise, tente avec difficulté de se faire des alliés, de conspirer comme il le faisait dans ses montagnes du Harz en Allemagne.

Humilié, dépassé, obsolète, le diable du nord n'a plus de repère, il a peur. Lorsqu'il rencontre les ensorceleuses Lamies, il est suspicieux et craintif. Une posture pitoyable encore lorsqu'il s'horripile de toutes ces rencontres qui lui « donnent la chair de poule » (Goethe, 1998, p. 237)¹⁷⁹ et lui font horreur. Comme Satyros, il se retire. Il ne réapparaîtra qu'à la fin du drame. Les déboires du pitoyable méchant déraciné ne sont pourtant pas terminés puisque Faust finit par lui échapper. Ce dernier n'est jamais tombé dans le piège de la jouissance facile. Le monde antique lui sourit, lui ouvre ses portes. Il y accède à la beauté absolue d'Hélène, ne cesse d'agir de manière de plus en plus autonome vis-à-vis de son serviteur diabolique. Il n'a plus besoin de lui. Méphisto tente de garder sa place auprès du héros, prêt à emporter son âme le moment venu. Ce méchant des récits traditionnels germaniques qui se présente dès le *Faust I* comme « une partie de cette force qui toujours veut le mal et toujours crée le bien »¹⁸⁰ finira malgré lui par tracer pour Faust un chemin vers le salut. À la fin du *Faust II* son âme sera sauvée par les anges après un habile combat contre une cohorte de diables. Dès l'arrivée des anges, Méphistophélès se méfie : « déjà ils nous ont escamoté bien des âmes, ils nous combattent avec nos propres armes¹⁸¹. » Est-ce une prophétie lorsqu'il s'inquiète : « Perdre cette partie serait pour nous une honte éternelle »¹⁸², avant de se lancer à l'assaut de la fosse funèbre de Faust ? Les envoyés célestes qui le combattent cherchent à « apporter le pardon au pécheur »¹⁸³, à « porter le paradis à lui »¹⁸⁴. Alors qu'il lance le souffle des diables sur les anges, ces derniers lui renvoie une « pluie de flammes claires et empoisonnée »¹⁸⁵ jusqu'à ce qu'il s'exclame : « ma tête est en feu, mon cœur, mes entrailles s'enflamment, ô cet élément sur-diabolique ! Plus aéré que le feu de l'enfer.¹⁸⁶ » Méphistophélès souffre dans ce combat puis semble se laisser ensorceler avant d'être « refoulé vers le proscenium »¹⁸⁷ alors que « [t]out [son] corps est en feu » : « À peine si je sens que la nuque me brûle. – Vous voltigez de-ci de-là, posez-vous donc un peu »¹⁸⁸, supplie-t-il, étourdi par les êtres célestes qui finissent par le séduire : « Méphistophélès (se remettant). Qu'est-ce qui m'arrive ! – Comme Job mon individu tout entier se fleurit d'ulcères ; je me fais horreur à moi-même » lorsque « la fièvre d'amour se jette sur la peau¹⁸⁹. » L'âme de Faust est emportée par les anges. Le diable vaincu se lamente :

178 «Das muß ich mich durch steile Felsentreppen, durch alter Eichen starre Wurzeln schleppen!»

179 «Ich [...] faßte Wesen, daß mich's schauerte...»

180 Ibid., p. 47 : «Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will uns stets das Gute schafft.»

181 Ibid., p. 352 : «So haben sie uns manchen weggeschnappt, bekriegen uns mit unsern eignen Waffen.»

182 Ibid. : « Hier zu verlieren, wär' euch ew'ge Schande.»

183 Ibid., p. 351 : «Sündern vergeben.»

184 Ibid., p. 352 : «Tragt Paradiese dem Ruenden hin.»

185 Ibid. : «Schon schwebt's heran mit giftig klaren Flammen.»

186 Ibid., p. 353 : «Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt, ein überteuflisch Element! Weit spitziger als Höllenfeuer!»

187 Ibid., p. 354 : «Mephistopheles, der ins Proscenium gedrängt wird.»

188 Ibid. : «Der ganze Körper steht in Feuer, ich fühle kaum, daß es im Nacken brennt. – Ihr schwanket hin und her, so senkt euch nieder.»

189 Ibid., p. 355 : «Wie wird mir! – Hiobsartig, Beul' an Beule der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut, und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut, wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut; gerettet sind die edlen Teufelsteile, der Liebespuk, er wirft sich auf die Haut; schon ausgebrannt sind die verruchten Flammen, und wie es sich gehört, fluch' ich euch allzusammen!»

Par une troupe de gamins tu t'es laissé surprendre [...] Un grand trésor, un trésor unique m'a été dérobé : cette grande âme qui s'était donnée à moi, ils me l'ont escamotée avec astuce. Auprès de qui, désormais, irai-je me plaindre¹⁹⁰ ?

Ce véritable méchant, profondément animal, exceptionnel manipulateur reconnaît et accepte sa défaite : « Tu es trompé en tes vieux jours, tu l'as bien mérité, cruelle est ta disgrâce. Lamentable fut ma maladresse.¹⁹¹ » Entre plainte et lamentation, Méphistophélès est pitoyablement vaincu.

● Satyros et le piège d'Eudora

Dans la farce de 1773, c'est un piège qui met fin à l'influence de Satyros sur le peuple : « Mon époux est esclave dans sa propre maison. Et pour le récompenser, Sa Majesté velue m'a prise, moi son épouse, pour un cygne d'Arcadie, et mon lit pour un gazon où prendre ses ébats¹⁹² » (Goethe, 1998, p. 199). Ici, Eudora, la femme d'Hermès n'accepte pas la place qu'a prise Satyros dans sa cité comme dans sa maison. Elle requiert le concours de l'ermite condamné à mort dont l'exécution est imminente : « Quand ils te mèneront au sacrifice, je lui persuaderai de se retirer dans l'intérieur du sanctuaire, pour se donner l'air généreux et doux. Alors incite le peuple à nous surprendre.¹⁹³ » Il doit inciter Hermès à ouvrir les portes du temple où Eudora se trouvera avec Satyros. Malgré l'échec de cette étape du piège, elle parvient par ses cris à attirer son époux vers le temple : « Il pousse les portes du sanctuaire. On aperçoit Eudora qui se défend contre les embrassements de Satyros¹⁹⁴ » (Goethe, 1998, vol. 4, p. 202).

Dévoilé dans une posture honteuse, misérable et humiliante, il a une réaction proche de celle du comte Rostro en insultant le peuple : « Trêve d'injures, coquins ! Ânes que vous êtes [...] » et parle d'honneur « [...] je vous fis beaucoup d'honneur [...] ». Il rappelle son ascendance divine : « [...] comme naguère mon père Jupiter »¹⁹⁵, puis continue avec grossièreté : « Je voulais éclairer vos stupides cerveaux et débarrasser vos femmes des mouches que vous ne vous avisiez pas de leur chasser ». En voulant à tout prix partir la tête haute, il livre cette tirade pitoyable avant d'être chassé par Hermès et moqué par l'ermite. Une fois de plus, le méchant fait pitié et la morale paraît sauve.

● Pourtant..., le démonique

Dans *Satyros oder der vergötterte Waldteufel*, le personnage pris au piège de l'habile Eudora pourrait se retrouver condamné à la place de l'ermite. Il n'en est rien, malgré sa déconvenue, il s'en sort par une pirouette certes injurieuse et grossière, comme nous l'avons vu mais également par une réaffirmation dédaigneuse de sa nature supérieure et de ses intentions : « [...] Restez

190 *Ibid.*, p. 355-356 : «Doch wie? – wo sind sie hingezogen? Unmündiges Volk, du hast mich überrascht; sind mit der Beute himmelwärts entfliegen; Drum haben sie an dieser Gruft genasht! Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet: Die hohe Seele, die sich mir verpfändet, die haben sie mir pfiffig weggepascht. Bei wem soll ich mich nun beklagen?»

191 *Ibid.* : «Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, du hast's verdient, es geht dir grimmig schlecht. Ich habe schimpflich mißgehandelt.»

192 «Mein Mann ward Knecht in seiner Wohnung, und Ihre borstge Majestät sah zur Belohnung mich Hausfrau für einen arkadischen Schwan, mein Ehbett für einen Rasen an, sich drauf zu tummeln.»

193 *Ibid.* : «Wann sie dich zum Opfer führen, lock ich ihn an, sich zu verlieren in die heiligen Hallen, aus Großmut-Sanftmut-Schein. Da dring' auf das Volk ein, uns zu überfallen.»

194 «Er stößt die Türen des Heiligtums auf. Man sieht Eudora sich gegen des Satyros Umarmungen verteidigend.»

195 *Ibid.* : «Von euch Schurken keinen Spott! Ich tät euch Eseln eine Ehr an, wie mein Vater Jupiter vor mir getan.»

donc englués dans votre boue, je retire de vous ma main, je m'abaisse vers de plus nobles mortels.¹⁹⁶ »

Ce pourrait être comme pour le comte une tentative désespérée et pitoyable pour s'en sortir mais de fait, il s'en sort. L'ermite le confirme lorsqu'il déclare que le fuyard « se trouvera bien une jeune fille pour l'accompagner.¹⁹⁷ » Dans son autobiographie, Goethe ne cache d'ailleurs pas son admiration pour le modèle de son vif héros. Il lui manifeste une attention, de son propre aveu « inquiète et même jalouse » (Goethe, 1941). Il ne dissimule nullement sa propre ambiguïté vis-à-vis de ces charlatans. Satyros a la force de ne jamais sortir de son rôle et reste libre, libre de recommencer ailleurs. Mis en échec, Satyros ne s'en sort finalement pas si mal. Le méchant du théâtre goethéen n'est donc pas toujours perdant.

Dans le *Grand-Cophte*, malgré l'aplomb dont il fait preuve en défendant jusqu'au bout sa respectabilité de grand homme, le comte Rostro, héros manipulateur, est comme nous l'avons vu, battu et emmené. Il ne risque pourtant qu'un bannissement et évoque un moyen de s'en sortir lorsqu'il dit à l'inflexible commandant qui vient l'arrêter : « Je communiquerai à votre prince de tels secrets, qu'il ordonnera que je sois ramené en triomphe, et vous précéderez à cheval la voiture dans laquelle le Grand Cophte reviendra dans toute sa gloire¹⁹⁸ » (Goethe, 1828, p. 247). Ses talents d'orateur et ses dons de manipulateur pourront lui permettre de rallier à sa cause d'autres victimes. Tous les escrocs ayant participé à l'affaire du collier sont arrêtés. La seule qui échappe au bannissement par les Gardes suisses est la jeune nièce. Le commandant la suppose innocente mais l'est-elle vraiment ? S'est-elle vraiment fait manipuler pour participer à l'escroquerie du collier et à la mise en scène de la cérémonie du Grand-Cophte, ou bien fut-elle, dès le début, consciente de ses intérêts personnels à participer à l'escroquerie ? Cette innocente sujette à caution pourrait bien être la plus habile de tous, la seule à avoir trompé la police et le chevalier amoureux. Elle ne veut pas être emmenée avec les autres, suggère une entrée au couvent, elle choisit son sort, tout lui est accordé, tout ce que le comte ne parviendra pas à obtenir. Goethe épargnerait donc, une fois de plus, le personnage qui sait le mieux bernier les autres.

C'est une image à la fois plus nuancée et plus forte que Goethe défend dans son œuvre : dans *Faust*, si Méphistophélès est un être profondément négatif, un esprit du mal selon la tradition chrétienne, il n'est pas le négatif terrestre du drame légendaire, c'est Faust, le séducteur, l'assassin, le méchant agissant. Le vilain n'est pas victorieux mais le héros est un méchant profondément humain. Malgré ses fautes, les destructions, les morts qu'il a causées, il est sauvé des enfers (Anderegg, 2004, p. 343-358).

Malgré les caractéristiques profondément négatives de ces personnages, Goethe perçoit avec admiration les ressorts audacieux de leurs manipulations, la magie et l'animalité de leur puissance. Pour Goethe, Faust, comme Satyros et le comte Rostro, est mu par cette force d'action positive, ce qu'il nomme *das Dämonische*. Cette énergie démonique le pousse à toujours agir, toujours désirer, « une énergie ouverte et vivante », puissante et amoral. Goethe explique à son secrétaire Eckermann que « Méphistophélès est exclu de cette nature démoniaque parce c'est un être profondément négatif » (Eckermann, 1988, p. 156). L'action perpétuellement volontaire de Faust fera sa rédemption. Le *Dämon* est au centre de sa

196 *Ibid.* : «*Ich tät euch Eseln eine Ehr an, wie mein Vater Jupiter vor mir getan; wollt eure dummen Köpfe belehren und euren Weibern die Mücken wehren, die ihr nicht gedenkt ihnen zu vertreiben; so mögt ihr denn im Dreck bekleiben. Ich zieh meine Hand von euch ab, lasse zu edlern Sterblichen mich herab.*»

197 *Ibid.* : «*Es geht doch wohl eine Jungfrau mit.*»

198 «*Ich werde ihrem Fürsten solche Geheimnisse melden, daß er mich im Triumphe zurückholen soll, und sie werden vor dem Wagen voran reiten, in dem der Groß-Cophta verherrlicht zurückkehren wird.*»

personnalité, lui procurant une force de vie mystérieuse qui construit, entraîne, paralyse ou détruit. Comme l'explique Giorgio Agamben dans *L'Aventure* (2005) le démonisme goethéen est « soustrait à tout jugement éthique », qui paraît ne se plaire que dans une certaine forme d'irresponsabilité.

Le démonisme est le mythe privé de Goethe dont les modèles historiques sont Frédéric II de Prusse, Pierre le Grand et son ami le grand-duc Karl August de Saxe-Weimar, mais aussi Napoléon, Mozart, Lord Byron ou Paganini. Ses représentations poétiques marquent toute son œuvre, elles sont caractérisées par la créativité, le tragique, la grandeur et le danger, caractéristiques que l'on retrouve chez Faust, Satyros et le comte Rostro. Malgré la violence du premier, la lubricité du deuxième ou les affabulations voire la mythomanie du troisième, tous résistent aux forces négatives.

Le peuple crédule de Satyros, les adeptes naïfs du Grand-Cophte et les charlatans malhabiles sont finalement les vrais perdants : les puissants acteurs d'actes immoraux sont saufs. Les trois aspects du méchant apparaissent comme des ingrédients de ce *Dämon* goethéen, animal, manipulateur, toujours sauf malgré les écueils : une persistance spirituelle au sein de morphologies naturelles. Le modèle du démonisme est un idéal d'harmonie autour duquel le poète a construit une représentation personnelle et moderne du bon et du méchant. Complémentaires, inséparables, ce sont les parties d'un tout, parfois réunies au sein d'un même personnage.

Conclusion

Pour Goethe, le mal n'existe jamais seul : « Ce que nous nommons 'mal' n'est que l'autre face du bien. Elle est nécessaire à son existence et appartient au tout. [...] Il critique Kant pour lequel la nature humaine se manifeste dans 'un mal absolu' » (Dahnke et Otto, 1998). Il lui oppose une universalité plurielle. Le poète distingue actes et conséquences, comme il l'explique à son ami Eckermann à la fin de sa vie : « Chacun de nos actes a une conséquence, mais ce que l'on a fait de sage et de juste ne comporte pas toujours une suite favorable, ni du contraire ne découle toujours un effet désastreux » (Eckermann, 1988, p. 156).

Ces trois œuvres théâtrales sont des matériaux de choix pour l'observation et la compréhension de la nature mouvante du méchant chez Johann Wolfgang von Goethe. Une farce carnavalesque, une satire de la société de cour, un drame mythologique et polymorphe forment un corpus représentatif de l'évolution de leur auteur : trois étapes majeures de sa jeunesse, mais surtout de sa vision du bien et du mal, du bon et du méchant. Cette vision n'est pas qu'une succession de postures ambiguës, voire contradictoires. Elle véhicule aussi une tentative pour comprendre et représenter la nature dans ses parties et dans son tout. Ce faisant, sont soulignés les actes immoraux de la nature démonique des personnages de Goethe.

Les motifs récurrents de l'animalité, de la manipulation et du bannissement évoluent en fonction du vécu de Goethe. D'un méchant animal hybride, être surnaturel mythologique et libidineux à un méchant prestidigitateur manipulateur et mégalomane, il enrichit sa vision démonique du génie des sociétés qu'il côtoie, de la petite société familiale à la cour des princes. Souvent perçus comme ambigus, les personnages de cet auteur illustrent un refus conscient de choisir, un souci de vérité qui libère les représentations de la morale sans pour autant la renier. Pour ce poète, penseur et scientifique autant tourmenté que déterminé, en dépassant l'éthique par l'action, une telle force démonique donne à l'existence humaine sa légitimité.

Références

- Agamben, G. (2016) *L'Aventure*. Payot et Rivages.
- Anderegg, J. (2004) Wie böse ist der Böse? Zur Gestalt des Mephisto in Goethes Faust. Dans *Monatshefte*, 3-96 (p. 343-358).
- Bässler, A. (2011). Cagliostro als Menetekel des Verführers in Goethes Lustspiel Der Gross-Cophta. Dans *Neophilologus*, 2-95 (p. 267-289).
- Dahnke, H.-D. et Otto, R. (1998). *Goethe Handbuch Personen Sachen Begriffe A-K*. J.-B. Metzler. 4/1.
- Denton, E. (1967). Satyr at play: Goethe's Satyros. Dans *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur*, 4-88 (p. 434-461).
- Eckermann, J.-P. (1988). *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Gallimard.
- Gabaude, F. (2012). Protéisme du diable dans le théâtre et la publicistique au tournant du XVII^e siècle : les exemples de Heinrich Julius von Braunschweig et de Jakob Ayrer. Dans *Cahiers d'études germaniques*, 62-1.
- Goethe, J.-W. (1998). *Werke*, Hamburger Ausgabe. 3.
- Goethe, J.-W. (1998). *Werke*, Hamburger Ausgabe. 4.
- Goethe, J.-W. (1980). *Faust, der Tragödie zweiter Teil*. Aubier.
- Goethe, J.-W. (1941). *Poésie et vérité - souvenir de ma vie*. Aubier.
- Goethe, J.-W. (1828). *Goethe's Werke-Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Cotta'schen Buchhandlung. 4.
- Krüger, B. (1884). *Spiel von den bürgerlichen Richtern und dem Landsknecht 1580*. Carl Reissner.
- Robanus, A. (2016). "Vernunftähnliches" oder „unendliche Kluft“? Die anthropologische Differenz in „Dichtung und Wahrheit“, „Satyros“, „Metamorphose der Tiere“ und „Die Wahlverwandschaften“». Dans *Goethe-Jahrbuch*, 133 (p. 23-30).
- Schmitt, S. (2004). La répétition des parties et la notion de type chez Goethe. *Histoire d'une question anatomique*. Museum National d'Histoire Naturelle.
- Stern, M. (1977/1978/1979). "Satyros oder der vergötterte Waldteufel" : Ambivalenz und Dialektik im Kulturkonzept des jungen Goethe. *Jahrbuch des wiener Goethe-Vereins*. 81/82/83.
- Weinrich, H. (1994). Der zivilisierte Teufel. Dans *Interpreting Goethe's Faust Today*. Jane K. Brown Meredith Lee, Thomas P. Saine (dir.).



Portrait du Méchant chez Sartre

Portrait of the Villain in Sartre

Yoann MALINGE¹⁹⁹

Institut Supérieur de Philosophie, Université Catholique de Louvain.
<https://orcid.org/0000-0002-2664-9970>
yoann.malinge@hotmail.fr

Elisa REATO²⁰⁰

Sophiapol (EA 3932), Université Paris Nanterre.
elisa.reato@parisnanterre.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1277>

DOI : 10.25965/flamme.1277

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Dans cet article, nous montrerons comment la philosophie de Sartre propose une déconstruction du lien causal entre l'agent et ses actions dites méchantes selon une démonstration qui s'articule en trois temps. D'abord, nous interrogerons la liberté humaine pour comprendre comment elle peut exister pour faire le Mal. Ensuite, à partir du cas concret de Jean Genet, nous comprendrons le rôle des autres dans l'existence du méchant. Enfin, nous dégagerons des perspectives morales et politiques pour soutenir que la libération des méchants constitue une morale révolutionnaire.

Mots clés : Sartre, méchant, action, liberté, aliénation

Abstract: In this article, we will show how Sartre's philosophy proposes a deconstruction of the causal link between the agent and their so-called wicked actions according to a demonstration that is articulated in three stages. First, we will question human freedom to understand how it can be used at evil ends. Then, through the concrete case of Jean Genet, we will understand the role of the other in the existence of the villain. Finally, we will highlight moral and political perspectives to argue that the liberation of the "wicked" constitutes a revolutionary ethics.

Keywords: Sartre, villain, action, freedom, alienation

¹⁹⁹ Yoann Malinge est chargé de recherches F.R.S.-FNRS à l'Université Catholique de Louvain. Ancien normalien à l'École Normale Supérieure de Paris, agrégé et docteur en philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, il est l'auteur d'articles sur la philosophie de Sartre et il codirige avec Olivier D'Jeranian un ouvrage collectif consacré à *L'être et le néant* (à paraître chez Vrin).

²⁰⁰ Elisa Reato est docteure en Philosophie et chercheuse rattachée au Sophiapol (EA 3932) à l'Université Paris-Nanterre. Elle est l'auteure de nombreux articles sur Sartre, parmi lesquels « En voyage en Italie, un Sartre indifférent ? » (Kimé) et « Sartre lecteur de Nietzsche » (De Gruyter).

Dans de nombreuses fictions, il est fréquent de voir s'opposer deux types de personnages : les bons contre les méchants. Il en va ainsi des contes, des romans de *fantasy*, des séries télévisées ou des films : par exemple, « le grand méchant loup » dans *Le Petit chaperon rouge* ou Cersei Lannister dans *Game of Thrones* de George R. R. Martin. On aime à détester ces méchants qui sont impitoyables et qui, par là-même, font peur. Tous leurs comportements semblent se ranger sous la notion de « méchant » : leur intention consiste à nuire à autrui et effectivement leurs actions sont néfastes pour les autres. Ils se moquent du Bien et semblent animés par une nature immanente foncièrement méchante. Le rapport qui est fait entre la nature méchante du personnage et son comportement par les auteurs est-il également celui que nous faisons avec les personnes dont nous réprouvons le comportement dans la réalité ? Le détour initial par la fiction n'en serait pas véritablement un. À première vue, on pourrait penser que la méchanceté est une partie du caractère humain : la méchanceté serait une entité qui se manifesterait à travers des actes moralement condamnables. Tel serait le principe d'explication causale des actes méchants. Non seulement nous imputons les actions réalisées à son agent, mais nous les imputons plus particulièrement à un caractère donné, « la méchanceté ». On pourrait alors se demander si cette entité est innée ou acquise, si elle domine les autres éléments du caractère de la personne, voire si elle interpénètre toutes les facettes du caractère. Cependant, une telle approche pose plusieurs problèmes comme le montre le film *Joker*, réalisé par Todd Phillips. Arthur, un homme gentil et méprisé par la société, *devient* Joker, un assassin qui s'amuse à faire le Mal. Or on comprend vite que ses actes violents ne sont que la réponse à la violence subie. Il en résulte que les spectateurs aiment ce méchant, au-delà et en deçà du jugement porté sur lui.

De nombreux auteurs classiques soulignent l'importance de la question du Mal dans la morale. Avec le Mal radical, Kant montre que la bonne volonté résiste à l'hétéronomie et aux penchants (y compris le désir de vivre) et souligne le lien entre moralité et liberté. Au contraire, le libre arbitre n'est qu'une invention pour rendre les hommes coupables selon Nietzsche qui, avec sa dissertation sur Bien et Mal, fait du relativisme moral une règle d'interprétation centrale : les valeurs ne sont pas éternelles, elles sont perpétuellement réinterprétées. Dans la mesure où cet article s'intéresse à la figure du méchant et à la question du Mal chez Sartre, il ne devrait pas faire l'économie d'une discussion concernant les critiques adressées à ses prédécesseurs. Il n'est cependant pas certain que cette discussion se conclue par la thèse selon laquelle l'homme serait totalement bon ou méchant, car selon la philosophie existentialiste l'existence précède l'essence. Pour le dire autrement, l'homme doit inventer l'homme, c'est-à-dire qu'il se définit par ses entreprises dans le monde. « Nous avons compris - écrit Sartre - que le Mal, fruit d'une volonté libre et souveraine, est absolu comme le Bien » (Sartre, *Situations, II*, 1948, p. 248). La critique sartrienne va à l'encontre de la morale absolue, suspendue à la dyade Bien et Mal, afin de la remplacer par une morale concrète, corrélée à la situation. Ainsi, aucune formule toute faite ne dispensera de l'examen de chaque cas particulier en situation.

Cet article a deux ambitions : d'une part, mener une étude d'anthropologie philosophique afin de déconstruire une compréhension du caractère humain qui établit un lien causal entre l'agent et ses actions dites méchantes. Il s'agit ici au contraire de montrer que la philosophie de Sartre propose une tout autre anthropologie, en établissant une autre description de la dynamique pratique des agents. Ainsi, dans la première partie, nous nous proposons d'explicitier l'ambiguïté de la notion de Mal : en quoi la liberté d'une personne peut-elle la conduire à faire le Mal, voire à être libre uniquement pour faire le Mal ? D'autre part, si ce n'est pas en raison d'un caractère donné, nous chercherons à comprendre pourquoi des actes méchants sont réalisés. Pourquoi certains êtres choisissent-ils d'agir de manière condamnable moralement ? Si l'on se tourne vers les implications des rapports sociaux, il faut se demander dans quelle mesure ceux-ci peuvent se développer au détriment de la liberté des individus. On verra alors,

dans la deuxième partie, que la question initiale se déplace vers le Bien et nous montrerons comment Sartre traite d'une manière spécifique la question du Bien et du Mal. Ce faisant, dans la troisième partie, notre enquête s'appuiera sur des cas concrets : celui de Jean Genet et celui des opprimés. De ces études se dégageront certaines perspectives morales et politiques sur le rôle de celles et ceux qui sont dits méchantes et méchants.

1. La liberté et l'existence humaine

Dans *La Transcendance de l'ego* puis dans *L'être et le néant*, Sartre mène une critique de l'idée de moi. Contre Bergson (Caeymaex, 2005) et contre les théoriciens de l'amour-propre (Sartre, *La Transcendance de l'ego*, [1936], (TE), 2003, p. 37-38), il considère que le « moi » est une entité constituée par la réflexion sur soi et non pas une entité préexistante (TE, p. 62). Si un moi existait dans l'esprit de l'individu, il alourdirait et opacifierait la conscience (TE, p. 26) qui doit plutôt être comprise comme intentionnelle. Au contraire, il faut comprendre que la conscience est tout entière dans sa dynamique de visée vers des objets : « toute conscience est conscience de quelque chose » (Sartre, *Situations, I*, [1947], 2010, p. 39). Ce n'est que lorsqu'il réfléchit sur lui-même que l'individu constitue un « moi » à partir de ses différentes façons d'être-au-monde. Le moi n'est pas premier, il est second ; il n'est pas la cause des pensées, il est l'effet de la réflexion. À cette théorie du moi, Sartre oppose une description de la conscience comme un vide, puis de l'être humain comme un néant, ainsi qu'il le résume dans la formule bien connue « l'existence précède l'essence » (*L'Existentialisme est un humanisme* [1946] (EH), 2006, p. 26 ; *L'être et le néant* [1943] (EN) 2007, p. 482 et 484). Il n'y a pas de définition préalable de l'être humain, de caractéristiques innées qu'il s'agirait de faire passer en acte, pas de déterminations prédéfinies qui expliqueraient le comportement d'une personne. Au contraire, l'existence humaine se réalise dans l'engagement du pour-soi en situation, au milieu des autres, en un lieu et une époque (Sartre, EN, p. 534).

L'un des grands thèmes philosophiques de l'œuvre sartrienne est que les hommes sont condamnés à être libres. Sartre ne cesse de répéter que l'individu humain existe d'abord et se définit ensuite par et dans son action, au lieu d'être d'abord défini dans sa nature avant d'exister et agir : son argument souligne en effet que, n'étant pas une chose parmi d'autres mais un rapport à elles, la conscience ne peut pas subir la loi des choses. *L'être et le néant* fournit une critique radicale de toutes les formes de déterminisme qui peuvent orienter la conduite humaine : qu'il s'agisse des théories de la philosophie classique relatives à l'existence d'une nature humaine ; qu'il s'agisse de l'existence d'un déterminisme psychologique soutenu par la psychanalyse ; qu'il s'agisse enfin d'un déterminisme social soutenu par la sociologie, la thèse sartrienne du dépassement de la situation constitue une prise de distance avec l'exercice de toutes ces formes de déterminisme. Bref, il faut que les jeux ne soient pas faits et que la liberté soit « ce petit mouvement qui fait d'un être social totalement conditionné une personne qui ne restitue pas la totalité de ce qu'elle a reçu de son conditionnement ; qui fait de Genet un poète, par exemple, alors qu'il avait été rigoureusement conditionné pour être un voleur » (Sartre, *Situations, IX*, 2013a, p. 101-102). Selon Sartre, il n'existe pas davantage de valeurs morales qui découleraient d'une nature humaine, pas plus qu'il n'existe de valeurs morales qui découleraient des commandements de la religion. Il en résulte que non seulement les individus se définissent par leur liberté au plan de l'action, mais qu'ils se définissent aussi par leur liberté en référence aux valeurs morales, puisqu'il n'en existe tout simplement pas *a priori* dans le ciel des idées. Dans ce cas, la liberté est non seulement une liberté anthropologique mais aussi une liberté morale et on peut dire que les individus, dans le cadre des projets qu'ils formulent pour eux-mêmes, sont libres de choisir ce qu'ils veulent devenir et ce qu'ils veulent faire et qu'il n'y a aucune valeur préétablie sur laquelle ils devraient se guider. Dès lors, l'existence d'une nature méchante est niée par Sartre et ne saurait être la cause des actions méchantes.

Malgré la déconstruction sartrienne de la compréhension selon laquelle le moi serait à l'origine des intentions et du comportement de l'individu, cette compréhension du moi demeure un schéma explicatif fréquemment énoncé pour décrire la vie psychique des personnes dites méchantes. Par exemple, certains médias n'hésitent pas à parler de « délinquants » plutôt que de qualifier seulement les actes commis. Le déterminisme du moi dépossède l'agent de sa liberté tout en le condamnant à agir toujours de manière méchante. Si la cause persiste, alors les effets ne pourront pas disparaître. Pour autant, à la question de savoir s'il ne doit pas être tenu pour responsable de ses actes, bien souvent, les défenseurs de cette position le refusent farouchement. « Notre caractère, c'est encore nous », disent-ils après Bergson (2007, p. 129). Ainsi l'imputation causale et la responsabilité morale et pénale déterminent-elles cette approche de l'action méchante et de la personne qui agit (Wolff, 2004, p. 153).

Néanmoins, cette compréhension pose plusieurs problèmes qu'il faut examiner afin d'éclairer ce qui s'y joue en réalité. Un tel lien de causalité entre la personne et l'action confond l'effet avec la cause. Il fait de la méchanceté la cause de l'action méchante. Or, selon Sartre le moi n'a pas d'existence préalable, il ne saurait donc être au principe des actions. Au contraire, ce sont les actions méchantes qui sont premières, ce sont elles qui existent et dont les effets nuisent à autrui. C'est à partir d'elles que l'agent et les autres peuvent, dans un second moment, et par un raisonnement de type inductif, les rattacher à un certain caractère. Cependant, ce raisonnement n'est pas une restauration du lien causal, c'est une *création* dont l'ordre chronologique ne doit pas être inversé. Les actions sont premières et ce n'est que dans un second temps que l'existence d'un certain moi peut être présumée dans une forme d'hypostase. Le « moi de nature méchante » n'est pas vécu comme tel par l'agent. Il n'est pas la cause de l'action puisqu'il n'est pas une substance immanente à la conscience. Même si l'agent a déjà agi méchamment par le passé, chaque nouvelle action ne sera pas « l'expression » ou « l'émanation » de ce moi. Dans *L'être et le néant*, Sartre conceptualise l'individuation du pour-soi comme un « circuit de l'ipséité » (EN, p. 139 et sv) qui consiste pour l'agent à projeter des valeurs « à-venir » qui éclairent et le présent et les possibilités d'agir pour l'agent (Malinge, 2020, p. 455-467). C'est dans la relation bivalente entre les valeurs et l'agent que se réalise l'identité de ce dernier. Il est celui qui projette des valeurs et qui tente de les réaliser en se donnant des fins qu'il cherche à atteindre par des moyens. Ce processus pratique est subjectif : même si les valeurs et les fins projetées ainsi que les moyens mis en œuvre dépendent des caractéristiques de la situation réelle, il demeure que c'est bien l'agent qui perçoit des motifs d'agir et qui se trouve appelé à agir pour réaliser les fins et les valeurs²⁰¹. « Le monde ne donne de conseils que si on l'interroge et on ne peut l'interroger que pour une fin bien déterminée » (EN, p. 492). L'action est réalisée non en vertu d'une cause préalable mais en vue d'une certaine fin, à l'aune d'une certaine valeur que l'agent projette dans le monde et qu'il tente de rejoindre et de réaliser par son action. Dans la trilogie romanesque *Les Chemins de la liberté*, Mathieu comprend qu'il est libre et qu'il n'y a de Bien et de Mal que s'il les invente : « Toute une loi, tout un choix, toute une morale » (Sartre, 1976, p. 1059). Dans la pièce de théâtre *Le Diable et le bon Dieu* le criminel Goetz devient un saint ; il fait le Mal et le Bien jusqu'à ne plus pouvoir les distinguer car tout motif de faire le Bien risque de devenir un Mal : « Voilà un acte comme je les aime : à facettes. Est-il bon ? Est-il mauvais ? La raison s'y perd » ([1945] 2005, p. 422). Sartre redit, comme Kant, que le méchant n'est pas à confondre avec le diabolique : dans la méchanceté, on a un acte de la liberté. Sur la base de cet argument, il apparaît que la méchanceté ne peut être pensée comme un caractère donné auquel on pourrait subordonner des actes moralement condamnables, parce que cela reviendrait à imaginer une réalité humaine *déjà* constituée, qui choisirait *après-coup*,

201 EN, p. 131 : « La valeur dans son surgissement originel n'est point posée [thétiquement] par le pour-soi : elle lui est consubstantielle. »

alors que c'est la liberté qui constitue la condition première et ultime définissant la valeur de tous les actes qui en constituent des réalisations. Il n'y a de point de départ que dans la subjectivité : notre Bien dépend de ce que nous sommes et désirons être, puisqu'il est la Valeur, au sens du dépassement de l'en-soi par le pour-soi. Or une telle définition n'est en rien compatible avec un relativisme à la manière de Nietzsche. En effet, cela ne signifie pas que la liberté soit capricieuse ou arbitraire, puisque la subjectivité « se choisit en choisissant le Bien et ne peut faire qu'en se choisissant elle ne choisisse le Bien qui la définit », comme le définit Sartre, dans *Cahiers pour une morale* (CM, 1983, p. 574).

On comprend que si l'existence précède l'essence, c'est dans ce rapport pratique à la situation réelle que l'agent s'individualise, selon les valeurs qui constituent l'horizon de son rapport à la situation et qui guident son être-au-monde. La dynamique de l'action est téléologique et non pas déterminée causalement par le passé. Si l'agent a une compréhension adéquate de la vie de sa conscience, il s'apercevra qu'il n'y a pas de moi qui le détermine, qu'il est libre. En conséquence, il est légitime de se demander, d'une part, pourquoi certains individus semblent libres uniquement pour faire le Mal et, d'autre part, pourquoi la compréhension qui lie causalement l'action méchante à un moi méchant est effectuée. Pour répondre à la question « pourquoi ? », il faut poser la question « *qui* qualifie le moi de l'agent de méchant ? » En faisant la généalogie de cette compréhension, en se demandant d'où elle vient, les raisons de celle-ci s'en trouveront éclairées. Or, si nous faisons l'autopsie du méchant c'est que le bon l'a tué d'avance. En effet, vivre dans un monde hanté par les autres ne se limite pas à la possibilité de rencontrer autrui, car le pour-soi éprouve autrui à travers un échappement du sens de sa propre situation. C'est l'expérience de la transcendance transcendée et de la réification de l'existence : par le surgissement de l'autre apparaissent certaines déterminations que l'on est sans les avoir choisies. Le regard d'autrui, chacun peut en faire l'expérience, fige le pour-soi et lui donne un sens qu'il n'a pas choisi ; l'individu est ainsi situé et en même temps jugé. Tandis que je m'apparais comme libre sujet, c'est comme objet que j'apparais à autrui, c'est-à-dire que j'ai un dehors, une nature. Nous voilà Juifs, Noirs ou voleurs *pour-l'autre*. Cette « chute », comme l'appelle Sartre, n'annule pas la liberté mais affecte le rapport de la liberté à sa propre contingence, qui est démultipliée par une infinité de regards l'affectant. La damnation est sur terre, c'est le véritable sens de la formule de Sartre « L'Enfer, c'est les Autres », dans *Huis clos* ([1944], 2005, p. 128).

2. De la production du méchant ou *contre-homme* par des belles âmes oppresseurs

Sartre montre la méchanceté du bon : les pressions sociales sur les individus sont les conséquences du postulat d'une nature humaine, telle que l'énonce l'humanisme bourgeois qui consiste dans l'extrapolation d'une forme de particulier à l'universel et engendre l'exclusion de l'autre, du « contre-homme », c'est-à-dire l'ouvrier, la prostituée, le malade, le délinquant, etc. Dans cette perspective, le droit n'est que la métamorphose en institution d'une anthropologie bourgeoise. On constate, par exemple, suivant les analyses des *Réflexions sur la question juive*, que l'être-juif est une identité construite qui pose le problème du passage de l'universalité de la condition humaine (être homme) à la particularité de cette identité (être juif). L'antisémite assigne au Juif une identité négative : le Juif est truqué jusqu'à l'os, « libre *pour faire le mal* » (Sartre, [1946] 2009, p. 42), car précocement exclu du Bien que posent les autres. Dès la proclamation de cette malédiction commence pour lui un long procès semblable à celui que nous décrit Kafka : il ne s'agit pas que ses accusateurs fassent la preuve de son crime, c'est à lui de prouver son innocence. La faute est en lui comme un ver dans le fruit. Dans cette société, l'existence du Juif est bouclée dans un être qui n'est pas en question, le Mal est devenu son essence. Dans ces conditions, il peut soit fuir sa situation niant la nature assignée (c'est le cas

du Juif inauthentique) soit renverser l'assignation du stigmate en se choisissant soi-même (c'est le cas du Juif authentique). Se faisant Juif lui-même, il est ce qu'il se fait, « celui qui se revendique dans et par le mépris qu'on lui porte » (*RQJ*, p. 98).

L'individu humain ne peut pas changer l'image qu'autrui a de lui, mais il est responsable de son rapport à cette image. Pour répondre à la question « *qui* qualifie le moi de l'agent de méchant ? », il est possible de s'appuyer sur la biographie que Sartre consacre à Jean Genet, *Saint Genet, comédien et martyr*. L'événement marquant l'enfance de Genet est un moment durant lequel il est surpris en train de dérober quelque chose dans un tiroir. De cet événement, Genet retient la désignation : « Tu es un voleur » ([1952], 2011a, (*SG*), p. 26). Or, même si l'adulte n'est le témoin que d'une action réalisée par un enfant, néanmoins il ne se limite pas à qualifier l'action de « vol » mais à juger l'enfant de « voleur ». Est-ce à dire que les autres auraient reconnu en l'enfant le « moi voleur » dont il était question plus haut ? Sartre prend soin de déconstruire ce jugement et d'en proposer une autre description :

Les qualités objectives qu'ils [les autres] me reconnaissent n'expriment point tant ce que je suis en moi-même que ce que je suis par rapport à eux. La qualité considérée traduit donc un ensemble complexe de deux termes : moi et mon témoin, et le rapport de ces deux termes. En outre, la plupart du temps, elle a une vérité pratique, c'est-à-dire que c'est une information concernant surtout la conduite à tenir vis-à-vis de moi (*SG*, p. 43).

Le jugement de Jean Genet le qualifiant de voleur n'est pas seulement une question morale, ce n'est pas seulement non plus une question de jugement ; cela concerne l'intersubjectivité et les rapports éthiques entre personnes. D'une part, il s'agit de créer un rapport particulier de différence entre la personne jugée et celle qui juge. Cette différence est dichotomique, elle consiste à séparer nettement le méchant du côté du Mal et le gentil du côté du bien. Par-là, juger autrui de méchant, c'est à la fois catégoriser l'autre, se catégoriser soi en retour et établir un rapport de domination du Bien sur le Mal, de moi sur l'autre. Le rapport est donc à la fois inégalitaire et discriminant pour la personne qui est jugée et valorisant pour celle qui juge. D'autre part, il s'agit pour le juge d'instaurer une nouvelle ligne de conduite avec le jugé : il ne sera plus question de le traiter en égal, mais au contraire de se méfier de lui et de le surveiller. Ainsi, c'est la finalité d'une telle qualification qui explique son existence. Désigner autrui comme méchant, ce n'est pas seulement subsumer son être sous une catégorie, c'est ouvrir de nouveaux rapports intersubjectifs.

Faisant de l'être une nature, les honnêtes gens établissent une morale de la conservation à l'opposé de la morale de la création, car « l'action, quelle qu'elle soit, modifie ce qui est au nom de ce qui n'est pas encore. Puisqu'elle ne peut s'accomplir sans briser l'ordre ancien, c'est une révolution permanente » (*SG*, p. 33). Les honnêtes gens ne veulent garder que le côté positif de la liberté, celui qui reconnaît l'Être et le Bien, en supprimant le côté négatif et révolutionnaire, qui équivaut au non-être, au Mal. De la sorte, ce côté obscur de la liberté est attribué au méchant même s'il s'agit de mauvaises pensées de tous. Autrement dit, le méchant partage avec la belle âme son système moral, mais le système du *contre-homme* correspond à une inversion du système de l'opresseur. Que peut faire alors celui qui est désigné comme méchant ?

Il est entendu que l'attitude morale consiste dans une rupture d'avec tout déterminisme, immoral car il aspire à réduire la subjectivité à l'objectivité. Selon Sartre, la conduite authentique reprend l'être subi et assume totalement un choix en question dans son être même, un choix qui veut l'universalisation du singulier. En effet, dès que la liberté aliénée renonce moralement à récupérer son être, il devient possible à chacun de faire quelque chose de ce que l'on a fait de lui, de subvertir la manière dont les circonstances et les actions des autres hommes

l'ont façonné, mais pour Sartre la solution doit être sociale. Il appartient à l'action de fonder non la subjectivité mais le monde, de s'engager en choisissant, sur fond de finitude, et son camp et son époque. La lutte est l'expression de la finitude de tout choix et fait advenir l'universalité concrète dans un conflit sur la définition de l'humain, au milieu de tous. Nous verrons qu'au cœur des relations humaines il y a ce déséquilibre dont la Morale et l'Histoire, en tant que dialectiques des libertés, seront l'expression, à condition de vivre le conflit, « l'élément tragique de l'Histoire » (Sartre, *CM*, p. 421).

Le premier volet de cette étude a mis en exergue que nul ne peut trancher *a priori* quel est le bon choix, car le Bien dépend de la liberté : « il est la fin de l'acte » et « n'existe pas en dehors de l'acte qui le fait » (Sartre, *CM*, p. 573). Si ces analyses sont correctes, elles s'inscrivent alors en faux contre un universalisme de type kantien conformément aux analyses de *L'Existentialisme est un humanisme* et des *Cahiers pour une morale*. Les critiques à l'encontre de la morale kantienne du devoir s'attaquent en effet à la maxime générale qui aiderait l'individu à choisir : selon Sartre, il est impossible d'effectuer une synthèse entre l'universalité abstraite de la norme et la particularité concrète de la situation, car la valeur qui détermine le choix ne peut apparaître que dans l'acte qui la pose : « Le contenu est toujours concret, et par conséquent imprévisible ; il y a toujours invention. La seule chose qui compte, c'est de savoir si l'invention qui se fait, se fait au nom de la liberté » (Sartre, *EH*, p. 71). Sartre encadre le choix possible dans les limites de la liberté, autrement dit le bon choix est celui qui conserve la liberté comme condition de tous les choix. Ceci est le socle de l'éthique sartrienne et définit les luttes contre l'oppression. La liberté étant le principe de jugement des conduites authentiques et inauthentiques, cette authenticité n'a pas de valeur normative pour l'individu, mais elle se manifeste au niveau de l'intersubjectivité. Dès lors, tous les biens que nous avons à choisir sont *a priori* encadrés et limités par les conditions du maintien de la liberté. Ceci est le socle de l'éthique sartrienne à partir des *Cahiers pour une morale* et définit les luttes contre l'oppression.

Ce qui se profile c'est l'invention normative de l'humain, l'impossibilité de décider *a priori* de ce qu'il faut faire. Dans *L'Existentialisme est un humanisme*, le choix d'un individu engage l'humanité, car il doit répondre de ce choix devant les autres hommes et se demander sans cesse ce qui se passerait si tous faisaient ce même choix. Ce point est problématique pour deux raisons. Premièrement, Sartre écrit que « nous ne pouvons jamais choisir le mal » (Sartre, *EH*, p. 31), ce qui est étonnant sous la plume du philosophe de la liberté, qui semble affirmer que l'homme est limité à choisir le bien. Deuxièmement, Sartre écrit qu'on choisit toujours pour l'humanité entière, mais c'est comme s'il disait qu'on doit toujours se demander, avant d'agir, ce que feraient les autres, tout comme la maxime kantienne « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse valoir comme une loi universelle ». On l'a vu, Sartre affirme que le Bien ne précède pas l'action, mais en découle. Le rapport aux valeurs est donc inversé : si l'existence de l'homme précède son essence, alors l'universel ne peut être donné qu'à la fin, l'homme invente l'homme. Ce qui empêche de confondre Sartre avec un relativiste ou un perspectiviste à la manière de Nietzsche.

Idéal de la réalité humaine, le Bien possède une structure universelle, et nous voudrions que ce que nous jugeons bon et choisissons puisse être choisi aussi par les autres. On doit cependant prendre garde à ce que l'argument en faveur de la structure universelle du Bien ne signifie en aucun cas, comme le soutient Kant, qu'on a affaire à une substantialisation du Bien et une idéalisation de l'universel, ce qui serait une forme de mauvaise foi. Une telle thèse est sans doute aussi inexacte que son opposée, car la réalité humaine est une *totalité détotalisée* : « La notion de Bien exige la pluralité des consciences et même la pluralité des engagements » (Sartre, *CM*, p. 575). Cette structure renvoie à l'existence, à la subjectivité agissante – dont les échecs attestent « la fragilité essentielle du Bien » (Sartre, *CM*, p. 574) – et est invariante lorsqu'elle s'applique à une pluralité de consciences. N'étant pas l'objet d'un accord unanime,

présent ou futur, le Bien est « un absolu-relatif, comme nous-mêmes » (Sartre, *CM*, p. 110), tout en étant présent comme structure d'exigence en tout acte singulier. Déjà dans les *Carnets de la drôle de guerre*, Sartre écrivait : « Le Bien ne saurait jamais être que le Mal dominé – provisoirement dominé » (2010, p. 239). L'argument sartrien fait apparaître du même coup la détotalisation dont toute action historique est marquée : dans une situation concrète, chaque initiative est une invention risquée, qui se donne aux autres comme proposition et s'expose à leur contestation. L'action présente verra probablement remise en cause sa fin ou le lien qu'elle établit avec la fin. En ce sens, le Mal apparaît comme risque que l'action pour le Bien soit impossible, il est l'obstacle à surmonter. Dans une note de la *Critique de la raison dialectique*, Sartre montre que l'incertitude de l'action, l'imprévisibilité de ses conséquences et la remise en cause de ses fins rendent impossible l'effectuation du Bien. En conséquence, d'une part, il dénonce les morales des valeurs, car « la Valeur n'est pas l'aliénation de la fin ou de l'objectivité réalisée, c'est celle de la praxis elle-même » (1985, p. 356-357, n.), d'autre part, il affirme que Nietzsche objective « sous une forme morale (et de ce fait universelle) des impulsions subjectives et originales » (Sartre, 2013b, p. 735 ; Reato, 2022, p. 35-49). Dans cette perspective, la « conversion à l'homme » (Sartre, *CM*, p. 486 et sv) passe par la synthèse du Bien et du Mal. Par une série de tourniquets, la psychanalyse existentielle expose la construction de la personne en passant du Mal au Bien, et dans le cas de Genet du vol à la poésie.

3. De l'assujettissement du méchant à sa libération : formulation d'une morale révolutionnaire

Dans le cas du méchant, et singulièrement dans celui de Jean Genet, le circuit de l'ipséité est modifié par l'irruption du jugement des autres. Dans *Saint Genet*, Sartre montre que le vécu du jugement moral des autres par celui qui est jugé connaît deux moments. D'abord, il y a un assujettissement de l'agent à ce qualificatif. Il ne s'agit pas simplement du regard d'autrui qui fait apparaître un sens nouveau de la situation et qui objectifie l'agent. Le regard d'autrui reste extérieur à l'agent et même s'il fait surgir un sens nouveau, ce sens n'est pas vécu comme tel par l'agent. Il reste son « pour-autrui²⁰² ». Avec le jugement déterminant de « voleur » pour Genet et plus généralement de « méchant », il s'agit pour les autres d'intervenir dans le rapport que l'agent a avec lui-même. On l'a vu, le rapport à soi de l'agent est un circuit qui passe par la situation dans laquelle est engagé l'agent ; en conséquence intervenir sur le rapport à soi de l'agent en le qualifiant de voleur ou de méchant, c'est aussi intervenir sur son rapport à la situation. Concrètement, il s'agit pour les autres de projeter une valeur pour l'agent, plus précisément de devenir auteurs des exigences que l'agent devra suivre. En jugeant que Jean Genet est un voleur, les autres projettent pour lui la valeur qui commande son existence, celle d'être un voleur. Il y a alors aliénation de l'agent au sens où la valeur qu'il poursuit en agissant lui est étrangère. Pourtant c'est bien cette valeur qu'il fait sienne. Il ne s'agit plus pour lui de réaliser le rapport subjectif qui l'unit au monde, selon son projet existentiel, mais de réaliser la valeur que les autres lui ont donnée. Cette substitution devient un assujettissement dans la mesure où l'agent est appelé par une valeur qu'il n'a pas choisie et qu'il doit réaliser. Son individuation n'est plus en devenir. L'agent est au contraire le sujet qui réalise ce qui est attendu et exigé de lui. Il prend sur lui le jugement des autres : s'il est un voleur, c'est que les autres ont reconnu en lui une essence qu'il n'avait pas vécue certes, mais qui serait pourtant la cause de ses actions et qu'il doit faire exister par ses actions, pense-t-il. Son rapport à lui-même est modifié, mais est-il condamné à être méchant ?

202 *EN*, p. 260 : « J'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui. »

« Qui perd gagne » (Sartre, *SG*, p. 478²⁰³). Telle est l'expression du « tourniquet » qui consiste pour l'agent à assumer le caractère que les autres lui ont donné. L'agent n'en reste pas à un assujettissement passif, il reprend par lui-même le caractère qui lui est donné, devenant l'auteur de son rapport singulier au monde et, ce faisant, en devient responsable. Quelle différence est-ce que cela fait pour l'agent ? D'un point de vue extérieur, l'agent continue d'agir de la même manière. En revanche, en première personne, il s'agit d'une véritable révolution subjective. L'agent n'a plus à faire comme si l'action était causée par un caractère préexistant, il n'est plus soumis aux exigences des autres, c'est lui qui projette une certaine valeur et certaines fins dans le monde. Il retrouve ainsi une individuation active et subjective, un libre circuit de l'ipséité. Pour autant, il continue à envisager le monde selon ce que les autres ont fait de lui. Il n'y a donc pas une libération complète de l'agent, mais une forme d'« empowerment » que l'on pourrait traduire par « agentivation » ou « autonomisation ». L'agent cherche à retrouver le contrôle sur sa dynamique pratique. C'est ce que l'on peut observer en reprenant l'exemple de *Joker* : Arthur danse après un meurtre, il est libre. Certes, il continue de faire ce que les autres exigent de lui, mais ce n'est plus au nom de ces exigences, mais au nom de ses propres valeurs, celles qu'il projette et tente de réaliser. Cette assumption de la valeur méchante des actions devient l'ouverture d'un horizon pour et par l'agent. Par-là, il agit en première personne, selon son propre projet existentiel.

Cette première étape consiste à agir pour être méchant, renversant ainsi l'ordre moral. Cette étape est nécessaire mais n'est pas encore suffisante pour que l'agent soit pleinement libre. Il lui appartiendra de modifier son projet existentiel, ce qui n'a rien d'évident et qui ne repose certainement pas sur la simple volonté de changer, mais constitue plutôt une sorte de « conversion » que nous ne pourrions étudier ici dans les limites de cet article²⁰⁴. Il demeure que l'agent progresse vers la liberté grâce à une meilleure compréhension du vécu de sa conscience.

C'est finalement plutôt dans la lutte sociale et historique que se joue la libération. À partir d'une compréhension historique de la morale, Sartre explique pourquoi elle est devenue impossible aujourd'hui tout en demeurant nécessaire (Sartre, *SG*, p. 211-212) et s'intéresse à l'ensemble des normes établies dans la société. Le modèle d'une révolte éthique où l'homme transforme, non seulement lui-même, mais aussi le monde, est donné dans *Le Diable et le Bon Dieu*, où Goetz s'abandonne successivement au Bien et au Mal pour enfin se libérer de cette supercherie et se rallier à la révolte populaire : « Les hommes d'aujourd'hui naissent criminels [...]. Sur cette terre et dans ce temps, le Bien et le Mauvais sont inséparables : j'accepte d'être mauvais pour devenir bon » (Sartre, *DBD*, 1951, p. 498). Il est clair que si la liberté est condamnée à choisir parmi la dyade du Bien et du Mal, l'action est aliénée d'avance. De ce monde manichéiste, Goetz s'en sort en intégrant la violence dans la lutte pour l'émancipation des opprimés. En ce sens, la conversion est l'acceptation d'une morale comme série de tourniquets : « Le Bien, c'est l'amour, bon : mais le fait est que les hommes ne s'aiment pas ; et qu'est-ce qui les en empêche ? L'inégalité des conditions, la servitude et la misère. Il faut donc les supprimer » (Sartre, *DBD*, p. 434). Pour briser l'idéologie dans laquelle la morale est claquemurée et dans laquelle la liberté est mystifiée, le révolutionnaire doit briser les normes :

Ce qu'exige la conscience du révolutionnaire, c'est que les privilèges de la classe d'oppression soient injustifiables, c'est que la contingence originelle qu'il trouve en lui-même soit aussi constitutive de l'existence même de ses oppresseurs, c'est enfin que le système de valeurs construit par ses maîtres et qui a pour but de conférer une existence de droit à des avantages de fait puisse

203 Voir également Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona* [1959], 2005, I, 2, p. 892.

204 Voir *EN*, p. 521.

être dépassé vers une organisation du monde qui n'existe pas encore et qui exclura, en droit et en fait, tous les privilèges (Sartre, 2003, p. 142-143).

De ce point de vue, par exemple, la situation coloniale est caractérisée par l'exploitation économique et le racisme, faisant du colonisé un « sous-homme » dépourvu d'accès aux droits prêchés par l'état colonisateur : le Blanc fait du Noir un homme qui porte en soi des limites indépassables, à l'exemple du Juif pour l'antisémite. Or, il est impossible de limiter l'homme, ne fût-ce que pour le commander. D'une part, il s'agit pour l'esclave de refuser l'avenir qui lui vient par le maître et qui le réifie. D'autre part, ce système d'oppression se retourne et devient l'aliénation de l'opresseur, car « nul ne peut traiter un homme 'comme un chien', s'il ne le tient d'abord pour un homme », écrit Sartre dans son « Portrait du colonisé » ([1957], 2011b, p. 55). La définition de la notion de Bien ouvre la porte à la possibilité de justifier le droit de l'opprimé à la violence contre l'entreprise de déshumanisation de l'homme, car le seul chemin pour l'esclave qui refuse la soumission est la révolte en tant que « vraie morale humaine » (Sartre, *CM*, p. 412). Cette position se manifeste particulièrement dans toute une série de textes qui suit la ligne qui va des *Cahiers pour une morale* à la *Critique de la raison dialectique* en passant par les *Situations*, V. En tant que revendication de ne pas faire sien le Bien du maître, la révolte est Mal, néanmoins elle est l'affirmation d'un monde où l'esclave pose lui-même ses valeurs. Dans un système où la violence est immanente à la légalité, quand l'impossibilité d'être homme est le résultat d'une ordonnance institutionnelle, la contre-violence est légitime afin de récuser le droit de l'opresseur, proclamer son désir de vivre, détruire l'ordre établi et construire un ordre nouveau. « En cas d'impossibilité, le choix du Bien conduit à renforcer l'impossible, il faut choisir le Mal pour trouver le Bien », écrit Sartre (*CM*, p. 420), mais la dialectique historique ne va pas sans une « conversion absolue à l'intersubjectivité » (*CM*, p. 421), qui conjoint le souci éthique et le choix politique, car c'est politiquement que peuvent se rencontrer la relativité de l'homme aux situations et l'absolu de l'humain. Certes, la conversion de tous est impossible, mais il ne faut pas la perdre de vue, d'où le sens d'une économie de la violence. La véritable idée régulatrice est le dynamisme intrinsèque à la notion de liberté. En reprenant la formule de Ponge, « l'homme est l'avenir de l'homme » (par ex. *EH*, p. 40), Sartre suggère non seulement que l'humain doit être la fin de l'homme mais aussi que l'avenir n'est pas encore fait, « c'est nous qui le ferons, chacun de nos gestes contribue à le dessiner » (2013b, p. 656). Si l'on prend au sérieux cette devise, il en résulte la mise en place d'un programme de libération qui accorde une place centrale à la reconnaissance de la liberté des autres. C'est d'abord en les privant de celle-ci dans les domaines interpersonnel, social et politique que l'on parvient à les priver de la reconnaissance de leur liberté, ce qui rend subjectivement possible le recours à la violence. À partir de là, l'homme peut se juger lui-même et son époque, et réclamer la libération de tous les opprimés — les prolétaires, les Juifs, les Noirs, les femmes, les peuples colonisés, les pays indûment occupés, etc. —, c'est-à-dire réinventer un « universel concret » en assumant le conflit pour faire valoir la liberté comme principe d'une auto-définition infinie de l'homme comme singularité irréductible. On le voit, l'action a pour corrélat un absolu de la finitude en même temps qu'une liaison originale des libertés, le Bien étant l'exigence qu'assume chacune d'entre elles, en tant que facette de la totalité détotalisée qu'est l'humanité. Au fond, puisque chacun est porteur dans sa singularité de la condition humaine, la libération n'est possible que sur le mode d'une responsabilité réciproque, d'un Nous commun et actif, pour rompre le destin ou l'impuissance constitués. Pour le dire avec Sartre dans *Situations*, IV, « notre liberté aujourd'hui n'est rien d'autre que le libre choix de lutter pour devenir libres » (1980, p. 109-110).

Conclusion

À la fin du film éponyme réalisé par Todd Phillips, Joker extériorise sa colère contre un système qui l'empêche de vivre et qui décide de ce qui est moral ou immoral. Il explique avoir tué des hommes méchants, qui sont désormais pleurés par ce système même : «*Why is everybody so upset about these guys? If it was me dying on the sidewalk, you'd walk right over me! I pass you every day, and you don't notice me. [...] Everybody just yells and screams at each other. Nobody's civil anymore. Nobody thinks what it's like to be the other guy*»²⁰⁵. Si nos analyses sont correctes, on peut en conclure que les pratiques de catégorisation constituent les actes inauguraux des différentes actions méchantes dont la routinisation fabrique le caractère de l'agent méchant. Dans un contexte social hostile, la méchanceté du bon crée une situation d'oppression, et celle-ci ne peut être revendiquée que par les oppresseurs. Ces derniers, en renforçant leur croyance dans la catégorisation qui justifie elle-même leur violence, entérinent ainsi cet ordre du monde et s'engagent à le conserver. La méchanceté d'un individu ou d'un groupe social est donc le produit d'une dévalorisation sociale de plus en plus intense qui commence par la réification, se poursuit par l'aliénation et s'achève dans la violence. Il est rare d'observer l'intégralité de ce processus, mais il apparaît clairement que la personne dite « méchante » ne peut agir librement, sauf par des actes méchants, manifestant par là le sens du monde dont sa liberté est porteuse.

Références

- Bergson, H. (2007). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. PUF.
- Caeymaex, F. (2005). *Sartre, Merleau-Ponty, Bergson. Les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien*. Olms.
- Malinge, Y. (2020). Agir dans un monde complexe. Ontologie des valeurs et des possibilités chez Sartre. Dans Jean Leclercq et Paula Lorelle (dir.), *Dans Considérations phénoménologiques sur le monde. Entre théories et pratiques* (p. 455-467). Presses Universitaires de Louvain.
- Reato, E. (2022). Sartre lecteur de Nietzsche. Dans Alfred Betschart, Andreas Urs Sommer et Paul Stephan (dir.), *Nietzsche und der französische Existenzialismus*. Nietzsche-Lektüren, 6 (p. 35-49). De Gruyter.
- Sartre, J.-P. (1936). *La Transcendance de l'ego*. Vrin.
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Dans *Situations, II*, Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1951). *Le Diable et le Bon Dieu*. Dans *Théâtre complet*. M. Contat (dir.). Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1976). *Les Chemins de la liberté. Le Sursis*. t. 2. Gallimard (Folio).
- Sartre, J.-P. (1980), *Situations, IV. Portraits*, Paris. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1983). *Cahiers pour une morale*. Arlette Elkaïm-Sartre (éd.). Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1985). *Critique de la raison dialectique* précédé de *Questions de méthode*, t. I. Arlette Elkaïm-Sartre (éd.). Gallimard.

205 « Pourquoi est-ce que tout le monde en veut à ces types ? Si c'était moi qui crevais sur le trottoir, tu me marcherais dessus. Je passe devant toi chaque jour et tu ne me vois même pas. Les gens se crient les uns sur les autres. Personne n'est poli de nos jours. Personne ne se met à la place des autres » (trad. de l'É).

- Sartre, J.-P. (2003). Matérialisme et Révolution. Dans *Situations, III. Lendemain de guerre*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2005). *Huis clos*. Dans *Théâtre complet*, M. Contat (dir.). Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2006). *L'Existentialisme est un humanisme*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2007). *L'être et le néant*. Gallimard (Tel).
- Sartre, J.-P. (2009). *Réflexions sur la question juive*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2010). *Carnets de la drôle de guerre* (septembre 1939 - mars 1940). Dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. Jean-François Louette (dir.). Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2010). Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité. Dans *Situations, I*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2011a). *Saint Genet, comédien et martyr*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2011b). Portrait du colonisé (1957). Dans *Situations, V. Colonialisme et néocolonialisme*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2013a). Sartre par Sartre (1970). Dans *Situations, IX. Mélanges*. Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2013b). « Détermination et liberté ». Dans *Les Écrits de Sartre*. Michel Contat et Michel Rybalka (éd.). Gallimard.
- Wolff, F. (2004). *Dire le monde*. PUF.



Les migrants africains en Europe à travers *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou et *Le Paradis français* de Maurice Bandaman : des Méchants ou des perdants ?

African Migrants in Europe through *Blue-White-Red* by Alain Mabanckou and *The French Paradise* by Maurice Bandaman: Villains or Losers?

Ben Samuel TRA BI ZA²⁰⁶

Université de Limoges, EHIC
bensamueltrabi@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/1297>

DOI : 10.25965/flammme.1297

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Nous constatons ces dernières années que nombreux sont les jeunes Africains à finir tragiquement leur aventure en mer Méditerranée alors qu'ils rêvent de s'échapper clandestinement pour rejoindre l'Europe dans une aspiration à une vie meilleure, plus digne. Déçus par la réalité de l'Eldorado occidental et au contact de leur rêve brisé, certains passent par la délinquance pour se donner les moyens de réussir. L'objectif de cette étude est de montrer, à travers *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou et *Le Paradis français* de Maurice Bandaman, comment l'opinion tend à voir dans le migrant un « méchant », alors que c'est son statut même de migrant, de déraciné, de marginal, voire son absence de statut qui pousse cet individu à entrer dans l'illégalité pour survivre. Mais jusqu'à quel point le silence de ceux qui ont déjà vécu l'enfer pour arriver et vivre en Europe ne questionne-t-il pas leur responsabilité vis-à-vis de ceux qui n'ont pas (encore) émigré ?

Mots clés : migration, immigration, violence, clandestin, méchanceté, aventure

Abstract: In recent years we have seen that there are many young Africans whose crossing of the Mediterranean Sea, carried by hopes of escaping to reach Europe and live a better, more dignified life, ends in a tragedy. Disappointed when faced with the current reality of the Western Eldorado and the shattering of their dreams, some are forced to resort to delinquency to succeed. The objective of this study is to show, through *Bleu-Blanc-Rouge* by Alain Mabanckou and *Le Paradis français* by Maurice Bandaman, how public opinion tends to perceive the migrant as a « bad guy », a villain, when it is in fact their very status (or rather lack of status) as unuprooted and a marginal, that pushes them to illegal means of survival. But to what extent does the silence of those who have already been through hell to arrive and live in Europe make them responsible for the fate of those who have not (yet) emigrated?

Keywords: migration, immigration, violence, clandestine, wickedness, adventure

²⁰⁶ Ben Samuel TRA BI ZA est doctorant en quatrième année en Langues et Littérature française et francophone à l'université de Limoges, au sein du Laboratoire EHIC. Il y prépare, sous la direction d'Odile Richard, une thèse qui étudie le personnage migrant dans le roman africain contemporain. Il s'intéresse à cette occasion aux nouveaux facteurs de la migration africaine, les conséquences des informations médiatiques sur le candidat à la migration dans le roman africain contemporain, interrogés au prisme d'une analyse narratologie doublé d'une lecture associant la sociocritique et la géocritique.

Introduction

La migration (*migratio*) est un phénomène qui existe depuis toujours. Il a lieu lorsqu'il y a déplacement des hommes, des populations qui passent d'un pays dans un autre pour s'y établir (Gaffiot, 1934). Le mot migration sera employé aussi pour désigner un déplacement de population à l'intérieur des frontières d'un même État (Magniadas, 2007, p. 9-10). Ces dernières années, de plus en plus nombreux sont les jeunes Africains dont l'aventure s'est tragiquement achevée en Méditerranée en tentant de fuir illégalement vers l'Europe pour échapper à la famine, aux zones de guerre, aux sociétés misérables. Pas un jour ne se passe sans que les médias ne diffusent le parcours dramatique et terrible d'un nombre considérable d'Africains qui risquent leur vie en traversant la mer Méditerranée sur des navires, ou en passant par l'enfer libyen où ils sont vendus comme esclaves. Sur ces chemins de l'exil, ils sont parfois victimes d'actes inhumains commis par des groupes criminels, en plus de la violence des passeurs. Nombreux sont alors les migrants qui trouvent la mort à la suite de naufrages.

L'objectif de cette étude est d'examiner la vie « prétendument » frauduleuse des migrants africains en Europe, telle que la décrivent Alain Mabanckou dans *Bleu-Blanc-Rouge* et Maurice Bandaman dans *Le Paradis français*, et de percevoir jusqu'à quel point la véritable fraude serait ailleurs.

Publié en 1999, *Bleu-Blanc-Rouge* a remporté le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire. Il est le premier roman de Mabanckou, écrivain de la Migritude et ressortissant du Congo Brazzaville. Maurice Bandaman est, quant à lui, originaire de la Côte d'Ivoire et enseigne les Lettres modernes. En 1993, il est lauréat du Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire avec son conte romanesque *Le Fils-de-la-femme-mâle* (1993) et publie son roman *Le Paradis français* en 2015. Pour donner une brève définition de la Migritude, mouvement auquel se rattachent ces écrivains, c'est un concept formé sur le mot-valise : migrant + négritude. Il s'agit d'un néologisme soulignant le fait qu'une grande partie des écrivains africains francophones des années 2000 vivent hors de leur propre continent : leur intentionnalité première n'est dès lors plus la mise en avant de l'Afrique. Selon Jacques Chevrier, « [...] l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grande chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés²⁰⁷ » (Chevrier, 2006). Les écrivains de la « Migritude » s'opposent ainsi à ceux de la « Négritude ». Ce sont ceux qu'Abdourahman Waberi, écrivain djiboutien installé en France depuis la fin des années 80, appelle aussi les « enfants de la postcolonie » (Waberi, 1998, p. 8-15). Leurs récits rendent visible un monde nouveau qui donne voie à une forme d'hybridité générique dans la production littéraire.

On s'interrogera, dans la présente étude, sur les raisons de l'injuste stigmatisation des migrants : victimes de leurs propres sociétés, ils sont poussés au crime par les sociétés européennes où ils se voient considérés en tant que « méchants », quand rien n'est fait pour les accueillir dignement et prendre en considération le poids de leurs souffrances. Ils semblent subir, de ce fait, une double peine. Dans cette étude on examinera en premier lieu les manifestations de la vie « criminelle » des migrants africains en Europe évoquées comme telles dans *Bleu-Blanc-Rouge* et *Le Paradis français*. Et, en second lieu, on s'intéressera au traitement de la souffrance de ces migrants noirs africains, entre stigmates et stigmatisations, tout en questionnant les conséquences de leur silence.

207 La migritude, explique Jacques Chevrier, a permis aux écrivains migrants vivant en France de parler et de se raconter à travers différentes formes littéraires, culturelles et artistiques. En tant que tel, le thème de la migration imprègne tous leurs romans, nouvelles, recueils de poésie et pièces de théâtre.

1. La vie criminelle des migrants dans *Bleu-Blanc-Rouge* et *Le Paradis français*

Alain Mabanckou s'appuie sur son personnage fraîchement émigré, Massala-Massala, pour décrire les immigrés africains à Paris comme des fraudeurs, des individus à la vie répréhensible qui vivent, selon son bel euphémisme, comme des « noctambules ».

J'avais ouvert les yeux sur un autre monde. Qu'est-ce que je voyais devant moi ? Ces personnes noctambules. Ces conciliabules qui tiraient en longueur. Ces murmures sur le palier. Je doutais de ma présence. De ce Paris-là. Du Paris de Moki. Des autres compatriotes. De ceux qui le voyaient ainsi et qui s'en accommodaient. Que pouvais-je faire ? (Mabanckou, 1998, p. 134).

Le *Petit Robert* indique qu'un noctambule est « un individu qui se promène ou se divertit la nuit ». Le mot « conciliabule » se rapporte selon le même dictionnaire à une réunion « secrète de personnes soupçonnées de mauvais desseins ». Ces deux termes renferment l'idée de personnages et d'actions malintentionnées effectuées de nuit, en secret. Ces personnages se retrouvent désignés comme des gens malhonnêtes, qui prennent part à des situations frauduleuses, à des activités louches. Par cette évocation, Mabanckou insiste sur le fait que les migrants africains en France n'ont pas d'autre identité, dans un premier temps, que celle de l'apparence nocturne qu'ils se donnent, celle d'hommes de l'ombre, qui se dissimulent en réalité non par méchanceté, mais par prudence. Or cette identité deviendrait une seconde nature, celle d'une vie de fraude et de délinquance. Sont alors dénoncées avec force détails leurs activités, leurs actions qui transgressent les règles établies par la société.

Porter un autre nom. Oublier le sien pour les besoins de la cause. S'éloigner du monde ordinaire, du monde de tous les jours. Être à la marge de tout. [...] Je suis Marcel Bonaventure, ça, je m'en souviendrai. Quoi qu'il m'advienne. Je ne peux plus le rayer de ma mémoire, ce nom. Je le porte comme je porte le nom de Massala-Massala. Je ne suis plus une seule personne. Je suis plusieurs à la foi. Quelqu'un prononcerait dans la rue le nom de Marcel Bonaventure ? Je me retournerais. Comment gommer ce nom-là ? Il est en moi. Il est en moi. C'est une question de dédoublement. (Mabanckou, 1998, p. 126-127).

Ce type de description rappelle le personnage de Vautrin dans *Le Père Goriot* de Balzac, soit le portrait d'un escroc, d'un expert en déguisement et en usurpation d'identité, emblématique de la corruption de personnes puissantes de la société, toutes assimilées à des personnages de criminels et de méchants :

Que faut-il que je fasse ? dit avidement Rastignac en interrompant Vautrin. – Presque rien répondit cet homme en laissant échapper un mouvement de joie semblable à la sourde expression²⁰⁸ d'un pêcheur qui sent un poisson au bout de sa ligne. Écoutez-moi bien ! Le cœur d'une pauvre fille malheureuse et misérable est l'éponge la plus avide à se remplir d'amour, une éponge sèche qui se dilate aussitôt qu'il y tombe une goutte de sentiment (Balzac, 1855, p. 391).

Vautrin, ancien forçat et paradigme du méchant, conspire pour acquérir une partie de la fortune de famille d'une jeune demoiselle, Victorine. Puisque son frère fait obstacle à l'héritage de Victorine, Vautrin propose de le faire tuer afin que Rastignac épouse la nouvelle héritière.

208 Voir par exemple l'article sur « Vautrin comme méchant » dans le Journal *La Croix* (2019).

Vautrin est un stratège d'envergure et sait se donner les moyens de ses ambitions. On retiendra le cas de ce personnage parce qu'il s'agit d'un personnage récurrent de l'œuvre balzacienne et qu'il peut constituer une sorte de « type » de celui qui sait se débrouiller dans la vie quelles que soient les circonstances. Ce parallèle balzacien permet de comprendre, par translation, le caractère ambitieux et malhonnête de certains migrants, forcés modernes en situation irrégulière, qui tentent d'en corrompre de plus jeunes afin de s'en sortir, et dont la « méchanceté » ressortit davantage à l'opportunisme qu'à la morale.

Dans les romans qui constituent notre corpus sont décrits divers comportements illicites qui sont autant de manières de survivre. L'un des aspects retenus est par exemple la difficulté à se loger, laquelle induit la mise en place de stratégies d'utilisation du bien d'autrui. Normalement, dans toute société, chacun doit payer son loyer. La loi recommande de le faire sauf si nous vivons dans notre propre logement. Mais un grand nombre de migrants africains illégaux « préfèrent » vivre dans une seule pièce, dans un immeuble sur le point d'être démolé, parce qu'ils n'ont tout simplement pas les ressources nécessaires pour se loger. Ce qui n'est qu'une conséquence de trop faibles revenus est vu comme un délit et entraîne de nouvelles fraudes que dépeint Mabanckou en faisant parler ainsi le personnage de Moki : « On te montrera les ficelles pour prendre l'argent là où il sommeille, sans trop suer » (Mabanckou, 1998, p. 136). Quant au personnage de « Préfet », on ne connaît ni son lieu de résidence, ni son vrai nom. Il préfère ne pas dévoiler son identité pour ne pas se faire arrêter par la police étant donné qu'il est cité dans des affaires criminelles. En cela, il appartient à la catégorie des escrocs. D'ailleurs, Moki, l'Italien, n'est pas très honnête non plus. Il extorque de l'argent aux clients qui lui font confiance en se fondant sur sa vie passée en tant que l'un des « anciens Aristocrates. Un des jeunes les plus élégants de l'époque. Un des parisiens les plus célèbres du pays » (Mabanckou, 1998, p. 146). Ce personnage qui trompe volontairement est toutefois un méchant qui fait délibérément le mal en mentant, en trompant et en escroquant. Rien à voir avec les migrants africains qui n'ont pas la chance de pouvoir mieux se loger, et ne peuvent survivre sans recourir à des expédients illicites :

Il arrangeait ses sacs de voyage, prenait un blouson sur son bras et s'en allait. Nous savions que ce n'était qu'un simulacre. Un leurre. Il resterait en France. Il disparaîtrait deux ou trois jours et effectuerait ses achats à Aulnay-Sous-Bois ou à La Varenne, localités de la banlieue parisienne. Il dormait dans un hôtel d'une de ces villes pour accréditer son leurre. Il rentrerait un soir et revendrait ces vêtements deux fois plus cher que dans les magasins où il les aurait achetés... (Mabanckou, 1998, p.146).

Les mêmes éléments sont présents chez Maurice Bandaman. Dans son roman *Le Paradis français*, cet auteur met en scène un personnage censé porter les espoirs de l'Afrique, mais qui verra ses rêves anéantis en Europe. Cette fois, l'héroïne est une Ivoirienne prénommée Mira, qui mène une vie difficile à Rome et tente de passer en France. Pour fuir la police, elle se procure une carte de séjour malienne du nom de Massandjé Kanté - pour les migrants africains, ce sont toujours les papiers qui ouvrent la porte du paradis :

L'infirmière me demande mes noms, date et lieu de naissance. Je lui donne, tels qu'ils figurent à mon état civil. Puis elle me demande ma carte de séjour. C'est là que je me rends compte de ma bêtise. [...] Je lui tends ma carte de séjour. Elle la regarde, la tourne et la retourne. Mais, lâche-t-elle en me fixant d'un regard pénétrant, ce n'est ni votre photo, ni votre nom. Vous avez dit que vous étiez Ivoirienne, mais celle qui a la carte est malienne. Vous êtes en situation irrégulière en France alors ? » (Bandaman, 2015, p. 158).

Pour Mira, comme pour tant d'autres jeunes filles africaines à la recherche du bonheur, la course vers l'Europe n'est qu'un mirage et le rêve étoilé deviendra un cauchemar apocalyptique. Grâce à des âmes généreuses, elle parvient à s'extirper de l'horreur romaine et à pénétrer sur le territoire français. Toutefois, alors qu'elle croit en avoir fini avec la vie frauduleuse, elle se voit obligée de vivre dans une pièce exiguë avec ses compatriotes africaines : « un studio au 14^{ème} étage d'un immeuble, juste une pièce, une misérable pièce... » (Bandaman, 2015, p. 135). La misère l'emporte une nouvelle fois sur le respect des lois. La tragédie de la destinée de ce personnage en particulier permet à Maurice Bandaman de rendre compte de façon plus générale des affres de l'émigration :

Ah non ! proteste Corine, si je t'accompagne, on m'accusera de complicité avec toi. Et puis, je suis en infraction pour t'avoir hébergée pendant quatre jours déjà. Je risque de faire la prison, de perdre ma carte de résidente, de perdre mon emploi et de me faire rapatrier en même temps que toi. Les Français sont très stricts sur ces choses-là (Bandaman, 2015, p. 82).

Le monde romanesque décrit par Bandaman est tragique. Il souligne combien les personnages de migrants sont dépendants, soumis au bon vouloir de personnes malintentionnées. Leurs attitudes sont des réactions face à la méchanceté ou à l'injustice. Ce qu'ils expriment est la douleur psychologique, morale et physique issue d'un véritable enfer. En guise d'exemple, on retiendra l'un des moments-charnière de l'histoire de Mira à Rome. L'action se déroule la nuit, moment-clé de ces actions transgressives qui, comme l'a souligné Gérard Genette, « représente l'accident, l'écart, l'altération » (Genette, p. 31). Mira est présentée à des invités qui sont autant de dirigeants de l'enfer, de méchants liés à la mafia du sexe : « Je reviens te chercher à vingt heures » (Bandaman, 2015, p. 14) lui dit Naty, la Congolaise, sa tutrice chargée d'orienter les règles de son environnement et de lui ménager une entrée « en douceur » dans l'enfer du sexe. Il est vrai que la majeure partie du travail de Mira s'effectue la nuit, dans l'obscurité où règne le « seigneur des ténèbres », symbole du caractère diabolique de la prostitution qui lui est imposée. Cette prostitution forcée, faite d'humiliation, d'animalisation et de chosification conforte l'idée d'un Mal qui rôde, omniprésent auprès des migrants, subi par eux mais ne résultant point d'un choix. N'est pas méchant celui que l'on croit...

2. La souffrance des migrants dans *Bleu-Blanc-Rouge* et *Le Paradis français* ou le mal subi

Dans son œuvre *Le Paradis français*, Bandama dénonce le mirage de tant de jeunes qui émigrent en Europe depuis le continent africain dans l'espoir d'un avenir meilleur, d'une vie différente de celle qu'ils ont connue. C'est dans la très symbolique ville de Rome, le siège de la basilique Saint-Pierre et celui des valeurs de l'humanisme chrétien, que commence la torture de Mira et la mise en place de l'inversion des idées auxquelles elle croit. Sans papiers, elle est enfermée dans une maison remplie de femmes à vendre, victimes comme elle de l'illusion créée par des êtres méchants qui se présentent comme de bons samaritains pour mieux tromper, comme des sauveurs auprès de ces filles qu'ils rencontrent sur internet. Mira connaît ainsi trois mois d'une vie de prison qui la condamne aux peines de l'enfer du sexe, livrée aux partouzes, à l'alcool, à la drogue, aux films pornographiques et à des pratiques dégradantes :

Tu ne seras pas livrée au premier quidam mais aux VIP, aux hommes d'affaires internationaux, aux dirigeants de clubs de sport, aux hommes politiques, aux artistes en quête de sensation fortes. Et puis, tu recevras de gros pourboires, en moins de six mois, tu deviendras millionnaire et au bout d'un an, tu pourras t'en aller car après un an, on n'est plus tellement sollicitées,

notre cote baisse et la société nous libère avec un gros chèque (Bandaman, 2015, p. 18-19).

Le reste, je ne saurai vous le décrire. Rien que des sensations, des cris, des râles, je voyais comme dans un rêve une dizaine de corps se débattre dans un grand lit, dans une grande rivière de plaisir et puis vidés de leurs forces, s'éteindre et plonger dans un profond sommeil. Le lendemain, je me réveille la première et vois qu'avec mes quatre compagnons d'hier, nous sommes couchés avec cinq autres hommes dont mon cavalier d'un soir, dans un très grand lit occupant toute une pièce (Bandaman, 2015, p. 24).

La périlleuse traversée des Alpes réalisée par Mira et ses compagnons d'infortune pour quitter l'enfer italien afin de se retrouver « libres » en France, s'effectue encore la nuit pour signifier le caractère périlleux, cruel, insupportable de cette entreprise à laquelle ils sont contraints en vue d'échapper à leur calvaire imposé par des personnages inhumains. La France est considérée comme le pays des libertés et des droits de l'homme. Elle apparaît comme le pays rêvé de nombreux Noirs africains ainsi que de milliers d'immigrés de diverses origines. Ce sera dans le récit *bandamien* la deuxième ville dont la représentation stéréotypée se verra comme renversée. Voilà donc *a priori* Paris, lumineuse, attrayante, souriante, attirante et captivante..., mais à Paris s'il n'y a plus, pour Mira, de maltraitance sexuelle ni de vols pour survivre, règnent la police et ses contrôles d'identité, les menottes, la maltraitance quotidienne des immigrés, l'humiliation et les vols charters. La réalité ne correspond pas au rêve : « Et dire que des centaines de filles en Afrique attendent leur salut à travers ces annonces, espérant rencontrer au moyen de la correspondance, le prince blanc, le Français, Anglais, Américain ou Italien. Dieu fasse que je rentre vivante à Abidjan [...] » (Bandaman, 2015, p. 81).

Les obstacles parfois mortels de cette quête d'Eldorado brossent un tableau tragique de l'Occident – et de façon paradigmatique de ses villes-capitales – jusqu'à en faire une terre de misère et de mort, un enfer pavé des mauvaises intentions. Cette vision dichotomique entre bons migrants africains et méchants européens présente des aspects volontairement schématiques pour dénoncer une situation plus nuancée, mais tout aussi cruelle. Dans *Le Paradis français*, Oumou et Mbarka meurent l'un après l'autre sur les sommets enneigés des Alpes. Ces Noirs tués par le Blanc (au sens propre comme au sens figuré, par les Occidentaux et par l'hiver) participent au processus de dénonciation de la mystification lié à l'Occident. De terre d'accueil rêvée, l'Occident est présenté comme une terre de misère, un lieu d'inhumanité.

Ce récit donne explicitement à voir le méchant non pas comme le migrant, mais comme celui qui s'oppose à la quête du bonheur de ces protagonistes africains, à savoir l'homme occidental mortifère pour les projets de vie migratoires. En Europe, le migrant est perçu comme déconnecté de l'environnement, ressentant la douleur de l'échec, déraciné face à ce qui a été perdu. Il se retrouve entre deux mondes, deux pays, deux cultures, deux langues et deux identités, présenté comme passif, dominé, écrasé, maltraité par des Européens à qui est donné le mauvais rôle.

De façon plus diffuse est désigné aussi le « mauvais exemple » donné par les autres Africains, exilés et maltraités, mais souvent silencieux. Leur mal serait-il de ne pas prévenir leurs frères et sœurs quant aux réalités de ces immigrations difficiles ? *Bleu-Blanc-Rouge* raconte ainsi l'histoire d'un jeune Congolais nommé Massala-Massala qui, séduit par l'exemple de ses compatriotes, quitte son pays natal pour la France, espérant revenir comme eux, transformé. Après plusieurs déconvenues, il se retrouve dans une prison française, prêt à être expulsé du territoire français par les autorités. Au cours des premières semaines de son arrivée à Paris, il découvre un monde où il doit souffrir pour gagner sa vie. Il est déçu, désenchanté. Là où il croyait rencontrer des « Parisiens », tel Moki lors de ses retours en vacances au pays natal, il a

affaire à des compatriotes en souffrance, engagés dans une vie frauduleuse et noctambule. Face au rêve brisé, au contact de la réalité, Massala-Massala est prêt à souffrir, à faire n'importe quoi pour survivre et ne pas retourner au pays : « Résigné, je me convainquais qu'il fallait aller de l'avant. C'est un grand pas que de me retrouver ici. Qui, au pays, saurait que je couchais par terre ? Qui, au pays saurait que je vivais dans cet immeuble ? » (Mabanckou, 1998, p. 139).

Se met alors en place un cercle vicieux, infernal, au sein duquel ils sont arrêtés, mis en prison. Préfet, l'un des personnages du roman de Mabanckou, a été emprisonné deux fois. Il invente à chaque fois de nouveaux stratagèmes pour échapper à sa prochaine arrestation. Le héros-narrateur Massala-Massala, qui travaillait pour Préfet, est arrêté et détenu dans une maison d'arrêt. Angoissé, châtié, tourmenté, il est plein de regrets. Sa sortie d'incarcération n'aura lieu qu'après dix-huit mois : il refuse pourtant de rentrer au pays et d'avertir ses compatriotes. Le véritable « Mal » ne serait-il pas alors ce déni constant de ses propres choix et de ses conséquences pour les autres et soi-même, sa passivité ? Faut-il postuler une nouvelle « inversion » des valeurs morales dans ces romans ? Mira, dans l'œuvre de Bandaman, fait également de la prison avec ses compatriotes africaines pendant deux jours et deux nuits, cloîtrée dans une cellule dans des conditions pitoyables et violentes : « [...] enchaînée au siège où on m'a jetée comme un sac de riz. Et il en est de même pour les autres. Des hurlements fusent de partout. On enfonce des morceaux d'étoffe ou de papier hygiénique dans la bouche de ceux qui hurlent le plus » (Bandaman, 2015, p. 164). Un enfermement dans l'espace et le silence.

Que ce soit dans *Bleu-Blanc-Rouge* ou dans *Le Paradis français*, les auteurs dénoncent la peine, la torture et la méchanceté infligées quotidiennement aux migrants africains, confrontés à l'hostilité permanente de leur environnement et de sa corruption, lisible notamment dans les dires du personnage de Mabanckou, Massala-Massala qui souligne la chosification subie : « On doit nous compter. Comme des marchandises [...] » (Mabanckou, 2018, p. 219-220) – en un rappel à l'esclavage européen des siècles antérieurs, sans oublier la situation extrême vécue sur le continent africain de nos jours et la présence de formes modernes d'asservissement.

Chaque jour, sur le continent noir, des migrants prennent ce qui pourrait être la décision la plus difficile de leur existence : quitter leur foyer dans l'espoir de trouver une vie meilleure et plus sûre. Leur périple, qui débute avec beaucoup d'espérance se déroule sous le signe du danger, voire de la torture. Ces migrants sont avant tout victimes de l'ignorance et de la méchanceté, parce qu'ils n'ont jamais voyagé, mais aussi parce qu'ils sont victimes des mensonges de leurs frères africains. Les coupables – et donc les méchants ? – sont aussi leurs propres compatriotes, s'efforçant de simuler leur réussite en Europe. Personne ne veut admettre son échec, et chacun préfère éviter de partager ses douleurs avec celui ou celle qui sera alors la prochaine victime. Il y a là une question d'honneur qui se joue de façon tragique. Faut-il accepter de déchoir auprès de ses proches, ou bien laisser d'autres compatriotes vivre le même enfer ? Convient-il d'essayer d'améliorer la situation financière de sa famille, ou de permettre à ceux qui ne sont pas (encore) partis de conserver leur intégrité ? Écoutons le rêve de Massala-Massala se poursuivre inlassablement, parce que tant d'autres ont fait le choix de se taire :

D'abord envoyer de l'argent à mon père afin qu'il rembourse mon oncle. Ensuite démolir notre vieille maison en planches et la remplacer par une en dur. Une grande. Une magnifique villa. Au fond, je rêvais que cette villa fût plus belle que celle des Moki. J'achèterais aussi des voitures. Mes parents en feraient leur commerce [...] Je n'oublierai pas une pompe à eau. De même l'électricité (Mabanckou, 1998, p. 106-107).

Conclusion

Nous avons voulu montrer, à travers deux romans de la Migritude, comment la migration est un défi mondial qui pose la question, tant chez les immigrants que dans les pays d'accueil, du choix entre passivité et action, rêve et réalité. Nous avons souligné comment les migrants africains, dont les rêves se brisent au contact du réel, sont néanmoins désireux de poursuivre leur séjour européen, au prix d'une vie frauduleuse, poussés par des méchants qui les exploitent. Dans un contexte cruel, ces migrants inventent des stratagèmes qui leur permettent de survivre. Massala-Massala en vient à affirmer : « J'étais résolu à m'épuiser. À travailler en France vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Comme un nègre » (Mabanckou, 1998, p. 108).

Être esclave volontaire plutôt que porteur d'un message d'alerte auprès des compatriotes restés en Afrique est le tragique choix que soulignent ces deux romans. Le migrant africain en viendrait à devenir un méchant lui-même... Ne définit-on pas la méchanceté par le fait de causer délibérément du tort à autrui ? Certes, tous les migrants africains ne vivent pas l'enfer : ces récits hyperboliques alertent alors ceux qui ne veulent pas dire et ceux qui ne veulent pas entendre. Si ces derniers ne lisent pas ces romans, le cri d'alarme est poussé auprès des migrants vivant en Europe, les prévenant des risques de déconvenues et des violences annoncées. Le silence ne laisse en effet aucune chance aux futurs migrants – à moins qu'il ne soit, tout simplement, la part du rêve ?

Références

- Bandaman, M. (2015). *Le Paradis français*. NEI-CEDA.
- Balzac, H de. (1855). *Le Père Goriot. Scènes de la vie privée*. Alexandre Houssiaux.
- Bernard, P. (2002). *Immigration : le défi mondial*. Gallimard.
- Chevrier, J. (2004). Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la Notion de Migritude. Dans *Notre Librairie : 155-156* (p. 96-100).
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Latin-Français*. Hachette.
- Genette, G. (1968). Le jour, la nuit. *Langages*, 12, 28-42.
https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2350
- La Croix. (9 août 2019). Vautrin, le mal aux mille visages. <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Vautrin-mal-mille-visages-2019-08-09-1201040280>
- Le Point. (26 juillet 2021). Méditerranée : un naufrage coûte la vie à au moins 57 migrants. https://www.lepoint.fr/monde/mediterranee-un-naufage-coute-la-vie-a-au-moins-57-migrants-26-07-2021-2436901_24.php
- Mabanckou, A. (1998). *Bleu-Blanc-Rouge*. Présence Africaine.
- Magniadas, J. (2007). *Migrations et Mondialisation*. ESPERS et Le Temps des Cerises.
- Nicol, X. et Widmann, A-F. (2018). *Migrants sur la route de l'enfer*. RTS.
<https://www.youtube.com/watch?v=r3ce6hoKHk0>
- Ouest-France. (22 juillet 2021). Tunisie. Au moins dix-sept morts dans le naufrage d'un bateau transportant des migrants. <https://www.ouest-france.fr/monde/tunisie/tunisie-au-moins-dix-sept-morts-dans-le-naufage-d-un-bateau-transportant-des-migrants-7357440>
- Waberi, A. (1998). Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. Dans *Notre Librairie : 135* (p. 8-15).



Des maux et des méchants : mise en récit et qualification du mal au cinéma

Evils and Villains: Narratives and Qualification of Evil in some movies

Benoît KASTLER²⁰⁹

benoit.kastler@hotmail.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/1288>

DOI : 10.25965/flammme.1288

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Cet article entreprend de traiter du Méchant dans la cinématographie par le prisme de la place que la narration lui laisse au cœur de l'œuvre. Nous aimerions montrer que moins l'histoire et les relations d'un personnage sont connues et déployées au sein de la diégèse cinématographique, plus il est facile d'en faire un Méchant, comme le montre notre étude sur les films d'horreur (Kastler, 2021). A contrario, dès lors que celui-ci est traité à l'égal d'un Gentil en termes de narration, dès lors que son histoire personnelle, celle de ses proches, des objets qui l'entourent et du contexte dans lequel il évolue sont rendus visibles et développés par interrelations au sein de la diégèse, comme dans le film *Joker* (2019), alors la dichotomie Bien/Mal s'estompe pour laisser place à un profil de personnage plus moderne, plus ambigu, dont les racines du Mal sont hétérogènes. Il est alors plus réaliste, car il répond mieux à la complexité psycho-sociale d'un individu réel, avec ses forces et ses faiblesses, ses vertus et ses vices. La qualification du Mal, dès lors qu'on l'approfondit par le récit, se fait à l'aune de reconsidérations morales. La familiarité d'avec un personnage tend à relativiser ses mauvaises actions – sans pour autant les justifier – tandis qu'à l'inverse, un personnage foncièrement bon mais dont on ne connaît rien n'émeut pas.

Mots clés : cinéma, horreur, méchant, récit, morale

Abstract: This article aims to discuss the villain by discussing the space that they occupy within the narrative. What it seeks to demonstrate is that the less the story and relationships of a character are known and elaborated upon within the cinematic diegesis, the easier it is to make a villain out of them, as our study on horror films demonstrates (Kastler, 2021). Conversely, when the villain is, in terms of space taken in the narrative, treated as equal to the "good" characters, when their personal history, that of their relatives, the objects that surround them and the context in which they evolve are made visible and shown through interrelationships within the diegesis, as in the film *Joker* (2019), then the Good / Evil dichotomy is blurred to give way to a more modern, more ambiguous character profile, in which the roots of evil are numerous and heterogeneous. The villain then becomes more lifelike, better mirroring the psycho-social complexity of a real individual, with their strengths and weaknesses, virtues and vices. The branding of a character as Evil, as soon as it is deepened by the narrative, requires moral reconsideration. Familiarity with a character tends to contextualize their bad actions - without justifying them - while inversely, a character who is fundamentally good but about whom nothing is known is seldom compelling.

Keywords: film, horror, evil, narrative, moral

²⁰⁹ Benoît Kastler est docteur en « cultures et sociétés en Europe » de l'université Lyon 3 Jean Moulin, depuis décembre 2017 (laboratoire Marge). Sa thèse s'intitule « Des Âges au cinéma : la culture cinématographique des jeunes spectateurs » (dir. J.-P. Esquenazi). Il a été chargé de cours durant trois ans à l'université de Saint-Étienne (centre Max Weber), ATER à l'université Sorbonne Paris Nord (laboratoire Experice) puis à l'université Pasquale Paoli, Corse (laboratoire CNRS Lisa), Département des Sciences de l'éducation. Il est également le fondateur de la revue doctorale *Missile* (ISSN : 2271-9679). À ce jour, il est professeur de français au collège et vacataire en Master cinéma à l'université de Lorraine (Metz).

Introduction

L'idée de cet article provient de notre thèse de doctorat (Kastler, 2017). Les « interrelations d'âges » que la diégèse exploite autour d'un personnage et l'approfondissement de son histoire, tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif, tendent à configurer l'image morale que le spectateur s'en fera. Nous définissons les « interrelations d'âges » comme les rapports que le personnage déploie dans le temps et les liens qu'il tisse avec sa période historique, avec son entourage, avec les objets qui l'entourent et avec lui-même.

Au cinéma, le Gentil et le Méchant se trouvent directement affiliés à deux pôles narratifs, mais aussi axiologiques : celui dont on raconte l'histoire et qu'on humanise, celui qu'on prive le plus souvent d'histoire et qu'on déshumanise. Sur cette base, le familier est gentil, l'étranger est méchant. Sur cette base aussi, le Méchant qui devient familier est moins méchant, et le Gentil dont l'histoire nous est étrangère nous devient indifférent. Dès lors que la scénarisation construit les relations qu'entretient le personnage du Méchant au sein de la diégèse, alors le personnage devient au moins ambivalent malgré sa méchanceté. Au niveau médian, il peut nous faire éprouver de l'empathie. Au plus fort degré d'identification, il arrive que le méchant puisse même devenir un modèle²¹⁰.

La thèse que nous défendrons ici est donc que la complexité du récit affectant chaque personnage précède et alimente tout jugement moral le concernant, permettant ainsi au public d'opérer à son égard une classification en « Gentil » et en « Méchant ». C'est autant l'étendue et la quantité des détails narratifs relatifs au personnage qui lui donnent une valeur morale, que le contenu moral qui lui est associé. Nous nous demanderons s'il existe une corrélation systématique entre le degré de connaissance globale d'un personnage et son image morale, et quelles en sont les conséquences esthétiques, voire philosophiques sur le spectateur.

Les personnages de Méchants ont toujours été prégnants dans les films d'horreur. Parce que le cinéma d'horreur, à l'instar des séries télévisées, est peu étudié en France (Esquenazi, 2014), et parce que la figure du Mal y tient, comparé aux autres genres, une place particulière pour ne pas dire centrale, nous prendrons particulièrement en considération un corpus d'œuvres ancrées dans ce genre pour étudier dans un premier temps la figure des Méchants. Dans un second temps, nous insisterons sur la place du récit et de la narration comme éléments fondateurs de la morale cinématographique. Enfin, nous étudierons l'histoire et les interrelations du personnage du Joker, dans le film éponyme de Todd Phillips (*Joker*, 2019). Nous proposerons pour finir une piste de réflexion sur la visibilité et la qualification du Mal et des Méchants au cinéma.

1. Les Méchants dans le cinéma d'horreur

Nous nous attarderons ici sur le corpus des films d'horreur les mieux notés par les communautés de spectateurs sur internet, en nous appuyant sur les classements de sites réputés tels que l'« IMDB » (Internet Movie Data Base), « Allociné » et « Sens critique ». Nous ferons

210 Nous n'étudierons pas ce dernier stade auquel les propriétés d'un personnage fictif charismatique font l'objet d'une *mimesis* de la part de certains spectateurs, qui s'en inspirent pour orienter leur style ou leur comportement. Nous nous contenterons d'étudier la construction du récit qui peut y mener. Cependant, pour donner une exemplification-type de ce dernier point, il suffit de songer au film *Scarface* (1983) de Brian de Palma dont l'anti-héros Tony Montana a pu faire l'objet de nombreuses identifications et appropriations par les classes populaires et les enfants d'immigrés américains. L'article sous pseudonyme, « 'Génération *Scarface*' ». La place du trafic dans une cité de la banlieue parisienne (Rachid, 2004, p. 130) » témoigne bien de cette prégnance chez les dealers de cité. Plus globalement, *Scarface* est une référence profonde et partagée depuis plus de trois décennies par les chanteurs de Rap Français, qui oscillent entre éloge et dénonciation du personnage principal. Un petit article amateur, « Quand le rap Français fait référence à *Scarface* ! » s'efforce de relever, de façon non-exhaustive, trente citations tirées des paroles de ceux-ci.

également allusion à certains films précurseurs de nouveaux codes, comme le récit hypothétique qui est fait de la sorcière de Blair, dans *Le projet Blairwitch*²¹¹. Ce premier cadre de recherche permettra de montrer comment chaque Méchant est fréquemment entouré d'un voile d'ignorance afin de le rendre étranger au spectateur et ainsi plus facilement frappé de « méchanceté ».

Commençons par un peu d'histoire. Les films d'horreur ont pour particularité de puiser leurs figures maléfiques dans un folklore magique (Mauss, 2006, p. 17). Si l'on remonte le fil des récits, ce folklore magique est souvent issu de la mythologie grecque, dont les dieux étaient ambivalents (Arnould, 2019, p. 26-27), c'est-à-dire prédisposés à faire autant le Bien que le Mal selon leurs intérêts. Par ailleurs, leurs sorcières furent d'abord des enchantresses appréciées (Arnould, 2019, p. 24), puis dépréciées au fur et à mesure de la montée des gnosticisimes et des cultes païens. Enfin la religion chrétienne, de mieux en mieux implantée dans le courant du premier millénaire, a voulu les combattre pour acquérir le monopole de la foi (Murray, 2011, p. 29). Les origines spirituelles et morales de l'Occident puisent donc dans la dichotomie Bien / Mal, qui s'incarne notamment dans Dieu et le Diable. Mais dans la théologie, il est dit très peu du Diable (Minois, 1998, p. 27) alors que le récit de Jésus, fils de Dieu, le Bien incarné, fait l'objet de la quasi-totalité du Nouveau Testament. Cette ambivalence apparaît déjà dans les textes démonologiques qui reconnaissent le Diable comme toujours éminemment soumis aux volontés de Dieu²¹² : son bras gauche, pourrait-on dire, fonde le Mal comme nécessaire.

Tout au long de la genèse du cinéma d'horreur nous retrouvons ces figures mythologiques du folklore magique issus des sociétés traditionnelles : vampires, sorcières, morts-vivants, démons, succubes, incubes ou bien le Diable en personne. Il est important d'opérer la dissociation entre ceux des Méchants qui sont des êtres humains (meurtriers, criminels), et les esprits maléfiques proprement dits. En effet dans bien des films, le Mal qui sévit est d'ordre spirituel et donc invisible à l'écran. Il est créateur d'atmosphère, faisant une très brève apparition comme dans *The Shining*, *Le projet Blairwitch*, *Paranormal activity*, *Evid dead*, *Les Innocents*²¹³.

L'un des films précurseurs du cinéma d'horreur est intéressant en la matière : c'est *Nosferatu*, film muet de 1922, qui montre l'un des premiers une prédisposition à promouvoir un être maléfique en tant que personnage principal, soit un vampire dont on suppose au début du film qu'il a apporté la peste à Brême. Son nom, *Nosferatu*, ne doit pas être prononcé par les villageois. C'est dire que, comme dans la saga *Harry Potter* qui reprendra ce motif, c'est jusqu'au nom du Méchant qui constitue un tabou, et pas seulement le récit de sa vie. Que savons-nous de lui ? Il boit le sang de ses victimes en les mordant. On reconnaît la marque du vampire à la trace de ses

211 Ainsi, le *corpus* total des œuvres d'horreur visionnées et étudiées dans le cadre de cet article s'appuie sur le vote des internautes. Il renvoie méthodologiquement à une élection volontaire et démocratique des participants aux classements. Il permet de distinguer les films d'horreur à forte popularité. Le *corpus* est composé des vingt-huit films suivants, qui suivent assez fidèlement un ordre de notation décroissant : *Joker* (2019), *Psychose* (1960), *The Shining* (1980), *Massacre à la tronçonneuse* (1974-2022), *Alien* (1979), *Tumbbad* (2018), *The Thing* (1982), *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (1962), *Le docteur Caligari* (1920), *L'Exorciste* (1973), *Rosemary's baby* (1968), *Nosferatu* (1922), *La Nuit du chasseur* (1955), *M le maudit* (1931), *Les Innocents* (1961), *Conjuring 1 et 2* (2013, 2016), *Evil Dead 1 et 2* (1981, 1987), *Le dernier train pour Busan* (2016), *Rec 1 et 2* (2007, 2009), *Halloween : La Nuit des masques* (1978), *Les Griffes de la nuit* (1984), *Suspiria* (2018), *Le Silence des agneaux* (1991), *Le projet Blairwitch* (1999), *Vendredi 13* (1980-2009). Notons que certains films sont au carrefour de plusieurs genres, tels *La Nuit du chasseur*, *Psychose*, *M le maudit* ou *Le Silence des agneaux*.

212 À commencer par le fameux *Malleus Maleficarum*, qui le répète à de nombreuses reprises (Institori & Sprenger, 2017, p. 134).

213 Dans les fictions comme *Rec* et *28 jours plus tard*, la menace est biologique, c'est celle d'un virus.

dents sur le cou de la victime. Le livre de chevet que le héros porte avec lui nous en apprend plus : les vampires dorment dans un cercueil, dans la terre même où ils sont enterrés. On apprend également que la lumière du jour le consume. Seule une femme peut rompre le terrible charme, une femme au cœur pur, qui, de son plein consentement, offrira à Nosferatu son sang, et retiendra le vampire à ses côtés jusqu'au chant du coq. Dans ce premier exemple, on se situe moins dans une description du personnage maléfique que dans une forme d'évocation générique, éthologique de l'être bestial qui l'incarne²¹⁴. Mais qui est-il ? D'où vient-il ? Pourquoi cette malédiction ? Par quels pouvoirs s'attache-t-il ses servants ? Tout ceci est laissé en suspens dans ce premier film.

Un second exemple frappant est *The Thing*. Le titre est en soi déjà évocateur, qui signifie « la chose » en français. Ce que nous savons d'elle, c'est que la chose, probablement d'origine extra-terrestre, ingère et imite les autres espèces et qu'elle provient d'une navette retrouvée piégée dans la glace depuis cent mille ans. C'est tout²¹⁵. Dans des films tels que *L'Exorciste*, les deux *Evil dead* ou, plus récemment, les deux *Conjuring* qui leur succèdent dans le sous-genre, nous ne savons rien, ou peu de chose, des démons qui possèdent les victimes, si ce n'est parfois leur nom, toujours emblématique : leurs mobiles même restent inconnus ou flous à dessein. L'ignorance est un catalyseur de la peur et de l'émotion recherchée, corrélative de qualité dans le genre cinématographique qu'est l'Horreur (Chevalier-Chandeigne, 2014). Alors, qu'est-ce qui a objectivement changé entre la palette traditionnelle de films où le Mal, le Mauvais, le Méchant étaient déjà présents et primordiaux comme ressorts de la diégèse, et celle où figurent de nouveaux films comme *Joker* ?

2. La caractérisation du Méchant : une nuance morale

L'épaisseur en temps et en informations consacrés au personnage fait toute la différence (Hamon, 1972). Le choix de notre corpus souhaite en particulier illustrer ce propos de Colette Arnould :

Que la sorcière ait une histoire, on ne s'en préoccupe guère le plus souvent. Réduite à l'image caricaturale, ce qu'on prétend en savoir suffit à faire frissonner ou phantasmer [*sic*] quand elle ne fait pas tout simplement sourire (Arnould, 2019, p. 17).

Dans de nombreux films d'horreur obéissant aux codes traditionnels, c'est d'abord l'histoire personnelle des Gentils qui fait l'objet de la diégèse et de la mise en scène, grâce à des jeux temporels comme les *flash-backs* permettant de justifier leurs souffrances, leurs colères, leurs traumatismes, leurs peines, leur recherche de justice. Suivre leur histoire particulière et leur vie quotidienne les humanise et nous les rend sympathiques, tandis que leur adversaire, le Méchant, ne fait l'objet d'aucune narration poussée : il est là, il est méchant, cette donnée étant fournie par des scènes courtes et ponctuelles – il faut le combattre et le vaincre, ce qui suffit à la cohérence d'ensemble du récit. Dans les sagas plébiscitées par les jeunes spectateurs, comme *Le Seigneur des anneaux* ou *Harry Potter*, les Méchants n'ont pratiquement pas d'histoire personnelle au sein de la diégèse. Certes on trouve un peu plus de détails dans *Harry Potter*, sous forme de *flash-back*, pour expliquer comment Voldemort a mal tourné durant l'enfance, ce qui amorce une profondeur chez le personnage. D'ailleurs, l'ambiguïté du personnage

214 Dans l'histoire même des croyances, beaucoup d'animaux constituent l'incarnation du Mal au point que nous pouvons en dresser un « bestiaire maléfique » (Behelly-Hennedet, 1938).

215 Dans le même ordre d'idée, dans les films de science-fiction *Signs*, *La Guerre des mondes*, *Alien* ou *Independance day*, nous ne connaissons des extraterrestres que leur désir de colonisation et leurs points faibles, ce qui alimente la résolution de l'intrigue.

apparaît déjà au plan du nom : Tom Jedusor / Voldemort. Mais ceci ne représente qu'une dizaine de minutes sur dix-neuf heures et quarante minutes de projection au total²¹⁶.

Un Méchant, pour l'être définitivement, ne peut ni ne doit voir son passé commenté au sein de la diégèse. Dès lors que les événements qui l'ont rendu mauvais font l'objet d'un récit, sont longuement mis en image et produisent une logique explicative de son cas, alors il commence à s'humaniser : nous ressentons de l'empathie²¹⁷ à son égard. Nous pouvons donc dire, pour reprendre le sous-titre de notre journée d'étude, que le Gentil a toujours été dans la lumière de la narration tandis que le Méchant se tenait dans l'ombre. Il n'était pas question de susciter l'empathie en évoquant les difficultés de son passé, en racontant son parcours et ses accidents, car ce choix scénaristique risquait de brouiller un manichéisme apprécié au cinéma²¹⁸ : celui du Bien et du Mal, dont nous avons dit qu'il était traditionnel du point de vue des croyances, pratique du point de vue de la classification des personnages, mais aussi commun en termes de motif cinématographique, notamment au temps d'une production nord-américaine ancrée dans un contexte de guerre froide entre les États-Unis et l'empire soviétique (Chesnais, 1981).

La vie quotidienne à travers l'Histoire de France illustre encore cette démonstration. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (Foucault, 1975, p. 73, 80 et 81), évoque les récits forgés sur la vie des criminels dans le monde judiciaire des siècles passés, dont les gazettes développaient à plaisir l'histoire des brigands, voleurs, meurtriers, espérant les voir condamner aux yeux du public²¹⁹. Mais il arrivait que la réception s'inversât et que ces derniers pussent susciter de l'enthousiasme, voire de l'admiration. Citons-le :

Il y a dans ces exécutions, qui ne devraient montrer que le pouvoir terrorisant du prince, tout un aspect de Carnaval où les rôles sont inversés, les puissances bafouées, et les criminels transformés en héros [...] à plus forte raison si l'exécution est considérée comme injuste (Foucault, 1975, p. 73).

Et plus loin :

Héros noir ou criminel réconcilié, défenseur du vrai droit ou force impossible à soumettre, le criminel des feuilles volantes, des nouvelles à la main, des almanachs, des bibliothèques bleues, porte avec lui, sous la morale apparente de l'exemple à ne pas suivre, toute une mémoire de lutte et d'affrontements. On a vu des condamnés devenir après leur mort des sortes de saints, dont on honorait la mémoire et respectait la tombe (Foucault, 1975, p. 80).

C'est ainsi que « les réformateurs du système pénal ont demandé la suppression de ces feuilles volantes » (*ibid.*), c'est-à-dire la cessation de la mise en récit de la vie de ces malfaiteurs. De même les criminels d'aujourd'hui, devenus personnages de notre scène médiatique, connaissent la même « réception » clivée. D'un côté, les tribunaux tâchent d'élucider la chaîne des causalités qui les a amenés au meurtre, cherchant d'éventuelles circonstances atténuantes et humanisant le criminel. De l'autre, l'opinion publique, qui n'a pas accès à ces données, pense

216 Le site <https://tiii.me/> est un outil pratique de mesure de la longueur des sagas et séries.

217 « Par empathie on désigne aujourd'hui la capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve » (Pacherie, 2004, p. 149).

218 Et sans doute nécessaire, car un film ne dure jamais qu'une heure trente ou deux heures en moyenne, et impose des choix drastiques de mise en récit. Les séries, par leur temps long, permettent plus de souplesse et des possibilités de développement, même si le principe cinématographique d'invisibilisation de la vie du Méchant reste prégnant.

219 « Si ces récits peuvent être imprimés et mis en circulation, c'est bien qu'on attend d'eux des effets de contrôle idéologique » (Foucault, 1975, p. 81).

le plus souvent le criminel de façon générique et dépersonnalisée : pour elle, toute l'histoire se résume à son meurtre. Mal informée, elle sera spontanément plus sévère que la justice²²⁰.

Mais il est, nous semble-t-il, intéressant de renverser notre thèse, afin de vérifier si elle fonctionne dans les deux sens : éprouvons-nous de l'empathie envers un personnage de Gentil duquel nous ne connaissons rien ? Les films d'horreur permettent de mener cette exploration. Il est en effet notable que dans le cinéma d'horreur les « héros » (ils n'en sont pas vraiment : ce sont plutôt des humains ordinaires qui échouent perpétuellement face à la menace) n'ont pas ou très peu d'histoire. Tout, chez eux, est de l'ordre du présent, de l'immédiateté. Le canon du genre veut qu'il s'agisse généralement d'une bande de copains, de jeunes gens qui partent en périple et se font massacrer. C'est pourquoi leur mort est acceptable, si l'on peut dire, parce que l'on ne connaît rien ou presque d'eux, parce qu'ils sont dés-historicisés, isolés de toute généalogie. Ils *meurent mieux* dès lors que le spectateur ne s'attache pas à eux (Pacherie, 2004 ; Chevalier-Chandeigne, 2014). Au fond, c'est moins la mort d'un individu que la violence barbare de la scène et de l'acte qui sont mis en valeur. Lorsque l'un d'entre eux meurt, le récit continue, montrant les survivants paniqués. Dans ce cas précis, la mort du Gentil n'est pas problématique car c'est un étranger dont le spectateur ne connaît rien. Prenons l'exemple du premier *Massacre à la tronçonneuse* (1974). De jeunes gens insouciantes, naïfs, aux comportements typés, courent, rient, plaisantent, mais leur passé n'est pas évoqué. Tout le récit se situe dans le présent de l'action. On apprend au cours de la diégèse que l'assassin tue selon l'ancienne façon des bouchers, à la massue, et que sa maison est un ossuaire animal et humain. Il découpe ses victimes à la tronçonneuse. On note également que les criminels sont issus d'une même famille (deux frères, un père, un grand-père) et qu'ils sont habitués à tuer à la chaîne, sans pour autant que l'on sache comment ils ont évolué de façon décisive de la découpe d'animaux à la découpe d'humains. Le spectateur ne peut qu'émettre des hypothèses, ce qui nimbe les criminels d'un voile de mystère, les rendant plus étrangers, plus effrayants encore, suscitant la curiosité : celle-ci se déplace, paradoxalement, de la victime au bourreau.

Un paramètre narratif fréquent illustre encore notre propos. Le film *Massacre à la tronçonneuse* l'exemplifie : les films d'horreur, à l'inverse des thrillers ou des policiers, rompent fréquemment avec le mobile du crime. Démon, sorcières, assassins, n'ont souvent aucun mobile particulier de tuer. Ils tuent, et c'est tout ce qu'il y a à savoir. Dans *Conjuring*, il y a possession, certes, mais sans qu'on en connaisse le motif. Et quand il y en a un, paradoxalement, c'est souvent quand l'amour et la vertu ont perdu la partie ; cela n'est pas sans nous rappeler que beaucoup de meurtres, dans la vie réelle, sont avant tout passionnels²²¹. *Les Innocents* (1961), où un couple de morts possède les enfants pour se rencontrer, en est un exemple. *Psychose* (1960) aussi, dans une certaine mesure : le fils se sent coupable d'avoir tué sa mère, qu'il incarne pour compenser sa perte. Mais ce dernier film se situe dans un entre-deux genres, entre l'horreur et le thriller. Ce dernier genre réclame de façon plus pressante un mobile d'assassinat comme résolution d'enquête et d'intrigue. Sur le plan moral, on retrouve donc un

220 Un exemple pris dans la littérature montrera le lien qui existe entre fascination pour le crime et plaisir du récit. Diderot a théorisé ce phénomène dans son propre roman *Jacques le Fataliste*. Le personnage du Méchant autour duquel se noue le conte est embelli par la narration, prend une grandeur que la vie ne lui a pas donnée : « Quel est, à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité ? Vous vous trompez : le peuple n'est point inhumain ; ce malheureux autour de l'échafaud duquel il s'attroupe, il l'arracherait des mains de la justice s'il le pouvait. Il va chercher en Grève une scène qu'il puisse raconter à son retour dans le faubourg ; celle-là ou une autre, cela lui est indifférent, pourvu qu'il fasse un rôle, qu'il rassemble ses voisins, et qu'il s'en fasse écouter. Donnez au boulevard une fête amusante ; et vous verrez que la place des exécutions sera vide » (Diderot, 2006, p. 203). [NdÉ.]

221 Le personnage de Médée alimente le fonds mythologique par excellence de cette inspiration « horrifique » : « de l'amour naissent tous ses crimes » (Arnould, 2019, p. 39-40).

manichéisme fort dont le mobile, quand il y en a, est porté par l'ambivalence. L'amour, vertu suprême, mène au mal le plus terrible. D'une façon générale en revanche, lorsqu'intervient la mort dans les films d'horreur, c'est celle de personnages secondaires desquels le spectateur ne sait pas grand-chose. Leur disparition suscite en lui, au mieux tristesse, sinon indifférence. Les séries contemporaines ont même, de façon récente, tendance à « tuer » des personnages principaux (parfois pour libérer des acteurs sollicités par d'autres productions), mais elles réussissent à compenser cette « perte affective » par l'avènement d'un autre personnage tout aussi charismatique. Le temps long des séries permet en effet de jouer sur la chaîne générationnelle. Dans les séries *Game of Thrones* ou *Vikings*, les enfants remplacent les parents. À la casse du temps individuel (la mort d'un personnage) se substitue, à titre compensatoire, le déroulement d'un temps communautaire, collectif mieux déployé : celui d'un groupe, d'une famille et de son évolution dans le temps.

Pour nous résumer, la filmographie d'horreur délaisse le principe de l'empathie à l'égard du Gentil pour reporter l'intérêt du spectateur sur l'ampleur du crime et de ses méthodes. Cela augure-t-il d'un cinéma sans empathie, dont les Gentils seraient éliminés au profit des Méchants, ou bien considérés comme interchangeables dès lors qu'une simple généalogie de la vertu se met en place ? Les Méchants, sur lesquels se reporterait alors l'intérêt par l'intermédiaire de considérations sur leur passé, leur enfance, leur sociologie, sont-ils l'avenir du cinéma ? L'étude plus précise du film *Joker* (2019) nous permettra de mieux répondre à cette question.

3. Le Joker : un Méchant ou une victime sociale ?

La mise en récit du personnage du Méchant répond à l'histoire récente de la production de films ou de dessins animés, pensée en regard des générations spectatoriennes, et qu'il nous faut tout d'abord restituer, avant de nous attarder sur la diégèse du film *Joker* (2019). Beaucoup des publics des dernières générations ont grandi devant des dessins animés émanant des années 90, éloignés, à certains égards, de la dichotomie Gentil / Méchant. Deux séries pour la jeunesse au succès mondial sont particulièrement notables : *Les Simpson* et *South Park*. Elles ont formé une part non négligeable de la culture visuelle de l'enfance et de l'adolescence spectatoriennes. Or, dans les deux cas, il s'agit de séries longues qui ont permis, par ce format même, un véritable développement du personnage du Méchant. Les héros le sont assez fréquemment eux-mêmes : d'où la notion d'ambivalence. Homer Simpson, par exemple, peut parfois être cruel, envieux, jaloux, colérique et agir violemment ou bêtement sur cette base. Pourtant, les spectateurs l'adorent. Quant à Eric Cartman, l'un des quatre amis de la série *South Park*, il est d'une complexité profonde dans la méchanceté et la cruauté. En évoquant ces séries, nous cherchons à montrer que l'évolution du Méchant, dans l'histoire audiovisuelle récente, a été préparée par d'autres contenus télévisuels de jeunesse qui les exploitaient sous de nombreuses facettes et dans des épisodes entiers. Or, le marché du cinéma est très attentif à la consommation des nouvelles générations, notamment parce que les jeunes forment depuis des décennies la plus grande part de l'audience en termes de catégories d'âge (Morin, 2018, p. 169).

Du côté du public, une nouvelle représentation cinématographique du principal Méchant de la franchise *Batman*²²² fut un immense défi à relever du fait des connaissances et horizons

222 Une *franchise*, dans le langage médiatique, renvoie à la somme des œuvres qui déploient un même univers fictionnel ou un même personnage, sans pour autant qu'elles soient toutes prises en charge par les mêmes équipes de production. À ce titre, *Indiana Jones*, *James Bond*, *Harry Potter*, *Terminator* ou *Batman*, par exemple, sont des franchises, c'est-à-dire des marques commerciales soumises à propriété intellectuelle, qui peuvent être rachetées et exploitées sous forme de suites ou de préquelles, par exemple. Le personnage de Batman a été créé en 1939 et celui du Joker en 1940, dès le premier numéro des *comics* de *Batman*. Ces bandes dessinées s'ancrent dans l'audiovisuel au cours de la même décennie par le biais de deux séries, l'une éponyme (1943), la seconde

d'attentes nouveaux des lecteurs et spectateurs. Nous avons eu l'occasion de suivre ces cercles de spectateurs par le biais d'articles et de forums de cinéma (Kastler, 2021) avant la sortie du film dont nous traitons, *Joker* (2019) de Todd Philipps. Lorsque les premières images de Joachin Phoenix comme acteur sont apparues en guise d'annonce publicitaire, les attentes étaient grandes et la réserve et les inquiétudes notables, mais l'enthousiasme l'a finalement emporté²²³. Il importe généralement à une partie de la communauté des spectateurs des films, qui sont aussi fréquemment des lecteurs de *comics*, que les personnages de cinéma restent fidèles à leurs bandes dessinées d'origine. La production a su néanmoins s'affranchir de ce principe, puisque le personnage du Joker s'est révélé changeant au cours de son histoire, tant sur le fond que sur la forme, en fonction de la politique éditoriale liée à l'époque de production et aux scénaristes des *comics* qui la prenaient en charge. Un extrait de l'introduction rétrospective du *comics Batman année un* (Miller & Mazzuchelli, 2020, p. 4-5), rédigée par le scénariste Denny O'Neil en 1988, en témoigne :

En 1986, l'équipe éditoriale de DC Comics décida que les héros maison, dont certains avaient déjà près d'un demi-siècle, étaient désormais datés [...] mais Batman posait problème. Il était très bien comme ça. [...] et, peut-être plus important encore, elle [L'origine de Batman] reflétait les craintes, les frustrations et les espoirs d'un lectorat qui affrontait les réalités de la vie urbaine du XX^e siècle. Alors, les éditeurs de DC décidèrent qu'il ne fallait pas changer l'origine de Batman. Mais on pouvait l'améliorer. On pouvait lui donner de la profondeur, de la complexité, un contexte plus vaste. Des détails pouvaient s'y ajouter pour lui offrir davantage de sens et de crédibilité. [...] Et, pour finir, toutes les techniques narratives développées au fil de ces cinquante années par les créateurs de bande dessinée pouvaient s'appliquer à ce récit pour exprimer le plein potentiel du matériau de base (Miller & Mazzuchelli, 2020, p. 4-5).

Si le personnage du Joker a un socle stable, celui d'un psychopathe maître du crime dans son genre, il peut adopter des caractéristiques et des personnalités multiples et hétérogènes. À cela s'ajoute le genre cinématographique dans lequel s'ancre chacun des films où il apparaît, et qui leur offre une teinte corrélative : les *Batman* de Tim Burton appartiennent plutôt au registre horreur / fantastique, les *Dark Knight* de Christopher Nolan sont plutôt des films d'action et de guérilla urbaine. *Joker* de Todd Philipps s'inscrit quant à lui nettement dans le drame psychologique, encadré tout au long par une bande sonore où le violoncelle est l'instrument dominant de la composition. Cette contextualisation extra-diégétique portant autant sur la production que sur les publics, est indispensable pour saisir le parcours et l'ampleur du personnage. Observons maintenant la diégèse du film et son Méchant, sur le principe des interrelations annoncées en introduction.

Gotham City est le cadre spatial et contextuel classique des *Batman*, fortement appuyé et rendu visible dans le dernier film de Todd Philipps. Le Joker est un Méchant, certes, mais il évolue aussi dans une ville et un univers profondément violents, sans pitié, corrompus. Dans cette dernière œuvre, la ville est très présente à l'écran. Dès la première scène du film, des jeunes

dénommée *Batman et Robin* (1949). Plus récemment, au cinéma, le héros et son adversaire principal ont été mis en valeur par la première création de Tim Burton (*Batman*, 1989), notable par son succès. Jack Nicholson y jouait le rôle du Joker. La série des *Dark Knight*, produite vingt ans plus tard, marque un tournant de genre plus ancré dans le film d'action. Le défunt Heath Ledger endosse le rôle de façon plus moderne et contribue à donner une nouvelle prestance au personnage. Son jeu d'acteur est salué par la critique et couronné par de nombreux prix.

223 Le forum de cette publication du site Allociné, datée du 24 septembre 2018, constitue un exemple représentatif :

<https://www.facebook.com/allocine/photos/a.117480940147/10156723331170148/>

tabassent le héros dans une ruelle. C'est une société en crise dont la ville est grise, sale, infestée par les rats qu'on voit passer dans le champ de la caméra. De fait, la ville connaît des grèves, notamment celle des éboueurs. Gotham renvoie à un univers où le Mal règne définitivement et où les Gentils ont perdu. C'est ce qui rend la franchise *Batman* si sombre (*Dark*) en général. Comme le souligne Olivia Chevalier-Chandeigne, le cadre contextuel, à l'instar de celui des films d'horreur, loin de faire l'éloge de la société, institue au contraire « le Bien comme un manque » (Chevalier-Chandeigne, 2014, p. 36). Par ailleurs ce climat de violence urbaine est souvent corrélé à la pauvreté (Chesnais, 1981, p. 86). Le climat socio-politique du film est marqué par des inégalités profondes, il y règne une guerre de classes sociales, une haine des riches. Et pour cause, Thomas Wayne, riche entrepreneur de la ville qui se présente aux élections municipales, est méprisant et tient le discours auto-gratifiant du *self-made man* : « Quelqu'un qui est jaloux, jaloux de ceux qui sont plus fortunés [...] ceux d'entre nous qui ont fait quelque chose de leur vie considéreront que ceux qui n'ont rien fait ne sont rien moins que des clowns » (*Joker*, 2019, 00:37:24)²²⁴. Les services sociaux qui s'occupaient d'Arthur, surnommé Le Joker, ferment faute de subventions, ce qui le prive des sept traitements médicamenteux qu'ils lui fournissaient. D'où il s'ensuit que les rêveries flatteuses et assez bénignes auxquelles il se livrait jusqu'ici se transformeront bientôt en hallucinations psychotiques aiguës. Le contexte est si dramatique qu'il fait sombrer ce qui restait de bon dans le personnage, et rend plus expressive sa « descente aux enfers » que la stigmatisation du « Mal ontologique » régnant dans les œuvres cinématographiques précédentes.

Que la production l'ait fait à dessein ou non, *Joker* doit être rapporté à son époque, celle où de nombreuses populations à travers le monde sont entrées en révolte contre leurs gouvernements. En ce sens, le drame fonctionne comme une satire sociale : *Joker*, dans son contexte diégétique, se rapproche de l'état actuel des sociétés – à moins que ce ne soit l'état des sociétés qui se rapprochent de l'univers de *Batman*... « La terre est pleine de fous et le spectacle est tellement réjouissant que notre [auteur] satirique en arrive à assimiler le monde à un vaste théâtre où se joue la 'comédie de la vie' », écrit Colette Arnould en introduction de son propos sur la satire (Arnould, 1996, p. 5). Or, le Joker est fou : au sens plein et pathologique du terme. D'abord victime d'un handicap, il a subi des internements ; tout ceci est narré en profondeur dans le film, qui sonde psychologiquement son personnage. Célibataire, il vit avec sa mère, laissant entendre dans un échange imaginaire avec le présentateur Murray que c'est beaucoup de sacrifices. Le lien qui les unit l'infantilise : « ma mère dit que ma mission est de répandre le rire et la joie » (*Joker*, 2019, 00:13:16)²²⁵ : c'est ce qu'il faisait effectivement avec elle. La valorisation qu'il ne trouve pas dans sa vie sociale, il se l'imagine, la fantasme, ce qui est triste et pathétique à la fois. L'œuvre nous fait entrevoir son employeur, son lieu de travail, son foyer, sa voisine, le tout à de multiples reprises. Le sort s'acharne contre lui : son patron l'accable ; son immeuble, dont l'ascenseur est fréquemment en panne, est un taudis. Il rate son spectacle à cause du stress, la seule fois où il a l'occasion de monter sur scène : le présentateur télévisé qu'il adore se moque de lui. Il faisait le clown dans les hôpitaux pour enfants malades, ce qui est noble, mais est renvoyé pour avoir malencontreusement laissé tomber le pistolet qu'on lui a fourni pour se protéger. Ainsi se tissent les interrelations socio-contextuelles de son univers dans la diégèse.

224 V.O. : “Someone who is envious of those more fortunate than themselves [...] those of us who have made something of our lives will always look at those who haven't as nothing but clowns”.

225 Murray : « elle doit énormément vous aimer, vu tous vos sacrifices. – Arthur : C'est vrai. Toujours, elle me répète d'avoir le sourire et le visage joyeux, et que j'ai une mission : semer le rire et la joie ». V.O. : “– All that sacrifice, she must love you very much. – She does. She always tells me to smile and put on a happy face. She says I was put here to spread joy and laughter”.

Tout le film gravite autour de lui, toutes les scènes le racontent, lui, son environnement et ses relations, ainsi que ce pistolet, objet qui constitue son fétiche : celui qu'il manipule avec fascination, sans savoir s'il doit le retourner contre lui-même – suicide – ou contre la société – meurtre. Cette arme est le cadeau d'auto-défense qu'il n'espérait pas. Le héros ne s'en sert pas, mais la conserve tout de même pour jouer avec, car elle lui procure un sentiment de fascination et de puissance. Le pistolet sera finalement utilisé dans un cadre de légitime défense lors d'un nouveau passage à tabac dans le métro. Alors le personnage verse dans l'abus et la vengeance : si Arthur se sert du pistolet dans le feu de l'action pour se protéger, il poursuit ensuite ses agresseurs, pour finir par les abattre froidement. Suite de coïncidences marquant un destin, apogée de la réaction à une société violente dans son ensemble, la situation est embarrassante pour le spectateur car ambiguë. Le paroxysme de cette scène criminelle peut se lire comme une allégorie de la révolte des minorités opprimées, en détresse, n'ayant plus que la violence pour s'exprimer²²⁶. Entre la compréhension et la légitimation de l'acte, la frontière s'amincit. Le maquillage, le masque de clown du Joker, comme le disait déjà Edgar Morin, affichent « un phénomène de possession ; lors des fêtes et des rites sacrés, le masque révèle un esprit, un génie, ou un dieu qui s'incarne » (Morin, 1972, p. 41) : dieu du Mal en l'occurrence. « J'ai tué ces gars parce qu'ils étaient ignobles. Tout le monde est ignoble de nos jours ; c'est assez pour rendre n'importe qui cinglé » dit le Joker, dans l'émission télévisée de Murray à laquelle il participe (*Joker*, 2019, 01:38:42)²²⁷. « Prenez les gens comme Thomas Wayne ; vous croyez qu'ils se demandent ce que c'est que d'être comme moi ? Ils s'imaginent qu'on va rester bien tranquilles, et endurer ça comme des petits garçons polis : qu'on ne va pas se transformer en loups et les mordre ! » (*Joker*, 2019, 01:39:32)²²⁸.

Conclusion

François Jost nous dit que l'« on ne naît pas méchant, on le devient » (Jost, 2015, p. 14), rappelant que les individus sont l'objet d'une construction historique et culturelle faite d'interrelations bien plus que d'innéité (Berger & Luckmann, 2012, p. 103). Avec *Joker*, la transition de l'une à l'autre de ces postures est claire. Les éléments de la vie du Méchant, autant sinon plus que ceux du Gentil, trouvent dorénavant place dans le récit : son cheminement, ses liens d'intimité, son contexte sont narrés. Ce n'est plus seulement par la psychanalyse qu'on se rapproche du Méchant, c'est par une ouverture sur sa généalogie et sa sociologie, alimentées par le récit des connexions que le Méchant possède avec son monde, ses relations sociales, son ancrage contemporain potentiel et les objets qui l'entourent. Cette fiction en effet, en reflétant certaines réalités économiques et sociales, alimente une lecture satirique que l'on retrouve dans certaines critiques du film²²⁹. Nous comprenons dès lors la jouissance procurée au public par un tel personnage : « Le propre de la satire est [...] de se décharger de ce qui est intolérable [...], change en étincelle la braise qui couve et transforme une souffrance en plaisir » (Arnould, 1996, p. 9). Par la satire socio-politique, l'œuvre « fait vrai » et « à sa valeur philosophique »

226 Pour reprendre l'un des sous-titres de Jean-Claude Chesnais, « lorsqu'il n'y a plus la force de la loi, il ne reste que la loi de la force » (Chesnais, 1981, p. 446). Cette maxime se retrouve en substance assez tôt dans l'histoire de la pensée philosophique, notamment chez Pascal : « la justice sans la force est impuissante : la force sans la justice est tyrannique » (Pascal, 2015, p. 154).

227 V.O. : *"I killed those guys because they were awful. Everybody is awful these days. It's enough to make anyone crazy"*.

228 V.O. : *"You think men like Thomas Wayne ever think what it's like to be someone like me? To be somebody but themselves? They don't. They think that we'll just sit there and take it, like good little boys! That we won't werewolf and go wild!"*.

229 Le « Blog du Yeti » par exemple lui consacre un petit article qui, bien que sans valeur scientifique, n'hésite pas à faire un parallèle entre le Joker et la révolte du mouvement des Gilets Jaunes.

s'ajoute « une valeur documentaire de premier ordre » (Avelot, 1932, p. 49). Ainsi, dans ce type de film qui conjugue l'action traditionnelle au sens épique du terme et la critique sociale, la dichotomie archétypale du « Gentil » contre le « Méchant », « noir contre blanc », *grisonne* – au double sens de la nuance et de la maturation qu'elles lui confèrent – en une esthétisation des causes politico-économiques de la déchéance (ou « méchéance ») et de leurs enjeux véhiculés seulement jusqu'ici par les travaux en histoire et en sciences sociales.

Bien que notre conclusion repose sur une « homologation » ou une « orchestration collective » des publics et de leur temps (Bourdieu, 1979, p. 255), nous ne pouvons nier que dans les périodes de crise politique, économique, climatique, sanitaire, le public ait davantage besoin d'identifier et de fixer les figures du Mal – ne serait-ce que par la fiction. L'une des figures du Mal dans la théologie, le démon, n'était-il pas perçu comme un être-passerelle entre le divin et les hommes, un être 'surnaturel' qui s'exprimait par une connaissance approfondie de l'Humanité » (Arnould, 2019, p. 26) ? À travers la figure du Méchant au cinéma, s'exerce, chez un public populaire ou non, un apprentissage plus complet de sa propre espèce, une façon de s'enquérir de sa capacité, de ses moyens, de ses intérêts et *a fortiori* de ses velléités à faire le Mal. Le nouveau terme à la mode, le « complotisme », marque, nous semble-t-il, cette fracture : entre ceux qui ne peuvent imaginer que des maux soient consciemment fomentés et qui ont une vision plutôt idéalisée de l'espèce, et ceux qui reconnaissent que leurs contemporains peuvent être volontairement mauvais, le Mal dont souffrent les uns peut parfaitement faire le profit des autres. La présence massive de la Mafia au cinéma, en tant qu'organisation collective devenue personnage central, en est une autre illustration. La fiction qui, traditionnellement, tendait vers la condamnation morale et générique du Mal, transite désormais, grâce à ces nouvelles formes de récit mettant à l'honneur un ou des Méchant(s), vers sa déconstruction et son analyse pour une meilleure compréhension. Et s'il nous est permis de finir sur une note optimiste, c'est peut-être la meilleure voie à suivre pour se rendre apte à le combattre réellement.

Références

- Arnould, C. (1996). *La Satire, une histoire dans l'histoire*. PUF.
- Arnould, C. (2019). *Histoire de la sorcellerie*. Tallandier.
- Avelot, H. (1932). *Traité pratique de la caricature et du dessin humoristique*. Henri Laurens.
- Behelly-Hennedet, H. (1938). *Le Bestiaire maléfique*. Élie Mazel.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2012). *La Construction sociale de la réalité*. Armand Colin.
- Blog du Yéti :
<https://yetiblog.org/gilets-jaunes-et-joker-les-deux-symboles-emblematisques-de-linsurrection/>
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Chesnais, J.-C. (1981). *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*. Robert Laffont.
- Chevalier-Chandeigne, O. (2014). *La Philosophie du cinéma d'horreur : effroi, éthique et beauté*. Ellipses.
- Diderot, D. (2006). *Jacques le Fataliste et son maître* (Barbara K.-Toumarkine éd.). GF.
- Esquenazi, J.-P. (2014). *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Armand Colin.
- Evans-Pritchard, E. (1972). *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandés*. Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard.
- Institori, H. & Sprenger, J. (2017). *Le Marteau des sorcières*. Jérôme Millon.

- Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. Dans *Littérature* : 6 (p. 86-110).
- Jost, F. (2015). *Les nouveaux méchants : quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Bayard.
- Kastler, B. (2021). Préadolescences et cinéma d'horreur : initiations clandestines et réceptions folkloriques. *Communications*, 109, 207-221.
<https://doi.org/10.3917/commu.109.0207>.
- Kastler, B. (2021). *Des Âges au cinéma : la culture cinématographique des jeunes spectateurs* (Esquenazi J.-P. dir.). [Thèse de doctorat]. Université de Lyon 3.
- Mauss, M. (2006). Les Éléments de la magie. Dans *Sociologie et anthropologie*. PUF.
- Miller, F. & Mazzuchelli, D. (2020). *Batman année un*. Urban Comics.
- Minois, G. (1998). *Le Diable*. PUF.
- Morin, E. (1972). *Les Stars*. Seuil.
- Morin, E. (2018). *Le Cinéma : un art de la complexité*. Nouveau Monde Éditions.
- Murray, M. (2011). *Le Dieu des sorcières*. Camion noir.
- Pacherie, É. (2004). L'empathie et ses degrés. Dans A. Berthoz & G. Jorland (dir.). *L'Empathie*. Odile Jacob.
- Pascal, B. (2015). *Pensées*. GF.
- Phillips, T. (2019). *Joker*. DVD. Warner Bros Entertainment.
- Quand le rap Français fait référence à Scarface !
<https://www.booska-p.com/musique/actualites/scarface-rap-fr-30-punchlines/>
- Rachid, (2004). « Génération Scarface ». La place du trafic dans une cité de la banlieue parisienne. Dans *Déviance et Société* : 28 (p. 115-132).
- Rimé, B. (2005). *Le Partage social des émotions*. PUF.



L'Éloge du gris : l'art du bel antagoniste dans *PSYCHO-PASS* et *Terror in Resonance*

In Praise of Grey: The Art of Fair Antagonist in anime series
PSYCHO-PASS and *Terror in Resonance*

Alban BENOÎT-HAMBOURG²³⁰

École du Louvre
alban.bh@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1310>

DOI : 10.25965/flamme.1310

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Cet article interroge les antagonistes des animés *PSYCHO-PASS* et *Terror in Resonance* en tant qu'actants narratifs, émotionnels et éthiques. Ce travail s'inscrit en analyse filmique et se fonde sur les recherches d'Hiroki Azuma. Plus précisément, il invoque sa méthodologie fondée sur le système de la base de données ordonnant les « éléments d'attraction », qui soutiennent son analyse des personnages fictionnels nippons dans un contexte de réception transmédiatique. Nous tâcherons d'appliquer ce dispositif plus précisément aux antagonistes afin d'explicitier ce qui les distingue d'un point de vue formel, et de le prolonger à l'échelle de l'écriture et du montage de ces productions sérielles. Nous pourrions dès lors mettre en lumière de quelle manière des systèmes de personnages codifiés structurent des fictions où l'ennemi premier devient séduisant dans les valeurs qu'il soutient ou dans l'irrégularité qu'il incarne.

Mots clés : animation, animé, série, typologie, base de données, *kyara-moé*, narration

Abstract: This paper will focus on the antagonists of anime series *PSYCHO-PASS* and *Terror in Resonance* as narrative, emotional and moral actors. This study is based in film analysis, and will build upon Hiroki Azuma's research in cultural studies. Specifically, it will use this methodology founded on the « database consumption » ruled by « moe-elements » in media mix reception models. This theory will be a pillar in our approach to discussing how the antagonists are designed, what distinguishes them on a formal level, and comment on the storytelling and editing of the two series. Then, we will bring to light the matter of how a codified form of character writing can lead to creating fictions in which antagonists are made seductive in the values they uphold and in the very deviancy they represent.

Keywords: animation, anime, series, typology, database, *kyara-moé*, storytelling

²³⁰ Ancien assistant de conservation du Département des jouets au Musée des Arts Décoratifs de Paris, Alban Benoît-Hambourg est doctorant en histoire de l'art à l'École du Louvre, sous la direction de François-René Martin (sujet de thèse : « La représentation de la catastrophe entre 1760 et 1830 (France, Angleterre) : la construction picturale de la tragédie naturelle »), et diplômé de deux Masters, en Histoire de l'art (École du Louvre) et en Esthétique (Université Paris-Diderot).

« – Chacun possède une part de mal en soi.
– C'est possible. Mais il y a une différence entre
le mal couleur de cendre et le mal couleur d'ébène²³¹. »

Introduction

Ce court dialogue unissant les deux protagonistes de la série *Witch Hunter Robin* marque une nouvelle étape dans le déroulement du récit. Ces derniers, qui s'opposent en bien des points malgré l'équipe qu'ils doivent former, rendent concret une intuition peu à peu instillée au fil de la première partie de la série. L'ennemi n'est peut-être pas celui que les spectateurs croyaient jusqu'alors, et chacun présente sans doute une part de mal susceptible de le désigner comme l'antagoniste d'un autre. La structure des personnages est alors quelque peu bousculée, et c'est tout un système trouble qui est mis en lumière : à la fois diégétique, puisque la nature et les desseins de chacun sont mis en doute, mais plus largement à l'échelle de l'écriture de la série dont les tenants et les discours ne présentent plus un héros clairement identifiable, dont les pensées et les actes ne peuvent être éthiquement discutés, face à un mal qui agirait ainsi sur la simple impulsion de faire le mal. Cette binarité n'est plus effective, elle est même exposée comme impossible, au profit d'une palette de tonalités plus large, où chaque élément ne peut se débarrasser complètement de pigments sombres, jurant toujours sur certains points avec ses voisins.

Si l'antagoniste peut être séduisant, beau, convaincant ou clairvoyant, il présente dès lors autant de facettes qui pourraient paraître contradictoires avec la nature de ses objectifs. L'attrait pour le méchant peut paraître malsain, mais il peut être une manière de mieux s'identifier à la figure du héros, ou avoir une fonction pédagogique ou réflexive au sein du récit. Le plaisir potentiel de s'écarter d'une structure, de normes, de règles peut représenter un désir ponctuel ou persistant de représentation ou de projection répondant parfaitement aussi à une fonction de *catharsis*. L'ancienneté et la prolifique production de manga et d'œuvres animées japonaises ont engendré une importante constellation de genres et une grande diversité de modèles de personnages, prenant en compte aussi les figures de repoussoirs. Certains modèles d'antagonistes sont reconnaissables tout de suite à l'image par des codes visuels simples et bien connus des publics nippons comme occidentaux, comme un regard ou une expression qui ne trompe pas, associés à des effets de lumières et d'ombres assez éloquentes lors de leurs apparitions par exemple. Mais certaines œuvres réservent aussi quelques surprises avec d'affreuses créatures aux intentions particulièrement violentes et néfastes mais dont l'apparence à l'écran et l'attitude ne trahiraient rien de prime abord, à l'instar de Kyubey dans l'animé *Puella Magi Madoka Magica*²³².

Les fictions issues de la production animée japonaise, à travers leurs différentes appellations depuis les années 1910 (de « *sanga eiga* », que l'on peut traduire par film de dessin au trait, à « animé » aujourd'hui), se rassemblent sous une définition aussi fluctuante que fertile, notamment dans un contexte de réception internationale. Au Japon, l'objet « animé » se place à la fois comme une catégorie de l'animation japonaise dans son ensemble et comme une forme

231 *Witch Hunter Robin* (Shukō, 2002, 13).

232 *Puella Magi Madoka Magica*, réalisé par Shinbō Akiyuki, Studio Shaft, 2011, 12 épisodes. Kyubey, petite créature fantastique aux allures félines et douée de parole, agit préalablement de la même façon que les chats Luna et Artémis dans le manga *Sailor Moon* (Takeuchi Naoko, 1991-1997), en réveillant les pouvoirs des héroïnes et en les guidant dans leur lutte. Par ailleurs, son apparence et sa voix peuvent évoquer dans la mémoire des publics les personnages de Kerberos, qui occupe un rôle similaire dans le manga *Sakura, chasseuse de cartes* (CLAMP, 1996-2000). Mais les intérêts de Kyubey ne se révèlent pas simplement la préservation de la paix sur Terre, du moins comme les protagonistes et les spectateurs l'entendraient.

culturelle distincte, si l'on considère la position de plusieurs institutions patrimoniales, expositions et une certaine littérature scientifique sur le sujet. En considérant à la fois sa réception populaire globale, et sa promotion dans la politique étrangère du Japon (Condry, 2009), nous pouvons considérer que les animés sont des objets qui rassemblent généralement les caractéristiques suivantes : un manga comme source originale, un maniérisme vocal spécifique, une utilisation extensive de l'animation sélective, des effets de caméra afin d'accorder du mouvement à des dessins fixes, des modèles distincts dans le design des personnages et des conventions pour les expressions faciales, enfin des intrigues complexes présentées en longs récits épisodiques (Sheuo Qui Gan, 2010). Malgré cela, l'histoire de l'animé est intimement liée à la production cinématographique, avant même la Seconde Guerre mondiale, mais surtout à partir de années 1950, notamment à travers le premier studio d'animation japonais, la Nihon Dôgasha, rachetée en 1956 pour devenir la Tôei Dôga, puis le studio Mushi Production (1962) et Tezuka Productions (1968). Malgré une intention première de concurrencer Walt Disney, les dispositifs de production écartent rapidement l'animation nipponne de ses concurrents occidentaux dans ses fondements et dans sa réception (Pruvost-Delaspre, 2014). Ce constat s'affirme définitivement lorsque ces deux premiers studios commencent à se concentrer également sur des diffusions télévisuelles et une logique sérielle à partir des années 1960²³³, qui nécessitent une modification de la cadence et des coûts de production. Cette augmentation de l'activité et du rythme de travail amorce des innovations techniques dans la production d'images et la mise en scène afin de palier une animation inévitablement plus limitée (Lamarre, 2002). L'essor de la télévision dans les années 1970 au détriment des salles de cinéma entraîne la Tôei Dôga (qui est alors devenue le studio le plus important) à se concentrer majoritairement sur les programmes sériels qui s'exportent peu à peu à l'image de *Capitaine Albator* (1970), *Goldorak* (1972), *Sailor Moon* (1992), jusqu'à *One Piece* (1998) et *Digimon* (1999), créant de véritables licences enrichies aujourd'hui encore. La longévité de l'organisation de l'entreprise et son succès à l'international ont posé des jalons dans l'organisation du travail au sein de la majorité des studios d'animation jusqu'à aujourd'hui, ainsi que dans les opportunités d'exploitation à l'étranger d'œuvres de studios plus récents comme Madhouse, Bones, Trigger ou encore MAPPA parmi les plus connus.

Au sein des nombreuses nouvelles productions chaque année, malgré des genres et des styles d'animation pluriels, il est possible de distinguer des typologies de personnages comme les archétypes très connus des publics que sont les *tsundere* ou les *dandere* par exemple²³⁴. Ces termes renvoient généralement à des postures, des natures, des forces narratives, mais ils désignent également un certain nombre de traits physiques partagés par de nombreux personnages. Comme le rappelle Olivier Odaert (2016), toute narration en série depuis les *comics* possède la nécessité de mettre en place des procédés de reconnaissance qui convoquent la mémoire des publics, notamment à travers la récurrence de personnages. Les caractéristiques communes que nous évoquons ne sont pas des codes stricts dans l'écriture, mais elles forment tout de même un horizon d'attente ou un dispositif de références pour les publics, à l'échelle d'une œuvre sérielle, mais également au sein d'un maillage plus important entre productions

233 Ce mouvement est initié par Osamu Tezuka et Mushi Production en 1963 avec le succès de Tetsuwan Atomu (Astro le petit robot) au Japon et à l'étranger. Mushi Production se concentre d'ailleurs principalement sur la création de séries animées jusqu'à sa fermeture en 1973.

234 Un personnage dit *tsundere* – terme combinant le mot *tsuntsun* « distant, mordant » et *deredere* « tendre, amoureux » – présente une personnalité qui apparaît d'abord distante et hautaine, parfois violente, mais qui tend à devenir plus tendre ou affectueuse au fil du récit. À l'opposé se situent les *dandere* (*danmari* signifiant « calme ») dont la nature silencieuse voire asociale concerne des personnages effrayés à l'idée de s'exprimer face à quelqu'un, craignant d'avoir des ennuis s'ils s'y risquent. Ils tendent à s'ouvrir peu à peu au cours de la narration et demeurent des figures plutôt positives par leur douceur générale.

d'un même genre ou non. Plus encore, leur mise en scène, l'animation qui leur est prêtée et le montage peuvent aussi être des outils ou des objets iconographiques permettant de les identifier, de les apprécier et de les étudier. Concernant les antagonistes plus précisément, il est possible de retrouver des traits propres à certaines personnalités. Cette communauté du Mal répond aussi à des tropes qui permettent de former des groupes et des « types » d'adversaires qui sont mis en scène de telle ou telle manière. Au sein de notre étude, nous nous intéresserons plus précisément à une personnalité de méchant qui va troubler l'ordre établi au sein du système des personnages et donc de la diégèse, mais qui, par sa force d'attraction et même de fascination au sens premier du terme, va guider et détourner autant l'organisation du récit que ce qui semblait être son message premier.

Les deux animés que nous allons aborder peuvent être comparés d'abord par une fabrication similaire à plusieurs égards : deux dates de sortie proches, deux studios de production présentant plusieurs points communs en termes de moyens, de diversité dans les genres de récits proposés et les publics visés. Enfin ils présentent tous deux une narration d'anticipation qui discute la place de l'individu au sein d'un appareil social aux intérêts et aux agencements contestables. Nous nous pencherons d'abord sur la première saison en 22 épisodes de *PSYCHO-PASS* du studio Production I.G., réalisée par Motohiro Katsuyuki et Shiotani Naoyoshi et sortie en 2012. L'action se situe en 2112 à Tokyo : le Japon est régi par un système nommé Sibylle, mis en place par le gouvernement, qui mesure constamment « l'état mental » de chaque individu grâce à un dispositif technologique, l'éponyme psycho-pass. Le Japon, complètement fermé au reste du monde, se présente dès lors comme une société parfaite par une analyse constante de ses citoyens, de leur naissance jusqu'à leur mort en les guidant vers les études et les professions qui leurs sont « destinées », jusqu'aux moindres conseils de vie au quotidien afin de maintenir un niveau de stress acceptable. Les spectateurs suivent un groupe d'inspecteurs accompagnés « d'exécuteurs » chargés de traquer et d'écarter les criminels potentiels, avant qu'un délit ou un crime ne soit commis, puisqu'il porterait atteinte à la paix instaurée et cadrée par Sibylle. Les exécuteurs sont justement des « criminels latents » dont le psycho-pass est à un seuil critique ou peu stable, et qui ne peuvent intégrer librement la société civile. Tout l'intérêt de l'antagoniste que nous allons découvrir, Makishima Shôgo, réside dans son psycho-pass toujours extrêmement bas, au point d'atteindre zéro. Qualifié de « distancié pathologique », il échappe au contrôle de Sibylle quels que soient ses pensées et ses actes, qui se tourneront vers le crime afin que son statut d'anomalie puisse renverser cet ordre qu'il juge autoritaire et nuisible à toute expression de libre arbitre.

Terror in Resonance, réalisé par Watanabe Shin'ichirô et le studio MAPPA en 2014, se découvre en une saison de 11 épisodes. Dans un présent alternatif, Tokyo est frappée par une attaque terroriste qui met en état de choc tout le pays. Le seul élément d'enquête est une vidéo que les coupables ont mise en ligne sur Internet prévenant de manière cryptée de leur action. Le duo terroriste se présente sous le nom « Sphinge », et se révèle composé de deux adolescents s'appelant Nine et Twelve. Survivants d'un incident inconnu dans leur enfance, ils décident de « réveiller le monde », d'après leurs propres termes, à travers une série d'attentats qui lèveront le voile sur une affaire paramilitaire orchestrée et cachée par de hauts dirigeants dont ils sont les seules victimes rescapées. La narration s'établit autour d'un *mind game*, un bras de fer psychologique entre la police et le duo, qui va toujours prévenir par vidéo de leurs attaques à travers des énigmes, afin de guider par étapes les autorités et la population vers la découverte des responsables du programme d'expérimentations dont ils ont été les sujets. Malgré leur mode opératoire, ce ne sont pas ces deux anti-héros qui nous intéresseront principalement, mais le personnage de Five, troisième enfant ayant survécu au programme, que les services secrets nord-américains envoient au Japon pour étouffer l'affaire. Son arrivée change la donne dans le

jeu de puissances qui s'affrontent, renversant par la même occasion l'ordre éthique qui régissait jusqu'alors le système des personnages.

À travers l'action de ces deux antagonistes, nous pouvons étudier dans quelle mesure un système des personnages (fondé sur un appareil de références immédiates) peut tromper l'attention et l'attraction des spectateurs dans leur implication émotionnelle et éthique, afin de soutenir une expérience critique d'un appareil politique qui s'avère être le véritable ennemi. À défaut de le démanteler ou de le vaincre assurément, il s'agirait plutôt d'expérimenter par ces personnages les dispositions de chacun à questionner un ordre établi et s'y confronter. Nous examinerons d'abord le processus de création et d'intégration de personnages dont les traits caractéristiques et les motivations premières engendrent une dynamique d'appropriation, en se fondant sur les écrits d'Azuma Hiroki à propos de la culture Otaku. À partir de sa méthodologie, nous pourrions ensuite interroger leur réel impact sur l'ordre de la narration et le tissage progressif d'une expérience éthique, en décomposant l'agencement de certaines scènes et la scansion de l'action à l'échelle des deux séries.

1. Une typologie de personnages entre système et rupture

Notre analyse se fondera sur le travail d'Azuma Hiroki, et plus précisément son ouvrage *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité*. C'est sa méthodologie fondée sur l'analyse du système en « base de données » qu'il nous faut invoquer, défendu comme un modèle de structuration fictionnelle ressemblant à de nombreux égards au fonctionnement de bases de données informatiques. Il considère que l'importante production construit un imaginaire plus ou moins précis autour de signes, d'« éléments d'attraction » désignés par la formule *kyaramoé* (Azuma, 2008, p. 41) qui concerne des œuvres, des licences, des personnages, enrichissant une base de données qui sont autant de codes auxquels les publics se rattachent. Ces codes permettent certes l'analyse de la production, mais aussi de la réception et du goût des publics face à ces œuvres vectrices de types et de personnages forts :

Ces signes qui se sont développés pour stimuler habilement la fascination des consommateurs envers les personnages, je les désignerai [...] par le terme générique d'« éléments d'attraction ». La plupart de ces éléments d'attraction sont des composants graphiques mais ils peuvent également prendre diverses formes, selon les supports : expressions verbales récurrentes, situations typées, développements particuliers du récit ou encore silhouettes propres à certaines figurines (Azuma, 2008, p. 76).

Ces fragments sont autant d'entrées potentielles dans une base de données mentale (qu'il compare au moteur de recherche « Otaku Tinami » qui référence et organise des personnages par leurs caractéristiques physiques) reliant une foule de personnages assemblés avec des composants référencés. Ce processus quasi-mécanique à dimension commerciale avant tout selon l'auteur, signe la relation au personnage comme condition *sine qua non* à la bonne assimilation du récit²³⁵, en gardant à l'esprit que leur conception précède fréquemment l'élaboration de l'intrigue (Condry 2013). Cette ambition commerciale, nommée « *character business* » (*kyarakutâ bijinesu*), s'inscrit dans une stratégie de circulation médiatique de personnages par leur exploitation dans de nombreux cadres de la vie quotidienne (Gaulène, 2012 ; Suvilay, 2019) permettant leur promotion et ainsi l'assimilation de leurs caractéristiques par les publics. Dès lors, ce qui pourrait relever de la « citation » ou de « l'influence » d'une

235 Selon lui, cette dynamique s'est affirmée face au modèle antérieur analysé par Ôtsuka Eiji (1989) pour les publics de la génération précédente : l'ère de la « consommation des récits » est révolue au profit de celle de signes pour laquelle son modèle d'agencement et de lecture est plus pertinent.

œuvre ou d'un auteur sur un/e autre ne peut fournir une explication suffisante : chaque personnage objet d'un intérêt marqué des publics remanie ou ajoute de nouvelles entrées dans « les codes régissant les éléments d'attraction », comme autant de « matériaux utiles à la construction de nouveaux personnages » (Azuma, 2008, p. 85).

Parmi ces éléments, le physique des personnages défini par le *character design*²³⁶, entre autres à travers la chevelure, peut être un indicateur pour rapidement les discerner dans la mise en scène et le système des personnages. Au-delà d'un constat plus graphique, cette diversité capillaire peut aussi être un indice dans la composition et l'évolution de ces derniers : la coiffure ou la teinte peut signifier des caractéristiques propres à chacun et rassembler des personnages issus d'œuvres très différentes. La diversité des genres de manga et d'animés, à laquelle s'ajoute une diversité de récits, ne permet pas un arrangement iconographique et interprétatif rigide, mais il est possible de rassembler un certain nombre de traits communs à de nombreuses figures.

Au sein de notre corpus, cette dynamique de création des personnages est déjà sensible avec les protagonistes²³⁷. Elle concerne tout autant nos antagonistes, dont l'apparition à l'écran est aussi pensée à partir de ces éléments d'attraction plus ou moins assimilés par les spectateurs, comme en atteste le choix de la teinte de leurs cheveux qui les distingue directement du reste des personnages. Si le brun rassemble des personnages traditionnels (parfois empreints de fermeté ou de sévérité) et le châtain des figures plutôt abordables et classiques dans leurs traits de caractère, d'autres couleurs déterminent des natures diverses ainsi que des énergies narratives propres. S'il est toujours possible de tromper quelque peu les spectateurs sur les intentions des personnages, puisque l'imaginaire global est construit sur des valeurs plus ou moins établies et référencées, certains grands traits caractéristiques demeurent toujours présents, même en simple trame de fond, afin d'introduire ces personnages et de présenter un point d'accroche. Par exemple, la couleur bleue est souvent associée à des personnages présentant des natures plutôt douces et réservées, si ce n'est timides, mais aussi des personnages plus stoïques : de manière générale, un certain raffinement les réunit²³⁸.

Dans le cadre d'un univers qui se veut au plus proche de notre réalité comme le montrent les deux œuvres de notre corpus, le *character design* des personnages est une composante essentielle présentant des physiques proches des phénotypes et des mensurations auxquels les spectateurs peuvent s'identifier. Ainsi, une différence notable visuellement peut être issue soit d'une altération qui demande à être explicitée (une teinture, un déguisement ou une maladie par exemple), soit d'un marqueur visuel qui distingue le personnage concerné de manière symbolique et narrative. Nos deux antagonistes se distinguent par des cheveux d'une blancheur parfaite, et des yeux d'une couleur rare (violet pour Five, dorés pour Makishima Shōgo). Le blanc peut naturellement concerner des personnages âgés, mais pour des figures jeunes, il rassemble souvent des êtres qui ne sont pas humains, et / ou qui renferment une puissance, ou

236 Le *character design*, que nous pouvons traduire par concept de personnage, est une étape de création dans l'élaboration d'un film animé, d'une bande dessinée ou d'un jeu vidéo, qui permet de déterminer le cadre graphique des personnages à travers leur apparence et leur inscription visuelles, afin qu'ils soutiennent au mieux la narration.

237 Nine (*Terror in Resonance*) et Ginoza Nobuchika (*PSYCHO-PASS*) d'un côté, et Twelve et Kagari Sūshei de l'autre représentent dès leur *character design* deux typologies différentes de personnages : le premier duo partage des cheveux sombres, une coupe classique, une posture droite, et porte des lunettes, indiquant au sein de la diégèse une position de chef, de nature plus réservée et réfléchie. Les seconds présentent des cheveux possiblement teints, une coupe moins sage, et un détournement de leurs uniformes respectifs, qui signalent déjà visuellement une opposition avec le premier duo, par un comportement plus enfantin, plus enjoué, leur accordant aussi un rôle plus comique au sein du système des personnages. Leur première apparition à l'écran, par leur posture et leur prise de parole, accroît cette impression initiale.

238 Nous pouvons citer en exemple le personnage de Hyūga Hinata dans le manga *Naruto*, ou plus récemment Miwa Kasumi dans *Jujutsu Kaisen*.

une connaissance particulière. Il est possible de relier cela à la tradition chinoise, le blanc désignant la force et la violence, mais cette couleur est aussi historiquement celle du deuil au Japon, et semble donc pratique pour démarquer des personnalités particulières, opposantes, ennemies, ou des personnages en proie à la violence²³⁹. Une autre explication possible réside dans la prononciation du mot Mort (死) et 4 (し) proche du « shi » de « shiro » (白い) signifiant blanc en japonais. De nombreuses œuvres déclinées dans différents médias dépeignent des personnages liés à une forme de connaissance secrète, une sagesse dans un domaine qui leur octroie une certaine force, associée généralement à une beauté particulière. À cela s'ajoute souvent un comportement ou une posture singulière qui, dans le cas de nos deux antagonistes, se représente par une attitude majoritairement posée et réfléchie, s'exprime en peu de gestes et de mots, et dont les émotions sont toujours contrôlées.

Ce regard porté sur cette caractérisation physique nous permet d'explicitier la démonstration d'Azuma Hiroki, attestant dans la consommation de ces objets fictionnels d'une certaine socialisation des publics avec des personnages qui se révèle fondamentale pour l'accession et l'appropriation d'un univers ou de son message en tant que récit. Dès leur création, leurs propriétés « attractionnelles » sont sensibles à l'écran à partir de leurs traits physiques, puis dans l'organisation de leur caractérisation au fur et à mesure de la narration. Le personnage de Five et celui de Makishima Shōgo présentent des traits physiques et psychologiques similaires, non pas en référence directe à une source d'inspiration clairement définie, mais en ajoutant de nouveaux éléments d'attraction potentiels, ou en enrichissant ce châssis de référents visuels qui continuent de s'intégrer dans un imaginaire commun. La construction de ce type de personnage se fonde moins sur l'accumulation de signes distinctifs que sur la différence de ces derniers vis-à-vis des signes invoqués pour définir les autres personnages. Ce système de base de données est ainsi continuellement enrichi et complexifié, notamment dans un vaste contexte de transmédiatité (Letourneux, 2011) ou *media mix* (Steinberg, 2012) qui sous-tend et entretient la circulation des personnages mais surtout des signes qui les composent et qui est redoublé par les productions d'amateurs (Ito, 2012 ; Ernest dit Alban, 2019). Comme le rappelle Bouthavy Suvilay (2019), c'est ce qui amène l'historien du manga Gō Ito (2005) à considérer que le *kyarakutā* (personnage au sens de composant d'une narration) est finalement presque délaissé à la faveur du *kyara* (personnage comme constellation de signes qui ne sont pas directement reliés au récit).

Malgré la recherche, la conservation et le développement d'une identité visuelle aisée à reconnaître, à assimiler et à reproduire, il est nécessaire de ne pas considérer ces éléments de *character design* seulement comme un ensemble de référents visuels trop figés et comme une iconographie qui se suffirait à elle-même, dont la simple présence à l'écran satisferait les sentiments d'appropriation et d'empathie des spectateurs. La mise en scène et l'insertion de ces personnages en tant que signes à l'image fait aussi véritablement sens. Dans le cas de nos deux antagonistes, leur intégration dans l'espace est très statique, placide, elle s'impose par une certaine stabilité dans le plan la plupart du temps²⁴⁰, associée à un cadrage et à un montage

239 Cette distinction capillaire rassemble tant l'antagoniste Sephiroth dans le jeu vidéo *Final Fantasy VII*, que le personnage de Griffith dans *Berserk*, ou encore Ginko, le protagoniste de *Mushishi*, parmi beaucoup d'autres, qui figurent dans des manga, séries et films d'animation, jeux vidéo et d'autres media.

240 Cette « immobilité » n'est pas la résultante d'une simple succession de plans fixes (appelée plus communément *limited animation*, qui s'oppose dans son nombre d'images par seconde à la *full animation*) qui seraient la conséquence de limites budgétaires dans la production de l'animé. En effet, une animation limitée est souvent mise en parallèle avec des cadrages dynamiques et un montage global vif. Par ailleurs, elle ne concerne pas uniquement nos antagonistes. Comme le dénonce Thomas Lamarre, « Cette façon d'analyser l'animation implique que, parce que l'animation limitée ne s'efforce pas de produire du mouvement à la manière de l'animation pleine, il ne s'agit

significatifs. Plus précisément, c'est un langage propre de l'image concernant ces figures qui permet leur identification, et leur mise en action au sein de la diégèse. Pour expliciter cela, nous pouvons étudier leur introduction à l'écran, ainsi que la scène / l'épisode de leur réelle première action au sein de la narration. L'agencement et la récurrence des dispositifs de leur apparition permettent d'affirmer aussi une cohésion plus importante du système des personnages et ainsi du sens narratif. Par cette démarche, nous verrons que la construction sérielle dans son ensemble se révèle dictée par leur présence à l'image, en détournant ou en bouleversant l'ordre éthique établi préalablement.

2. *Sympathy for the Devil* : l'antagoniste comme impulsion narrative et éthique

L'introduction des éléments physiques de ces deux antagonistes est certes pensée dès leur constitution lors de l'écriture, mais elle est dans un second temps servie par une mise en scène et un montage qui leur sont propres, dont les ressorts apparaissent comme une nouvelle étape d'un discours visuel et symbolique. Au-delà des éléments d'attraction qui agissent comme des référents, ces derniers instaurent un langage cinématographique singulier au sein d'une scène, mais plus largement au sein d'une unité d'épisode, et même au profit de l'organisation de la narration à l'échelle de la série.

Dans le cas de Makishima Shōgo, la scène introductive est un *flashforward* de l'épisode seize. Dès les premières secondes, ce personnage est présenté de dos, cheveux au vent, regard fuyant, avant un plan rapide sur un léger sourire. Quatre plans simples et rapides positionnent le personnage grâce à des éléments de distinction efficaces. Il fait ensuite face à Kōgami Shinya (un des exécuteurs désignés jusqu'alors comme appartenant au camp du bien) et la mise en scène les place tout de suite en opposition stricte, en miroir. Ils se dénomment chacun et se reconnaissent. Nous faisons face à une scène introductive avec peu d'éléments, mais déjà tous les codes primordiaux définissent cet opposant. Il faut noter qu'il n'apparaît pas du tout dans le premier générique ouvrant la série, qui concerne les épisodes un à onze et forme la première moitié de celle-ci. Sa véritable première apparition au sein de la narration n'intervient qu'à la fin de l'épisode quatre, alors que le nœud de l'action se dévoile véritablement, comme nous allons l'expliquer. Il est malgré tout présenté indirectement, car son corps n'est visible qu'en partie, la caméra se concentrant sur sa chevelure et sur ses mains ; seuls deux plans rapides dévoilent son visage alors qu'il prend la parole pour la première fois. Son corps est ainsi majoritairement représenté à l'image de manière découpée et fugace dans le plan.

Cette dynamique se retrouve dans l'introduction de Five pour *Terror in Resonance*. Five se révèle et se distingue par ses cheveux lors de sa descente d'un avion qui arrive à Tokyo au début de l'épisode cinq : un rapide plan fixe où elle descend l'escalier ne dévoile que sa silhouette, puis un second, où seule sa chevelure est animée, laissant apparaître le drapeau des États-Unis sur la queue de l'appareil. Ce premier élément crée un lien pour les spectateurs les plus alertes, grâce à un plan très bref présentant un personnage peu détaillé au sein du générique, mais surtout deux occurrences d'un enfant aux cheveux aussi clairs dans les cauchemars de Nine. Si la connexion ne se forme pas encore forcément pour tous, c'est toujours cet élément physique qui agit comme une apostrophe au public, invoquant ce *kyara-moé* que nous évoquions plus tôt. Les prochains plans la concernant vont toujours la masquer quelque peu par un choix d'angle de caméra qui met ses cheveux en avant, suivis par ses mains. Son corps est ainsi ponctué, découpé par la caméra pour faire apparaître des points précis : sa chevelure pour la distinguer,

pas d'animation du tout. [...] Il est impossible de comprendre le dynamisme de ces réseaux d'animés si nous persistons à penser l'animation limitée avec l'idée de statisme ou d'immobilité » (Lamarre, 2009, p. 184-185).

puis ses mains et ses yeux pour la désigner. L'élément d'attraction incarné à l'écran par les couleurs particulières de ses cheveux et dans une moindre mesure de ses yeux, est complété et réinvesti par une animation et une mise en scène spécifiques. Ces trois parties du corps sont les seuls réels objets animés de son personnage dans ces épisodes l'introduisant et présentés à plusieurs reprises en gros plan : la découpe et le rythme qui lui sont attribués agissent ainsi presque comme un miroir déformant, écartant Five du commun des mortels. Cette dynamique précise la caractérisé par un regard vif et pointu, c'est une meneuse d'hommes inflexible et efficace, plus qualifiée que ses homologues masculins pour arrêter le duo terroriste²⁴¹.

Ces deux exemples permettent d'expliquer comment l'animation limitée a pu devenir une forme d'expression distinctive ayant un véritable impact sur le récit (Lamarre, 2002, p. 339). Comme l'analyse Marc Steinberg :

S'il y a absence de mouvement dans l'anime, il faut le voir comme une limite productive, une condition positive pour le medium lui-même, ce que Lamarre appelle « l'inconscient positif de l'anime ». Chaque medium, pourrait-on dire, est fondé sur une condition favorable, une « soustraction positive » ou un « obstacle propice » qui, à son tour, le définit comme un medium. Les réponses à cette limitation positive n'impliquent pas une sorte de téléologie implicite dans le medium, mais plutôt un ensemble d'innovations créatives qui pourraient se solidifier en quelque chose comme le style, la technique, le genre ou le système (Steinberg, 2012, p. 56).

Cette animation limitée, rigoureuse pour ces deux personnages, associée à une mise en scène précise de leur corps soutenue par des angles de caméra et un montage singuliers, peut se placer sous le signe de « l'immobilité dynamique » (Steinberg, 2012, p. 27), tendance qui réduit l'importance du mouvement du corps au profit d'un rythme dicté par la disposition du / des plans. Ces trois éléments permettent donc d'inscrire leur personnalité ainsi que leur dynamique dans une double rhétorique : d'abord visuelle, pour que les spectateurs les distinguent, les assimilent, mais aussi narrative, plus notable à l'échelle d'un épisode, d'un arc actanciel, et même de la série entière. En effet, en considérant selon une focale plus large l'échelle scénaristique des deux séries, ce sont bien ces deux personnages qui guident directement la narration selon une « distribution différentielle » (Hamon, 1972, p. 91) qui les écarte également des autres personnages. Ils mettent en mouvement à la fois les protagonistes et les spectateurs, même si le point de vue sur les événements n'est jamais celui de Makishima Shōgo ou de Five. Cette rythmique est sensible dans les deux séries au schéma similaire, malgré un nombre d'épisodes deux fois plus important pour la série *PSYCHO-PASS* (Figure 1).

241 Beaucoup d'autres éléments caractérisant Five sont à prendre en compte pour la distinguer des autres personnages comme sa maîtrise de l'anglais, qu'elle utilise à une cadence très sèche et expéditive par exemple. Nous nous sommes concentré exclusivement sur le langage de l'image par souci de cohérence au sein de cet article.

Figure 1 : Structure narrative de la série *PSYCHO-PASS*

Épisodes 1 à 3	Introduction des protagonistes, de l'univers et de son organisation. Un crime rythme chaque épisode, engendrant une enquête et l'arrestation du coupable. Chaque crime permet de dévoiler une partie de l'organisation et des règles qui régissent cette société dystopique.
Épisodes 4 et 5	Enquête en deux épisodes, alors que Makishima Shōgo apparaît très indirectement et semble être l'instigateur de l'affaire. Le rythme évolue donc avec son apparition.
Épisodes 6, 7 et 8, puis 9, 10 et 11	Deux enquêtes en trois épisodes chacune, autour de crimes dont Makishima est la tête pensante. Il fait intervenir des agents, en leur donnant les moyens de commettre leurs méfaits. Les protagonistes découvrent peu à peu son existence et son mode opératoire.
Épisode 11	Milieu de la série, basculement de la narration. Première confrontation avec Makishima et compréhension de sa nature particulière qui échappe à Sibylle. Il tue enfin directement et expose clairement ses intentions avant de s'échapper.
Épisodes 12 à 21	Le rythme et l'atmosphère changent, la traque commence. Les protagonistes comprennent peu à peu les intentions de leur ennemi qui les renvoie aux limites et contradictions de Sibylle. Les trajectoires de chacun se confrontent à son organisation autoritaire, et tous tentent d'en comprendre les fondements.
Épisodes 22	Confrontation finale entre Kōgami, rejoint par Akane, et Makishima, afin de compromettre la dernière étape de son plan : forcer l'ouverture du Japon en détruisant son autonomie agro-alimentaire. Mise à mort de Makishima et désertion de Kōgami, considéré à présent par Sibylle comme un assassin.

Deux unités se dessinent, avec l'épisode onze comme pivot. Celui-ci est commandé par l'action de Makishima. La concentration de la caméra sur ses mains que nous évoquions plus haut annonce sa fonction d'actant au sein de la narration, qui passe justement par la manipulation d'agents pour mettre en action son plan, puis des protagonistes eux-mêmes. Il guide et manœuvre le rythme du récit pour introduire un nouvel acte après s'être confronté à ces derniers. Il les mène à lui, afin d'inspirer un questionnement sur leur statut et sur leur action au sein de la société, et d'inspirer aux spectateurs une défiance envers les certitudes qu'ils avaient jusqu'à cet épisode. La seconde partie de l'animé est effectivement une déconstruction des bienfaits de Sibylle exposés jusqu'alors sans discours critique possible, par le chemin introspectif des différents protagonistes face au plan de Makishima. Cet agencement fait varier le rythme afin d'installer rapidement les premiers éléments de l'intrigue et ses spécificités, avant de développer les engrenages du drame. Ce modèle est aussi sensible dans l'écriture de *Terror in Resonance*, bien que de manière plus condensée (Figure 2).

Figure 2 : Structure narrative de la série *Terror in Resonance*

Épisodes 1 à 4	Introduction de Nine et Twelve entre anti-héros (présentés comme terroristes aux intentions troubles) et lycéens normaux. Une énigme et une bombe forment le cœur de chaque épisode de cette première unité afin d'installer l'opposition entre le duo et la police.
Ép. 5	Arrivée de Five au Japon avec d'autres agents du FBI. Retournement de situation au sein de la narration par son entremise. Le rapport de force change alors : c'est elle à présent qui s'oppose aux deux protagonistes.
Épisodes 6 à 9	Five met en place différents plans pour capturer les deux adolescents. La police japonaise n'est plus leur opposant direct, et subit même les méthodes de la jeune fille qui n'hésite pas à mettre la population en danger.
Épisode 10	Nine se rend finalement à la police face aux agissements de Five, mais celle-ci n'accepte pas une victoire si « facile ». Son implication dans l'affaire est plus personnelle, et dépasse le cadre de sa mission en tant qu'agent des services secrets américains. Mort de Five dans un ultime face à face avec Nine.
Épisode 11	Dernière bombe, annoncée au premier épisode par le vol de plutonium dans une centrale nucléaire. Mise à mort de Nine et Twelve par l'armée américaine pour dissimuler leur intervention dans l'enquête. Révélation dans la presse internationale du programme d'expérimentations mené par le gouvernement japonais.

Les quatre premiers épisodes reprennent chacun cette unité d'action afin d'exposer les premiers éléments d'intrigue. S'il est possible de voir comme une coquetterie d'écriture l'apparition de Five à l'épisode cinq, puis sa mort cinq épisodes plus tard, son introduction dans la diégèse renverse complètement le rapport de force initial. Sa mise en action élargit les enjeux du scénario à double titre : en tant qu'intime des deux protagonistes, sa confrontation avec eux devient une affaire personnelle à travers laquelle leurs psychologies peuvent être développées ; en tant qu'agent des services secrets américains sur le sol japonais, elle représente une puissance étrangère qui élargit l'échelle du drame. Les motivations et les actions de chaque camp sont alors perçues d'un regard nouveau puisque le conflit devient véritablement politique, entre deux superpuissances dans le domaine de l'armement et de la recherche militaire. C'est par ce retournement dans la narration que l'empathie des spectateurs peut évoluer, et qu'une autre lecture de l'action devient alors possible : une lecture qui justifie les intentions des deux terroristes et peut provoquer le désir de les voir parvenir à leurs fins, tout en gardant une possible identification avec Five malgré les conséquences de ses décisions.

Cette impulsion narrative, soutenue par une captation et un détournement de l'implication éthique des spectateurs, agit comme un nouvel élément d'attraction. L'antagoniste se révèle, s'impose à l'écran et permet par son magnétisme d'inscrire l'action autour de lui et du discours qu'il porte. Nous nous retrouvons face à un antagoniste qui plaît, émeut et persuade. Les éléments d'attraction que les publics connaissent plus ou moins consciemment forment une première couche de lecture sur laquelle va se superposer ensuite une rhétorique de l'image dont les outils vont conforter ces premiers éléments, au point de guider la narration et de modifier l'appréciation première du système des personnages. Autrement dit, malgré des variations entre les deux objets de notre corpus, les données de « l'identité existentielle » du personnage soutiennent et complètent les composants de « l'identité fictionnelle » (Bertetti, 2014, p. 2349). Cette construction pourrait sembler propre au genre de la fiction d'anticipation qui réunit nos deux séries. Dans une formulation qui peut rappeler les notions développées par Azuma Hiroki que nous avons convoquées, Jacques Aumont et Michel Marie précisent pour le cinéma que « des scènes ou des formes prescrites par un genre [...] se ressemblent d'un film à l'autre, et

finissent par constituer une sorte de répertoire que chaque nouveau film du genre convoque plus ou moins consciemment » (Aumont et Marie, 2008, p. 110). L'attente des publics pour ces « formes » diverses, dans le cadre sériel, au-delà du stéréotype du personnage et de certaines récurrences de situations ou de directions dans la mise en scène, concerne plus largement une scansion du récit, dictée par son cadre de diffusion (Benassi, 2016²⁴²).

L'intérêt de cette démarche est ici de mener à un antagoniste plus grand, qui n'est pas forcément incarné *stricto sensu*, mais qui a valeur de système à interroger, à défaut de pouvoir nécessairement le démanteler. L'incarnation de l'antagoniste dépasse le cadre précis du *character design* et d'un rôle fixe au sein de la diégèse pour interroger plutôt les soubassements de cette structure qui elle-même est contestable, et se trouve surtout à l'origine de l'irrégularité qu'il faudrait ainsi écarter de la société. Dans les deux cas de figure, le but des soi-disant antagonistes demeure toujours de révéler une vérité aux yeux du monde, de réveiller la société face aux rouages d'une organisation arbitraire qui souhaite la conserver dans une stase rassurante et sécuritaire, sans possibilité d'alternative ou de pas de côté pour l'individu. Cette démarche active dans le récit permet ainsi de complexifier son message et de lui accorder un impact plus large, dont la critique concerne un appareil dans son ensemble, et plus seulement le nœud primordial de l'action. Ce recul dans le regard et l'appréhension de la fiction engage une possibilité d'innutrition plus riche, plus efficace dans l'importante production d'animés, et potentiellement une réflexion qui engage le spectateur dans son expérience au monde.

Conclusion

Nous avons fondé notre approche des antagonistes d'animés sur la méthodologie d'Azuma Hiroki à travers le système de la base de données, permettant de mieux comprendre un dispositif de références qui unit différentes productions continuellement enrichies dans un cadre de consommation plurielle défini par la logique du *media mix*. Si ce modèle est largement utilisé à travers des bases de données réelles constamment enrichies par les publics, il concerne majoritairement dans un premier temps des tropes propres au *character design* et des effets visuels. Il est notable que cette dynamique concerne aussi des types d'animation²⁴³, de cadrage et de montage, permettant de rassembler ces actants narratifs par un discours de l'image plus complexe. Celle-ci pourrait donc sans doute comporter beaucoup plus de couches parallèles et sous-jacentes afin d'intégrer par extension la scansion sérielle, en considérant aussi la mise en scène par le type, le nombre et la durée des plans qui concernent les personnages comme autant « d'axes sémantiques récurrents » supplémentaires (Hamon, 1972, p. 100) dans la distinction et la différenciation des personnages.

Dans le cas de nos exemples, ces différents composants répondent à cet ordre régi par le rythme de diffusion, permettant ainsi de varier l'allure de l'action mais surtout son propos. Le contexte premier d'enquête, opposant deux camps qui semblent distincts, peut dans son déroulement affirmer ou infirmer des inspirations plus complexes. Les différentes ambitions et les démarches qui en découlent tâchent de converger vers un même point : l'antagoniste qui semble désigné n'est pas nécessairement celui qu'il est souhaitable de voir tomber. L'attraction qu'il génère, et

242 En effet, une analyse comprenant un corpus plus important permettrait sans doute d'intégrer des figures d'antagonistes issus de genres éloignés. Même si celui-ci ne recoupe pas tous les éléments que nous avons analysés dans notre étude, nous pouvons citer Kiryûin Ragyô, de l'animé *Kill La kill* produit en 2013 par le studio Trigger. Plus proche du genre *fantasy*, cette « fiction scolaire » emprunte aussi des codes d'animés de *magical girls* (*mahô shôjo*) par exemple.

243 Cette impulsion est d'ailleurs sensible au sein du site participatif www.sakugabooru.com, qui présente un fonctionnement similaire à celui d'*Otaku Tinami*, mais dont l'intérêt se porte sur les types de techniques d'animation.

l'empathie qu'il déclenche par son statut ou son discours engage une démarche cathartique nécessaire pour mieux se confronter aux protagonistes, tant pour ne pas adhérer directement et complètement à leurs trajectoires, que pour mieux discuter la trame qui soutient le récit. Il s'agit avant tout de mettre en lumière un ordre opaque, aux rouages inconnus de la société, qui agit pour un soi-disant bien commun mais dont l'étouffement de l'information et de toute contestation consolide un appareil dictatorial. Dès lors, celui que l'autorité désigne comme contradicteur ou comme agent d'un dysfonctionnement devient nécessaire par le soulèvement qu'il insuffle ou catalyse. Sa nature trouble s'avère indispensable dans la bonne appréciation de la fiction, et semble répondre aux mots de Tanizaki Jun'ichirō :

[...] le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre (Tanizaki, 1993, p. 77).

L'antagoniste en tant que tel n'est donc jamais à honnir définitivement, il se révèle comme un adjuvant premier dans une réflexion critique d'ensemble de la fiction et des soubassements de son univers. Il n'est surtout pas un objet hermétique et immuable, à la faveur d'une contemplation multiple, mobile, dont le plaisir est laissé à l'entière appréciation du regard qui s'y confronte.

Références

- Aumont, J., Marie, M. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Armand Colin.
- Azuma, H. (2008). *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité*. Hachette (Littératures).
- Benassi, S. (2016). Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle. Dans *Belphégor*, 14. <https://doi.org/10.4000/belphegor.770>
- Bertetti, P. (2014). Toward a Typology of Transmedia Characters. Dans *International Journal of Communication*: 8 (p. 2344-2361).
- Condry, I. (2009). Anime Creativity: Characters and Premises in the Quest for Cool Japan. Dans *Theory, Culture & Society*, 26. 2-3 (p. 139-163).
- Condry, I. (2013). *The soul of anime: Collaborative creativity and Japan's media success story*. Duke University Press.
- Gan, S. H. (2009). To Be or Not to Be: The Controversy in Japan over the « Anime » Label. Dans *Animation Studies*, 4. <https://journal.animationstudies.org/sheuo-hui-gan-to-be-or-not-to-be-anime-the-controversy-in-japan-over-the-anime-label/>
- Gaulène, M. (2012). Tôei Animation, l'usine à dessins animés. *INA Global, La revue des médias*. <https://larevuedesmedias.ina.fr/toei-animation-lusine-dessins-animes>
- Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. Dans *Littérature* : 6 (p. 86-110).
- Ito, G. (2005). *Tezuka Aizu deddo: hirakareta manga hyōgenron e*. NTT Shuppan NTT.
- Ito, M. (2012). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. Yale University Press.
- Lamarre, T. (2002). From animation to anime: drawing movements and moving drawings. Dans *Japan Forum*, 14-2 (p. 329-367).

Lamarre, T. (2009). *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. University of Minnesota Press.

Letourneux, M. (2011). Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse. *Strenae* 2. <https://doi.org/10.4000/strenae.434>

Odaert, O. (2016). Sérialité et personnages. *Belphégor*, 14. <https://doi.org/10.4000/belphegor.777>

Ôtsuka, E. (1989). *Monogatari shôhiron*. Shinyôsha.

Pruvost-Delaspre, M. (2014). Rêves d'Amérique. Modèles de production dans le cinéma d'animation japonais des années 1950-1960. *Réseaux*, 6 (188), 229-253. <https://doi.org/10.3917/res.188.0229>

Shukō, Murase (2002). *Witch Hunter Robin*. Studio SUNRISE, 26 épisodes.

Steinberg, M. (2012). *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. University of Minnesota Press.

Suvilay, B. (2019). « *Kyarakutâ* » : le personnage au cœur des circulations médiatiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 18. <https://doi.org/10.4000/rfsic.7747>

Tanizaki, J. (1993). *L'Éloge de l'ombre*. Publications Orientalistes de France.



Tuer le père, tuer le pair. Figures d'autorité et doubles maléfiques comme adversaires dans les *coming-of-age stories* de la saga *Persona*

Killing the Father, killing the Alter. Opposing authority figures and evil twins in *Persona* saga's coming-of-age stories

Thaïs ARIAS²⁴⁴

Game Designer / Seed by Seed ; chercheuse indépendante
ariast@hotmail.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flammme/1326>

DOI : 10.25965/flammme.1326

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Proposer, à l'instar de la saga *Persona*, des jeux de rôle (RPG) se déroulant dans un contexte contemporain soulève la question des figures antagonistes mobilisables. À travers les exemples des jeux *Persona 4* et *5*, cet article interroge les visions du mal qui les traversent : corruption, pédocriminalité, abus de pouvoir, mais aussi incarnations ambiguës d'une jeunesse traversée par des sensibilités sociales renouvelées et identifiée par l'expression stigmatisante de *wakamono mondai*. Au-delà de ces exemples, sera menée une réflexion plus large sur les modalités d'existence du discours politique et social dans le jeu vidéo et les productions évoluant au sein du *media mix*.

Mots clés : jeu vidéo, *media mix*, rhétorique procédurale, *wakamono mondai*, conflits sociaux

Abstract: To create role-playing games (RPG) in contemporary settings, as the *Persona* franchise does, stirs up issues about who can be established as antagonistic figures. The following article intends to dive into *Persona 4* and *5* in order to explore the visions of evil that are called up: corruption, pedocriminality, power abuses, but also ambiguous depictions of a youth grappling with renewed social sensibilities and sometimes referred to with the derogatory phrase *wakamono mondai*. Beyond these, we will consider the specifics of social and political discourse within the framework of both videogames and *media mix*.
Keywords: videogame, *media mix*, procedural rhetoric, *wakamono mondai*, social conflicts

²⁴⁴ Après un cursus en histoire de l'art et en esthétique du cinéma, Thaïs Arias a poursuivi ses études dans la recherche en études cinématographiques, puis s'est formée au développement de jeux vidéo. Elle est aujourd'hui *game designer* au sein du studio indépendant coopératif *Seed by Seed*, dont elle est également cofondatrice. Elle poursuit en parallèle une activité de chercheuse dans le champ des *game studies* et s'intéresse actuellement à la production des studios japonais *Atlus*.

We presumably play many games because they are exciting, but will playing a particular game result in a positive or a negative mood? This is where the fundamental unpredictability of games comes in, since failure will likely result in a worse mood than success will.
To play is to take an emotional gamble.

Jesper Juul – *The Art of Failure*

Nous sommes supposés jouer à des jeux parce qu'ils nous excitent, mais est-ce que jouer à un jeu en particulier va avoir un effet positif ou négatif sur notre humeur, notre état d'esprit ? C'est ici qu'entre en jeu la nature fondamentalement imprédictible des jeux, parce qu'un échec aura un impact autrement plus fort qu'une réussite. Jouer est un pari où ce sont nos émotions que l'on met en jeu.

Jesper Juul – *L'Art de l'échec* [traduction depuis l'anglais par l'autrice de l'article]

Introduction : *Wake Up, Get Up, Get Out There*²⁴⁵ : le mal à la racine

Si traditionnellement, le genre du JRPG (pour « jeux de rôle à la japonaise²⁴⁶ ») est marqué par la représentation d'univers imprégnés de *fantasy* ou de science-fiction, la saga des studios Atlus *Persona* met en scène des lycéens dans le Japon du XXI^e siècle. Le JRPG étant extrêmement codifié, ce changement de cadre drastique va nécessairement amener à renouveler une partie de l'imaginaire classique du genre. Le personnage central de l'antagoniste, du « Grand Méchant », va bien évidemment être impacté par ce nouvel environnement. Il va dès lors s'agir de trouver des « méchants » à ces adolescents en pleine *coming-of-age story*, ceux dont la confrontation permettra le passage à l'âge adulte.

La triple contrainte de la forte antagonisation de ces personnages, de leur crédibilité dans un contexte réaliste contemporain et dans un récit initiatique va amener à la naissance de figures de méchants peu conventionnels pour le jeu vidéo : professeur pédo-criminel, policier frustré préfigurant les *incels*, politicien véreux, mais aussi des doubles des héros tourmentés par l'incapacité d'assumer leur identité (notamment LGBTQI+). Ces figures sont les repoussoirs par excellence d'un Japon perçu comme paternaliste et hors du temps. Leur traitement frontal dans le jeu vidéo est rare et précieux. Il donne à la série une dimension politique tout en offrant à son public adolescent des clefs de compréhension de situations graves, à travers un média caractérisé par la sécurité et la sensation de contrôle.

À travers cet article, je m'emploierai à scruter les spécificités des figures de méchants des jeux *Persona 4* et *Persona 5*. Comparer ces deux jeux, sortis à huit ans d'intervalle, à travers le prisme de leur représentation des méchants est intéressant à plus d'un titre. En effet, contrairement aux précédents opus qui restent fortement marqués par l'imaginaire de *Shin Megami Tensei*, autre série d'Atlus dont *Persona* est un *spin-off*, les antagonistes de *Persona 4*

245 Tous les titres de parties et sous-parties structurant cet article sont des noms de morceaux issus de la bande originale du jeu *Persona 5*, composée par Meguro Shôji. Ce choix cosmétique a été fait afin de rendre compte de la cohérence de l'ensemble des choix de direction créative avec les thèmes abordés dans cette recherche, et ce malgré ma décision de ne pas aborder frontalement la conception musicale dans le corps du texte. Chacun des titres et des sous-titres sera explicité par la mention d'une précision du contenu de la section en français.

246 Le jeu de rôle à la japonaise (JRPG) est une catégorie spécifique de jeux de rôle (RPG) historiquement caractérisée par un système de combat traditionnellement au tour par tour (l'équipe contrôlée par les joueurs et l'équipe ennemie gérée par la machine attaquent successivement, et le déroulement de chaque tour n'est pas limité par le temps), une narration riche mais linéaire (peu ou pas influencée par les décisions des joueurs) et un certain sens de la démesure (souvent, les histoires commencent à une échelle assez restreinte, avant de prendre des proportions épiques, pouvant aller de la guerre de civilisation à l'affrontement d'une créature divine).

et 5 se détachent des archétypes de méchants monstrueux et divins qui peuplaient jusque-là les jeux de la série.

Dans *Persona 4*, sorti en 2008, les joueurs incarnent un lycéen qui doit aller vivre un an auprès de son oncle et sa fille dans la petite ville de campagne de Inaba pendant que ses parents travaillent à l'étranger. Rapidement, des événements dramatiques vont secouer la communauté, et ce nouvel élève se retrouvera impliqué, avec un groupe hétéroclite d'amis, dans la découverte et l'exploration d'un monde parallèle accessible en traversant les écrans de télévision, afin de poursuivre un tueur en série utilisant cet espace comme cachette pour commettre ses crimes.

Persona 5, sorti lui en 2016, partage beaucoup de points communs avec le précédent : on y joue à nouveau un lycéen contraint de déménager loin de chez lui et de s'intégrer dans un nouvel environnement. Cette fois-ci, la raison de cet éloignement est un casier judiciaire qui oblige le protagoniste à intégrer le seul lycée voulant bien de lui, dans le centre de Tokyo, et il est hébergé par un ami de sa famille. Il partira également à la découverte d'une dimension parallèle, accessible *via* une application de smartphone, avec ses nouveaux amis de lycée, où ils commettront eux-mêmes des crimes : se faisant appeler les *Phantom Thieves of Heart*, ils déroberont les obscurs désirs d'adultes corrompus dans le monde parallèle afin de provoquer chez eux des changements de comportement dans le monde réel.

Ces deux jeux, à travers les antagonistes originaux qu'ils proposent, permettent de s'interroger plus largement sur la dimension politique du médium vidéoludique, et sur les spécificités de celui-ci en termes d'expression des pulsions de rébellion. Afin d'alimenter cette réflexion, je m'intéresserai tout d'abord à leur structure narrative en tant que *coming-of-age stories* et aux effets de ce genre de récits sur les figures de méchants mobilisées. Ensuite, je reviendrai sur les conséquences de ce contexte socioculturel particulier qui voit naître ces œuvres sur ces archétypes de méchants. Enfin, j'explorerai les modalités d'interaction entre les récits – et donc leurs choix de représentation du Mal – et les systèmes dans le cadre du médium vidéoludique particulier qu'est le jeu de rôle à la japonaise.

1. New Beginning : les coming-of-age stories

La *coming-of-age story* est un genre de récit centré sur une série d'événements considérés *a posteriori* comme le moment de transition vers la maturité d'un ou plusieurs personnages. Elle met le plus souvent en scène des adolescents vivant des expériences déterminantes qui forgeront les adultes qu'ils deviendront.

• *So Boring* : l'expérience scolaire

Le contexte général dans lequel se déroulent les histoires des jeux *Persona* est construit sur un modèle propice au développement de ces *coming-of-age stories*. En effet, le joueur incarne toujours le nouvel élève, arrivant dans un lycée inconnu et qui va fédérer autour de lui un groupe d'amis hétérogène dont chaque membre va pouvoir s'ouvrir et grandir au contact des autres.

Hashino Katsura, producteur des jeux *Persona* depuis le troisième opus, met en avant l'importance de ce choix d'environnement de par sa dimension référentielle : la vie scolaire est une expérience du monde très largement partagée, un socle commun qui va pouvoir résonner chez un grand nombre de joueurs indépendamment de leur âge, leur genre ou leur classe sociale (Kotzer / Hashino, 2016). Cela permet donc de créer un paradigme d'identification, de projection et plus largement d'empathie pour l'ensemble des personnages. De plus, le statut de nouvel élève du protagoniste autorise malgré tout la narration à porter des éléments de contextualisation plus spécifiques, et place les joueurs légèrement de côté par rapport à leur environnement, à l'instar du personnage lui-même.

Les jeux *Persona* simulent des aspects très divers de la vie lycéenne typique japonaise : les emplois à temps partiel (les fameux *baito*²⁴⁷), les clubs scolaires – qui représentent une part non négligeable de la vie sociale scolaire –, les cours, les semaines d'examens... Toutes ces briques d'activités sont utilisées dans le cadre d'un jeu de gestion / simulation de vie²⁴⁸ qui couvre une grande partie de la durée d'une partie de *Persona*. Pour reprendre les termes de Pascal Garandel (et de Heidegger à travers lui), le protagoniste d'un *Persona* a au monde un « rapport éminemment *pratique*, un rapport de 'préoccupation affairée' [...] un affairément perpétuel et diversifié, au sein duquel le rapport aux choses s'inscrit dans une multitude de projets, d'objectifs, d'intentions » (Garandel, 2012, p. 121). Les joueurs comme le personnage sont ainsi saturés d'activités et de micro-décisions permanentes. Tant du point de vue des mécaniques que du récit, ces occupations, qui peuvent paraître annexes, participent en réalité à la mise en place de la *coming-of-age story*. En effet, celle-ci existe grâce au contraste entre des événements déterminants de grande ampleur et la dimension profondément anodine de la vie quotidienne qui, précisément, rend visible les changements qui s'opèrent sur l'être-au-monde des personnages.

Parmi les activités proposées dans *Persona*, l'espace social occupe une large place. Cette dimension de vie en société est matérialisée mécaniquement par le concept de *Social Link*²⁴⁹. À chaque *Social Link* correspond un personnage différent de l'entourage du protagoniste, et si un grand nombre de rencontres sont scriptées dans la trame principale du jeu, certaines ne peuvent se produire que suite à des décisions spécifiques des joueurs eux-mêmes. Cette diversité de personnes côtoyées par le personnage permet la prise en charge d'expressions très différentes des notions de changements et de porosité au monde qui constituent le cœur de la *coming-of-age story* : elle autorise l'incarnation de modèles et de contre-modèles, mais aussi rend visible la circulation des changements, et l'évolution que le personnage incarné par le joueur provoque lui-même chez les autres.

● *Keeper of Lust* : les adultes comme figures du Mal

Bien que les *Social Links* comptent ponctuellement des figures très subtiles, voire aspirationnelles²⁵⁰, ce sont généralement les personnages d'adultes qui vont prendre en charge la fonction de contre-modèle. En effet, la *coming-of-age story* classique se construit traditionnellement autour de la présence d'adultes défaillants, dont le rôle au sein de la diégèse est de fabriquer chez les personnages adolescents une pulsion de grandir « autrement ».

Et si certains de ces adultes défaillants vont parfois s'incarner à travers des *Social Links*, lesquels vont simultanément permettre au personnage de grandir et de « continuer à faire

247 *Baito*, diminutif de *arubaito* qui vient de l'allemand *arbeit*, est le terme japonais désignant les emplois alimentaires des étudiants ou des *freeters*, employés précaires cumulant plusieurs postes à temps partiel.

248 On nomme « simulation de vie » des jeux permettant aux joueurs de mener des expériences de vie quotidienne alternatives dans des mondes virtuels reproduisant le monde réel de façon semi-réaliste ou parodique. Son exemple le plus fameux en Occident est sans aucun doute la série *Les Sims* (Maxis, 2000 -), mais on peut également penser aux *Animal Crossing* (Nintendo, 2001 -) ou *Stardew Valley* (Eric Barone / Chucklefish, 2016).

249 Les *Social Links* sont la mécanique relationnelle des jeux *Persona*. Chaque jeu en contient un nombre limité et ils sont tous scriptés. Chaque personnage avec lequel un *Social Link* peut se nouer est associé à un arcane de tarot, et les différents stades d'évolution de la relation sont gradués de 1 à 10. Pour faire évoluer la relation, il faut passer du temps avec les personnages, parfois leur faire des cadeaux, et les aider à résoudre les problèmes de leurs arcs narratifs respectifs. Il est important de noter que si les *Social Links* concernent des personnages masculins et féminins, seuls ceux du genre opposé à celui du protagoniste autorisent le développement de romances.

250 C'est notamment le cas des personnages masculins qui accueillent les protagonistes des jeux chez eux : Dojima Ryotaro dans *Persona 4* et Sakura Sojiro dans *Persona 5*. Ces personnages prennent en charge l'incarnation de futurs désirables pour les protagonistes.

grandir » ses interlocuteurs, d'autres seront d'emblée identifiés – ou se révéleront plus ou moins rapidement – de véritables incarnations du Mal. En un mot, les adultes seront les « méchants » des jeux, même s'ils semblaient parfois présentés au départ comme des figures positives et attachantes. C'est le double espace de la série, partagée entre le monde réel et un monde parallèle faisant office de « révélateur », qui va permettre de créer ces effets de dévoilement ou de confirmation.

Ainsi, *Persona 4* commence par présenter des professeurs hostiles mais pas « méchants » au sens strict, faisant office de figures-repoussoirs. Progressivement, un changement d'échelle va s'opérer et aboutir à une première incarnation du Mal, un politicien que tout semble désigner comme un véritable tueur en série. Un second dévoilement révélera que celui-ci est finalement accusé à tort et souffre de troubles dépressifs incapacitants. Un dossier a été monté de toutes pièces contre lui par le vrai meurtrier : un jeune policier arrivé en ville en même temps que le protagoniste, et avec lequel celui-ci a sympathisé pendant toute l'aventure. C'est en fait un sociopathe dangereux dont les pouvoirs sont construits en miroir à ceux du héros. Ce policier, Adachi Tohru, sera le premier *Boss*²⁵¹ de la série de combats clôturant le jeu.

Persona 5 s'ouvre également sur une figure de professeur, mais il s'agit cette fois-ci d'un pédo-criminel dont les exactions sont révélées par la tentative de suicide d'une de ses élèves. Un changement d'échelle similaire s'opère progressivement, mais celui-ci ne se base plus sur une structure d'absolution et révèle au contraire l'ampleur du mensonge, de la corruption et des malversations. De nouveaux cercles sont traversés – les mondes de l'art, des affaires, de la banque, de la justice – et se fabrique en creux la figure de méchant « ultime », un candidat au poste de Premier Ministre qui déguise ses ambitions fascistes sous un vernis traditionaliste et nationaliste. Cette fois-ci, le statut de méchants de ces personnages n'est aucunement ambigu, et s'incarne autant narrativement que mécaniquement, puisque tous ces personnages sont également des *Boss* au sens strict, qu'il faudra affronter les uns après les autres pendant toute la durée du jeu.

La logique sous-jacente est simple, c'est celle de la corruption du pouvoir : la *coming-of-age story* va se faire le véhicule d'une jeunesse recherchant son propre pouvoir, qui ne soit pas celui, fondamentalement immoral, des figures d'autorité régissant le monde dans lequel elle évolue.

● *Poem of Everyone's Soul* : Découvrir et assumer son identité

Hashino Katsura évoque le lycée en ces termes :

Comme tout le monde partage l'expérience du lycée, on partage également l'expérience de se comparer aux autres, et parfois, de devoir réfréner son individualité, apprendre à déchiffrer les codes pour ne pas trop se démarquer et risquer d'être ostracisé par le reste du groupe. (Kotzer / Hashino, 2016, traduction de l'anglais par l'autrice de l'article)

L'adolescence est donc un âge de mise en tension de la normativité du groupe et de construction en opposition aux adultes.

Le deuxième type d'ennemi archétypique de *Persona* est le double : des versions « maléfiques », les démons intérieurs des adolescents eux-mêmes. Affronter son double, c'est avant tout faire face aux aspects de son identité que l'on ne parvient pas à assumer, que l'on enferme en soi précisément à cause du risque d'ostracisme désigné par Hashino.

251 On appelle *Boss* un ennemi majeur, généralement lié à une avancée narrative (par opposition aux *foes* ou aux rencontres aléatoires, termes utilisés pour désigner les ennemis communs).

Ces doubles – appelés *Shadows* – représentent l'essentiel des *Boss* que les joueurs seront amenés à affronter dans *Persona 4*. En effet, le jeu est très centré sur la question de l'identité et des conditions d'existence dans le rapport à autrui. Chaque personnage de l'équipe va, à tour de rôle, devoir affronter son *Shadow self*, et reconnaître en ce dernier une partie de soi-même afin d'accéder à son plein potentiel. Ce nouveau pouvoir s'incarne dans la transformation de ce *Shadow self* en *persona*, les créatures éponymes tirant leur nom du masque social tel que défini par Jung :

Par le masque, l'individu sélectionné est mis en marge de la sphère de la psyché collective, et, d'ailleurs, dans la mesure où il parvient à s'identifier à sa *persona*, il s'y dérobe réellement. Cet affranchissement de la psyché collective lui confère aux yeux de sa tribu un prestige magique (Jung, 1933, p. 69).

Il devient ainsi au sens propre une nouvelle façon d'être-au-monde, entier.

Les personnages de *Persona 4* sont aux prises avec des identités complexes, notamment autour des problématiques de genres et d'orientations sexuelles. Le jeu assume des questionnements très frontaux sur le rapport de l'adolescence au corps, à ses transformations et ses incarnations, et ne tente en aucun cas de faire abstraction de sa dimension libidineuse. La structure double de l'identité, à la fois performance sociale et réalité profonde, est en effet très propice à rendre compte des vécus des personnes LGBTQI+. Cependant, il est important de noter que si ces questionnements sont effectivement explorés frontalement par le jeu, il s'y déploie malgré tout une force normative indéniable, qui entre en contradiction avec les expériences dépeintes. Les personnages concernés par ces identités marginalisées finissent tous leur exploration par un retour à une « norme acceptable ».

Shirogane Naoto, présenté entre les lignes comme un garçon transgenre, renonce à cette identité pour embrasser à la place la possibilité d'être une fille avec des centres d'intérêt et un tempérament codés comme masculins. De même, Tatsumi Kanji, que son affection pour Naoto, son goût pour la couture et son tempérament maternel font questionner son orientation sexuelle et poussent à surcompenser par une performance de masculinité viriliste, est rassuré dans son hétérosexualité par le renoncement de Naoto et la relecture de ses instincts tendres au prisme d'un tempérament paternel. Si ces personnages demeurent dans une certaine mesure des incarnations d'une possibilité d'expression de genre alternative, ils n'en demeurent pas moins des représentations normatives qui semblent créer une tension entre la *coming-out story* et la *coming-of-age story* : grandir, semble nous dire *Persona 4*, c'est aussi être capable d'être-au-monde avec la norme plutôt que contre elle.

2. The Collapse of Pride : Spécificités du contexte socio-culturel japonais

La *team Persona*, l'équipe travaillant sur la saga au sein des studios Atlus, ne s'est jamais cachée du fait qu'elle crée ses jeux à destination exclusive du public japonais (Bailey / Hashino, 2017). Il n'y a donc rien de surprenant à ce que la série mobilise des éléments parfois très précis de culture japonaise, tant traditionnelle que contemporaine²⁵². Le choix des doubles socialement inacceptables d'adolescents ainsi que des adultes défaillants comme antagonistes, en dépit de

252 Longtemps non traduits et exportés en Occident, ceux-ci ont fini par acquérir une aura particulière pour les joueurs de JRPG. *Persona 5* a été le premier opus à bénéficier (tardivement) d'une localisation française officielle, et avant lui les jeux n'étaient accessibles qu'aux publics anglophones, à la condition qu'ils puissent se procurer une copie – assez rare – des jeux ou puissent y accéder, souvent des années après leur sortie japonaise, grâce à l'émulation (qui permet à un ordinateur de copier le comportement d'une autre machine de jeu, et donc de l'utiliser pour lire des versions reproduites des jeux de ladite machine).

leur portée universelle, est donc à réinscrire dans ce contexte socioculturel spécifique. Il est important toutefois de rappeler que le Japon n'existe pas comme un monde à part, et de ne pas essentialiser le pays, sa culture ou sa population. Je dois également ici rappeler que je m'exprime en tant que chercheuse occidentale et française, hors de mon champ direct de spécialité, et qu'un approfondissement des sources citées (et de leurs sources japonaises originales) sera nécessaire à toute personne cherchant une compréhension moins superficielle des éléments de contexte abordés ci-après.

● **Beneath the Mask : Honne et Tatemaie**

La dualité des personnages, qui « fabrique » les *Shadow selves*, n'est pas sans évoquer la norme sociale désignée par les expressions de *Honne* et *Tatemaie*. *Honne* (本音) signifie le « vrai son²⁵³ » et *Tatemaie* (建前) qualifie ce qui est « construit devant », c'est-à-dire la façade. Dans son ouvrage *Japanese Patterns of Behavior*, Sugiyama-Lebra Takie explicite ces notions de la façon suivante : « *Honne* signifie les aspirations et inclinations naturelles, réelles, intérieures, tandis que *Tatemaie* se réfère au standard, au principe ou à la règle à laquelle on est tenu de se plier en surface » (Sugiyama-Lebra, 1976, p. 136). Orihashi Tetsuhiko précise dans *Tatemaie to Honne* que la compréhension de la distinction entre ces deux termes – et donc ces deux postures sociales – est attendue des adultes, qui doivent ainsi savoir comment se comporter selon les circonstances, là où cette même compréhension n'est pas exigée des enfants (Orihashi, 1980, cité dans Naito & Gielen, 1992, p. 163).

La question de l'adaptation des adolescents aux normes sociales s'incarne donc en tant que fait éducatif mais aussi en tant que rite de passage. On retrouve ce phénomène matérialisé dans *Persona*, où le *Honne* correspondrait aux *Shadow selves*, cette vérité du soi qui doit être admise mais contrôlée, maîtrisée, pour devenir une *persona*, un masque social qui permet d'exister dans la société, le *Tatemaie*. Dès lors, il s'agirait de parvenir à sublimer le « méchant », la part d'ombre littéralement, en soi, pour l'empêcher de paraître.

Les vrais méchants sont donc ceux qui ne parviennent pas à contrôler cette part d'ombre, et laissent leur *Shadow self* diriger leur façon d'être au monde. Le fait de les incarner dans des figures d'adultes défaillants vient donc renforcer cette logique. Si le fait d'être adulte découle de la capacité à se conformer à la norme sociale et à réprimer son *Honne* – et par extension son *Shadow self* – sous le masque social du *Tatemaie*, alors la défaillance opère à un double niveau : elle est à la fois une défaillance du désir lui-même, et sa matérialisation sous la forme d'une défaillance sociale à incarner ce que signifie être adulte. Puisque ces adultes ne comprennent pas la norme, ils ne remplissent pas les conditions sociales du statut qui leur est conféré, et ouvrent ainsi la possibilité aux adolescents en plein *coming-of-age story* de devenir « d'autres » adultes, ceux qui trouvent leur pouvoir dans la cohabitation du *Honne* et du *Tatemaie*, dans la compréhension, l'acceptation mais surtout la maîtrise de leur *Shadow self* incarné en *persona*.

● **Accident On-Air : la société du spectacle**

Le contexte socioculturel du Japon contemporain inscrit dans la mondialisation permet de comprendre la nature de ces défaillances comportementales et morales. Je choisis ici d'emprunter l'expression de Guy Debord de « société du spectacle » afin de déterminer un cadre de pensée de la société japonaise contemporaine, en rappelant que selon lui, « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord, 1971, p. 10).

253 Ou vrai « soi » [ndE].

Le Japon est un pays d'images par excellence, et l'on pourrait rapprocher le *soft power* japonais²⁵⁴ de l'expression d'un *Tatemaie* du pays lui-même. L'omniprésence de l'image dans la société et dans l'environnement japonais a été décrite comme l'un des vecteurs de l'isolement ressenti par les individus, le poids du groupe et de la norme sociale conduisant à chercher dans les images parfois plus que dans les personnes les moyens d'expression de son individualité. Le Japon est donc, à l'instar des puissances culturelles occidentales, un pays de représentation, une représentation perçue comme le prolongement naturel de la modernité. Dans *Persona 4*, c'est un écran de télévision qui permet de percevoir et interagir avec le monde parallèle. Dans *Persona 5*, c'est une application de smartphone. La tension entre le monde social – mondain – de la réalité matérielle, et le monde parallèle, est elle-même le fruit d'une médiatisation des images qui transforme les rapports sociaux.

L'obsession de l'image de soi, l'ennui face au monde et l'*entitlement* sont des traits partagés par la totalité des méchants de *Persona 4* et *5*. Adachi Tohru, le jeune policier corrompu de *Persona 4*, en est le meilleur représentant. Ce sont littéralement son ennui, et la sensation que la société lui est redevable mais ne lui rend rien, qui le poussent à vouloir mettre son pouvoir au service de son délabrement : il veut pousser les gens à voir, littéralement, l'autre côté de l'écran. Le jeu, sorti en 2008, naît à une époque où le grand public est déjà familier du BBS (*bulletin board system*) 2chan, site internet qui voit s'épanouir des communautés essentiellement masculines, réunies au départ par leurs centres d'intérêt typiques de la culture otaku. Mais le temps de *Densha Otoko*²⁵⁵, qui a fidélisé un public bien plus large que la niche initialement visée par les BBS est révolu, et 2chan est déjà devenu un repaire de discours politiques ultra-nationalistes et misogynes (Alt, 2020, p. 253-283) auxquels le personnage d'Adachi fait étrangement écho. De par la dualité de son aspect *a priori* inoffensif, voire enfantin, dans le monde réel et le déploiement dans le monde parallèle de sa vision violente, sexiste et auto-centrée de la justice, Adachi incarne dans le jeu un autre monde parallèle : celui de l'internet anonyme où les adultes peuvent exprimer en secret, sans avoir besoin de prendre la mesure de son impact réel, des rages et des angoisses secrètes, dans une mise en scène de soi qui leur redonne le sentiment d'une prise sur leur propre vie.

La mise en spectacle des individus est également au cœur des enjeux de *Persona 5*. Le fait que la popularité des *Phantom Thieves of Heart* soit évaluée chaque jour (les réflexions des internautes sur leurs actions apparaissant à chaque écran de chargement entre deux journées) et que ses fluctuations soient une partie intégrante du récit, en est un bon exemple. La place de l'existence virtuelle s'exprime aussi à travers le personnage de recluse de Futaba Sakura – dont le nom même, bien qu'orthographié différemment en japonais, est réminiscent de Futaba, le site duplicata de 2chan devenu *board* d'images (Alt, 2020, p. 263). En effet, elle incarne en ligne un personnage de *hacker* (constitué en réalité de plusieurs personnes) sous le pseudonyme d'Alibaba, dont les actions politiques ne sont pas sans rappeler la coordination dont ont su faire preuve les émanations de 2chan au Japon à partir de 2001 et 4chan aux États-Unis depuis 2008.

254 Un *soft power* qui englobe autant la production de jeux vidéo, de *manga* et d'*anime* estampillée « Cool Japan » que l'image d'Épinal du Japon « entre tradition et modernité » qui rend chaque photo de cerisier ou de montagne virale sur les réseaux sociaux pour peu qu'elle soit partagée accompagnée d'un #Japon. Sur le *soft power* japonais et ses spécificités (Alt, 2020).

255 *Densha Otoko* est le nom d'une franchise comprenant un film, une série, un *manga*, un roman, une pièce de théâtre et d'autres produits dérivés et qui a été inspirée par une série de publications sur 2chan dans laquelle une personne, sous le pseudonyme de « *Densha Otoko* » (l'homme du train), racontait comment « lui », un homme ordinaire, était parvenu grâce aux conseils de l'intelligence collective réunie sur le BBS, à séduire et épouser une belle jeune femme désignée par le pseudonyme « Erumesu » (Hermès, en référence à la marque de luxe). Cette histoire et la franchise qui en découle ont fait connaître l'existence et les enjeux de 2chan à un bien plus large public qu'auparavant (Alt, 2020, p. 253-258).

De même, le personnage ambigu de Akechi Goro, un détective lycéen super-star, est également emprisonné par sa popularité et les attentes pesant sur lui malgré son jeune âge. Madarame Ichiryusai, un peintre s'attribuant le travail de ses élèves afin de maintenir sa popularité aujourd'hui en chute libre, ou même Shido Masayoshi, politicien prêt à tout pour s'assurer le soutien indéfectible de la population, incarnent la vanité de ne vouloir se percevoir qu'à travers le regard des autres.

● *Tokyo Emergency* : problématiques sociales du Japon de 2008 et de 2016

Il est important de rappeler ici que *Persona 4* sort en 2008 et *Persona 5* en 2016, et que les problématiques socio-politiques japonaises ne sont pas les mêmes au moment de ces deux sorties. Le point de rupture le plus important est sans aucune doute la triple catastrophe du Tohoku en 2011, expression utilisée pour désigner le séisme et le tsunami ayant conduit à l'accident nucléaire de Fukushima. Hashino Katsura s'est à plusieurs reprises exprimé sur le remaniement total du scénario de *Persona 5*, déjà en pré-production en 2011, après cet événement (4gamer / Hashino, 2016 cité dans Lewis, 2020, p. 59-75). Initialement, le jeu devait être construit sur le modèle du voyage initiatique, et suivre des personnages de *backpackers* effectuant une sorte de tour du monde. Ce désir d'une dimension picaresque n'a pas entièrement disparu du ton de *Persona 5*, mais la triple catastrophe a créé chez toute la *team Persona* l'envie de prendre à bras le corps la nécessité ressentie à ce moment-là, par beaucoup de Japonais, de se recentrer sur leur propre pays et de se reconstruire, dans tous les sens du terme.

Ainsi s'opère un renversement quantitatif dans les incarnations de méchants entre *Persona 4* et 5. Dans *Persona 4*, l'essentiel des méchants sont les doubles des héros, et seul le vrai méchant humain est un adulte de pouvoir. Dans *Persona 5*, tous les ennemis humains – à l'exception d'un seul, dans le Palace de Futaba Sakura – sont des incarnations des problématiques sociales irriguant la jeunesse japonaise des années 2010 : pédo-criminel en position d'autorité, maître d'art s'appropriant le travail de ses élèves, banquier véreux ou politicien ultra-nationaliste (dont les discours comme le nom, Shido, cachent à peine l'une de ses inspirations, Abe Shinzo, revenu aux affaires en 2012 après que le parti de gauche au pouvoir pendant la « Triple Catastrophe » de Fukushima a été mis en difficulté, et qui a été contraint à la démission en 2020 pour raisons de santé). La place de la dénonciation des problèmes sociaux incarnés par ces méchants semble donc prendre une importance grandissante dans une partie au moins du paysage de la pop culture japonaise, et notamment du jeu vidéo.

Il est également important de noter qu'à la différence des protagonistes de *Persona 4*, ceux de *Persona 5* sont des figures d'une jeunesse plus ambiguë. Le choix de situer l'action à Tokyo, c'est-à-dire pour la première fois dans une ville réelle, est significatif en soi d'une envie de traiter de la réalité plus frontalement. De même, le choix de lier le déménagement forcé qui ouvre canoniquement les aventures de *Persona* au fait que le protagoniste a un casier judiciaire, et doit donc accepter de se rendre dans un lycée voulant bien de lui, est significatif (il s'agit du lycée *Shujin*, dont le nom est un homophone du terme japonais désignant les prisonniers). Les adolescents mis en scène dans *Persona 5* sont ceux d'une génération vue comme « problématique », question sociale résumée sous le terme de *wakamono mondai* (littéralement, « les problèmes de la jeunesse »). Si derrière ce terme se cachent des réalités aussi différentes que celle de l'*enjokousai* (*escorting* par des adolescentes), des *NEET* (acronyme issu de l'anglais « *not in education, employment or training* », « sans études, sans emploi, sans formation »), des *soushoku danshi* (les « garçons herbivores », qui vivent en marge des attentes traditionnelles de la masculinité) ou des *hikikomori* (personnes vivant recluses chez elles, coupées du monde extérieur et des relations sociales), il est évident que cette représentation des franges marginales de l'adolescence est embrassée par le jeu (Lewis, 2020, p. 15-26). Le simple fait que les *personas* des protagonistes soient des figures du grand banditisme souligne cette

marginalité : Arsène Lupin, Captain Kidd ou Goemon incarnent bien l'ambiguïté de la rébellion adolescente et son désir d'un mode de vie alternatif. Dans un Japon vieillissant où la fracture générationnelle ne cesse de s'élargir, donner une véritable incarnation à cette jeunesse aux aspirations renouvelées, et lui opposer comme adversaires des adultes incarnant frontalement le nationalisme et la loi du silence, est déjà un propos politique.

3. Into the Metaverse : Modalités de consommation des récits

Afin de comprendre la façon dont s'articulent les récits des *Persona* et les méchants qui les structurent, il est important de comprendre leurs modalités de consommation. Les spécificités du médium vidéoludique ont un impact sur la fabrication comme sur la transmission des histoires et des discours dont elles sont porteuses. De plus, la saga *Persona* se doit d'être comprise au sein d'un régime plus spécifique encore, celui des productions japonaises répondant à la logique du *media mix*.

• Layer Cake : caractéristiques de l'espace vidéoludique

Incarner un lycéen qui doit gérer sa vie quotidienne tout en luttant contre les forces du Mal en combattant des monstres dans un univers parallèle pour pouvoir devenir une force positive dans le monde réel, voici résumée en quelques mots ce que l'on appelle parfois en design la *fantasy* (Novell, 2019) des jeux *Persona*. Et si cette *fantasy* est prise en charge par la narration, elle doit l'être tout autant par l'ensemble des aspects – graphiques, sonores, mécaniques et informationnels – du jeu. Par conséquent, tous ces phénomènes sont à prendre en compte lorsque l'on entend réfléchir aux spécificités des figures du Mal construites dans ces œuvres.

De façon générale, un espace vidéoludique se caractérise par le contrôle (au sens des capacités d'action) du joueur au sein du cadre de règles fixées par le jeu, mais également par une sécurité induite par la machine elle-même et, de manière corollaire, l'absence de conséquences des manœuvres performées au sein de cet espace sur le monde réel. Sur le modèle du « cercle magique » de Johan Huizinga, l'activité y est encadrée, et c'est précisément ce cadre qui lui confère son caractère ludique (Huizinga, 1938, p. 29-30).

Dans les jeux *Persona*, ce contrôle et cette sécurité se manifestent à travers plusieurs biais privilégiés. La transmission de l'information, et l'effectivité de celle-ci, assurent d'avoir à sa disposition tous les éléments nécessaires à une prise de décision éclairée. Tous les événements mécaniques du jeu, si anecdotiques soient-ils, sont richement soulignés par des *signs and feedback*²⁵⁶ redondants maximisant la compréhension de toutes les dynamiques coexistantes. La grande richesse de possibilités d'actions participe de façon complémentaire à la sensation de contrôle, les joueurs étant outillés pour faire face à des situations extrêmement différentes.

Enfin, la possibilité est offerte aux joueurs de sauvegarder au moment où ils le désirent l'état de leur expérience à un instant T, que ce soit pour la reprendre plus tard ou pour faire oublier à la machine les conséquences d'une de leurs décisions postérieures à la sauvegarde. Cette notion de sauvegarde est très importante au regard de la caractérisation du contrôle des joueurs et de la sécurité. En effet, si l'information et l'action sont au cœur du dispositif ludique et de l'interactivité, la sauvegarde agit plutôt comme une surcouche – ou une sous-couche, un amortisseur – mécanique entérinant la possibilité d'un méta-contrôle sur le déroulement du jeu et de son récit.

256 Les *signs and feedback* correspondent à l'ensemble des éléments visuels et sonores qui indiquent au préalable la possibilité (les *signs*) ou soulignent les effets (le *feedback*) d'une action performée par le joueur. Les alertes sonores, les bruitages de validation, les effets de particules ou les changements de couleurs sur l'interface sont autant d'exemples de *signs and feedback* qui peuvent être mobilisés.

● *The Whims of Fate* : expérimentation(s)

Grâce au contrôle, à la sécurité et à l'absence de conséquences, est offerte aux joueurs une véritable liberté d'expérimentation. Et si celle-ci existe, au moins dans une certaine mesure, dans toute œuvre interactive, le genre de jeu et la *fantasy* propre à la série *Persona* donnent à cette possibilité d'expérimenter une dimension discursive.

En effet, *Persona* est un RPG mais également un simulateur de vie, qui reproduit mécaniquement opportunités et contraintes du quotidien d'un lycéen japonais contemporain. Est donc offerte aux joueurs la possibilité de tester des versions différentes d'une expérience commune : revivre une vie lycéenne proche de la sienne ou au contraire tenter des choses radicalement opposées, voire essayer de produire des performances peu recommandables, comme par exemple donner rendez-vous à 9 femmes différentes au même endroit le jour de la Saint-Valentin. Cette dimension expérimentale est d'ailleurs prise en compte dans l'existence méta du jeu, où certains joueurs n'hésitent pas à se lancer des challenges et produire des contraintes extérieures au jeu afin d'ajouter une couche de difficulté supplémentaire à leur partie.

Le choix est une composante importante de l'interaction vidéoludique : en effet, sous sa forme la plus pure, l'interaction est toujours une option, celle d'appuyer ou non sur un bouton, de déclencher ou non un dialogue avec la machine. Mais *Persona* ne propose quasiment jamais d'alternative binaire et offre beaucoup d'opportunités de rendre sa partie unique. Quoi répondre, où aller, comment gagner en puissance : c'est le foisonnement des possibilités qui donne du poids aux choix et crée de l'impact sur les joueurs. La plus anodine des décisions peut bouleverser le cours d'une partie, par exemple en privant d'une compétence qui aurait permis de gagner un combat parce qu'on a choisi d'aller au *batting center*²⁵⁷ au lieu de se rendre à la salle d'arcade trois jours plus tôt.

Cette place de l'expérimentation existe aussi dans le rapport que le jeu construit entre les idées de Bien et de Mal. Étant des jeux à fins multiples, les *Persona* proposent toujours aux joueurs, à un moment donné et clairement identifiable comme tel, de faire le choix de devenir eux-mêmes méchants, de prendre une décision n'impactant positivement que leur personnage, et néfaste pour tous les autres (parfois à l'échelle de l'humanité), sans que cela ait de conséquences sur eux directement. Ils peuvent agir comme leurs ennemis, assouvir leurs désirs les plus enfantins et puérils sans se soucier du bien commun. En un mot, il leur est offert d'expérimenter « la mauvaise fin²⁵⁸ ». On peut voir dans cette proposition un enjeu de *catharsis*, mais aussi une façon de mettre en scène à quel point chaque décision peut aboutir au Mal. Si ce moment de rupture entre la bonne et la mauvaise fin est généralement assez facile à identifier pour des joueurs investis dans l'histoire, il est présenté exactement de la même façon que tous les autres embranchements de dialogues du jeu, bien qu'il ait un impact infiniment plus crucial : si l'on ne prête pas attention à ses décisions, on peut sans s'en rendre compte, basculer jusqu'à devenir ce que l'on croit combattre. À travers l'expérimentation ludique, on peut se rendre compte de

257 Les *batting centers* sont des salles de sport urbaines permettant de frapper à la batte des balles de baseball éjectées par un lanceur automatique. Importées par les militaires américains pendant l'occupation de l'archipel, elles sont aujourd'hui encore un loisir très populaire.

258 Cette expression de « mauvaise fin », très utilisée par les joueurs de jeux narratifs à fins multiples, est généralement employée pour désigner l'embranchement menant vers une fin où l'on n'a pas accès à la totalité du contenu du jeu, et où parfois le personnage incarné devient un méchant. Dans les *Persona*, la « mauvaise fin » prive systématiquement les joueurs du dernier rebondissement classique, celui dans lequel on découvre généralement que l'humanité est manipulée par une divinité qui s'amuse de leurs désirs et tire les ficelles du Mal depuis le début ; la « bonne fin » des *Persona*, le plus souvent, consiste à « tuer Dieu » pour libérer l'humanité.

façon littérale du fait qu'en permanence, une seule décision suffit à nous faire basculer du côté du Mal, et que choisir le Bien est toujours une démarche active.

● *Recollection and Foreboding : Persona et le media mix*

Cependant, si *Persona* est avant tout une saga vidéoludique, il est important de la réinscrire dans son contexte de consommation réel : le *media mix*. Expression japonaise proche de ce que l'on désigne dans le monde occidental sous les termes de transmédia ou crossmédia, le *media mix* recoupe tout un écosystème de consommation des productions culturelles en tant que signes. La déclinaison d'œuvres sur différents supports en est l'unité fondamentale, mais on aurait tort de minimiser au sein du *media mix* la place accordée aux *doujinshi*, productions non-officielles issues des *fandoms*²⁵⁹, ou encore les produits dérivés (Ito, 2006, p. 2), dans une logique dite de *kyara-moe* (littéralement, la « consommation de personnages »).

La place des supports dérivés tels que les *anime* ou les *manga*, si elle est assez classique dans la distribution de jeux vidéo narratifs au Japon, permet tout de même d'ouvrir la réflexion sur l'importance de la dimension interactive des récits. Dans les *Persona*, bien qu'il s'agisse de jeux à choix multiples, c'est bel et bien un scénario linéaire qui se déroule devant nos yeux, et à l'exception du choix ouvrant la « mauvaise fin », aucune des décisions prises en jeu n'aura d'impact réel sur autre chose que le degré de difficulté pour lequel on se sera préparé. L'existence de versions entièrement linéaires des histoires racontées implique donc la possibilité d'une « partie parfaite » qui s'abstrait des choix présentés comme ludiques pour simplement dérouler un récit portant de façon optimale le propos des jeux. Il paraît dès lors complexe de considérer la rhétorique procédurale²⁶⁰ (Bogost, 2007) comme le cœur de la dimension politique des récits, bien que l'appréhension interactive de ceux-ci puisse néanmoins avoir un impact sur leur réception. Le dispositif narratif linéaire prévaut, et l'interaction – renforcée par la présence de choix anecdotiques face à la « grande histoire » – devient essentiellement un véhicule d'attachement, une personnalisation cosmétique centrée sur les relations interpersonnelles ; un choix dont Hashino ne se cache pas d'ailleurs (Ahmed / Hashino, 2017).

En transformant ainsi ces relations – les fameux *Social Links* – en point de pivot de l'intérêt des consommateurs, *Persona* se retrouve proche de la logique du *kyara-moe*, la « consommation de personnages » sur laquelle reposent, entre autres, les produits dérivés. Un marché iconographique se déploie, déclinant les personnages pour eux-mêmes et non comme un agent de récit inscrit dans une histoire (Azuma, 2001, p. 66). Celui-ci s'étend de la *fan-fiction* au *cosplay*²⁶¹, en passant par toutes sortes de *charms* et de badges à l'effigie des protagonistes comme des personnages secondaires. Les cas de Teddie (un ourson géant multicolore) et de Morgana (un chat parlant noir et blanc avec un masque de voleur capable de se transformer en bus), personnages-mascottes des deux jeux, sont à ce titre particulièrement parlants, bien qu'ils ne soient pas des phénomènes isolés. Atlus encourage même cette « consommation de personnages » à travers des *spin-offs*, comme les jeux musicaux *Persona : Dancing*, les

259 *Fandom*, diminutif de *fan domain*, est un terme employé pour désigner les espaces d'échanges entre les communautés de fans, et, par extension, ces communautés elles-mêmes.

260 Ian Bogost, dans *Persuasive Games*, définit la rhétorique procédurale comme « l'art de la persuasion à travers des représentations reposant sur des règles plutôt que sur des mots ou des images animées ou non ».

261 Abréviation de *costume play*, le *cosplay* est une forme spécifique de déguisement, consistant en une reproduction fidèle de personnages de fiction, le plus souvent issus de *manga*, d'*anime* ou de jeux vidéo. Si le terme est historiquement lié aux *fandoms* japonais, il est aujourd'hui largement répandu dans le reste du monde.

*dungeon crawlers*²⁶² *Persona Q* ou le jeu de combat *Persona 4 : Arena* dans lesquels de nombreux personnages de la franchise apparaissent pour s'affronter, vivre des aventures avec les héros des autres opus ou exécuter de complexes chorégraphies en arrière-plan d'un jeu de rythme reprenant les thèmes les plus célèbres de la série.

4. Life Will Change : Conclusion - Méta-inconséquence d'une mise à mal du Mal

La franchise *Persona*, et particulièrement ses quatrième et cinquième opus, permet de mettre en question des problématiques spécifiques à la jeunesse japonaise contemporaine. En embrassant le fait de mettre au centre des récits des figures de méchants répondant à des faits sociaux d'actualité en lieu et place des adversaires classiques de RPG, *Persona* propose un discours profondément politique. L'inscription de la série dans le cadre du *media mix* lui offre un plus large public, en dehors de la sphère des joueurs, mais l'aide aussi à rendre visible la direction de sa critique. Elle permet également aux symboles de la série d'être érigés en signes de reconnaissance et d'appartenance à un collectif, désigné lui-même comme vecteur de changement social par les récits.

Cependant, le discours porté par *Persona* est à double tranchant. Si celui-ci aborde frontalement des figures problématiques pourtant protégées (voire glorifiées) par le système en place et questionne sa légitimité, il en offre une lecture étrangement dépolitisante. En reprenant la structure classique des JRPG construits autour de figures de *boss*, il tend à individualiser ces situations problématiques sans jamais remettre en question le système, même lorsqu'il se permet d'invoquer des iconographies ouvertement révolutionnaires comme c'est le cas dans *Persona 5*.

La modalité de consommation vidéoludique de *Persona* soulève également des questions sur la portée de la critique sociale. En effet, son interactivité ne lui confère pas d'autre statut que celui de représentation, et les actions performées dans le jeu n'ont bien évidemment, puisque cela fait partie du contrat ludique, aucune conséquence réelle. Ainsi, le concept de *catharsis* pourrait être reporté sur l'acte de jouer en lui-même : performer la révolte dans un encadrement sécurisé et sans conséquence, n'est-ce pas prendre le risque d'anéantir les velléités de révolte réelle des joueurs ? N'y a-t-il pas ici en jeu une force normative insidieuse ?

Les choix qui sont laissés aux joueurs le sont pour servir l'idée d'une incarnation. Les protagonistes de *Persona* sont toujours des personnages lisses et mutiques. Cela laisse de la place à une certaine expressivité de la part de la personne tenant la manette, tout en résonnant de façon particulièrement efficace avec le concept mécanique du jeu, à savoir que ce protagoniste peut embrasser plusieurs *persona* – masques sociaux donc – et y faire appel au moment le plus adéquat. De plus, l'existence d'une « partie parfaite » (renforcée par la linéarité des supports du *media mix*) tend à souligner l'idée d'un comportement optimal et renforce le sentiment que chaque choix est une illusion (Lewis, 2020, p. 44-46). Les décisions significatives d'un point de vue politique, c'est-à-dire celles qui donneraient au jeu comme terrain d'expérimentation un sens et une portée plus larges, sont retirées : elles appartiennent à un script partagé par tous les supports de son exploitation, se déroulant vers un horizon inéluctable qui ne diffère pas d'un certain *statu quo* du Japon contemporain. La production, elle, se défend

262 On qualifie de *dungeon crawler*, expression signifiant littéralement « rampeur de donjons », les jeux relevant du modèle dit « Porte-monstre-trésor » dans le jeu de rôle sur table. C'est une sous-catégorie du RPG basée sur l'exploration de donjons (au sens mécanique et non littéral), parfois générés procéduralement, l'affrontement d'ennemis et la récolte de trésors. Bien que ce ne soit pas réellement un critère, ce genre inclut souvent des mécaniques de puzzle légères.

d'ailleurs systématiquement, comme cela est classique dans l'industrie vidéoludique, d'une quelconque prise de parti politique et revendique le fait de laisser les joueurs libres de leur interprétation (Bailey / Hashino, 2017).

On peut prétendre s'appeler Bugs Bunny pour faire rire sa classe, mais non pas prendre la décision de laisser vivre à un personnage vraisemblablement transgenre sa trans-identité. Si son parcours permet l'identification, il doit *in fine* rentrer dans le rang : la révolte a un coût social, et la *coming-of-age story* doit malgré tout se terminer dans la norme. La rébellion est le propre de la jeunesse, et il faut des adolescents pour recadrer des adultes défaillants se laissant aller à leurs pulsions enfantines et méchantes. En revanche, pour « sortir de l'âge », il faut laisser la rébellion derrière soi, accepter le *Honne* et le laisser vivre, toujours, derrière le masque.

Références

Ahmed, S. et Hashino, K. (2017). *Precious Moments, Hype and High School: A Conversation with 'Persona 5' Director Katsura Hashino*. Waypoint / Games by Vice. <https://www.vice.com/en/article/qk9xkm/precious-moments-hype-and-high-school-a-conversation-with-persona-5-director-katsura-hashino>

Alt, M. (2020). *Pure Invention: How Japan's Pop Culture Conquered The World*. Crown.

Azuma, H. (2008 [2001]). *Génération Otaku, les enfants de la post-modernité*. Hachette.

Bailey, K. et Hashino, K. (2017). *Persona 5's Katsura Hashino on His Favorite Characters, Japanese vs. Western Storytelling, and Anxiety*. USGamer. <https://www.usgamer.net/articles/hashino-persona-5-interview>

Bogost, I. (2010 [2007]). *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. MIT Press.

Debord, G. (1971 [1967]). *La Société du spectacle*. Champ Libre.

Garandel, P. (2012). L'espace vidéoludique comme espace téléotopique : une approche phénoménologique de l'espace dans les jeux vidéo. Dans S. Coavoux, S. Rufat, et H. Ter Minassian (dir.). *Espaces et temps des jeux vidéo* (p. 115-147). Questions théoriques.

Huizinga, J. (1938 / 1988). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard.

Ito, M. (2006). *The Gender Dynamics of the Japanese Media Mix*. Itofisher. <http://www.itofisher.com/mito/ito.girlsgames.pdf>

Jung, C. G. (1964 [1933]). *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Gallimard.

Juul, J. (2013). *The Feeling of Failure – An Essay on the Pain of Playing Video Games*. MIT Press.

Kotzer, Z. et Hashino, K. (2016). *The Creator Of Persona On Life, Japanese Culture, And The Unconscious*. Kill Screen. <https://killscreen.com/previously/articles/the-creator-of-persona-on-life-japanese-culture-and-the-unconscious/>

Lewis, M.J. (2020). *Beneath the Mask: Schoolgirls, Identity, and Procedural Revolution in Persona 5*. [Mémoire de Master, Études Orientales – Japonais]. Oxford.

Naito, T. et Gielen, U. (1992). *Tatemaie and Honne: A Study of Moral Relativism in Japanese Culture*. Dans U. Gielen, L. Loeb Adler, et N. Milgram (dir.), *Psychology in International Perspective: 50 years of the International Council of Psychologists* (p. 161-172). Swets & Zeitlinger.

Novell, A. (2019). *Core, Focus & Power – A Game Design Methodology*. Game Developer. <https://www.gamedeveloper.com/design/core-focus-power---a-game-design-methodology>

Sugiyama Lebra, T. (1976). *Japanese Patterns of Behavior*. University of Hawai'i Press.

Illustrations poétiques



Poésies méchantes

Dirty Poems

Antoine LOPES

Poète indépendant
twanato@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1339>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Ces deux poèmes expriment la vision du Mal ou du Méchant selon le poète Antoine Lopes, dit Twanator.

Mots clés : Mal, méchant, poésie contemporaine

Abstract: These two poems sum up a vision of evil or the villain according to poet Antoine Lopes, Twanator said.

Keywords: Evil, villain, contemporary poetry



Portrait de l'auteur (collection particulière)

1. Drogue

Pourquoi aime-t-on les méchants ?

Je connais quelqu'un
À qui il est arrivé de vendre
De la drogue à des personnes
qui présentaient des troubles psychiatriques
manifestes.

Pour elles,
la drogue était une forme d'automédication.

Il a ouvertement abusé de leur faiblesse
pour grappiller quelques billets.

Cette situation n'avait rien d'enviable.

Cependant,
Il ne vendait que des produits de qualité,
à des prix corrects.

Et ne prétendait pas faire le bien autour de lui,
Ne travaillait pas pour un patron,
Et n'essayait pas non plus
de se donner bonne conscience
en se cachant derrière des arguments quelconques

Pas comme les magistrats, policiers, professeurs, travailleurs sociaux
qui pensent faire le bien
tout en produisant de la violence symbolique ou physique,
en travaillant dans des institutions maltraitantes
qui ne font que reproduire des inégalités criantes

Ce n'est qu'un exemple mais la liste
pourrait être longue.

On aime les méchants car ils ont cette faculté :

Crier à la face du monde
Qu'eux au moins,
Ils n'essaient de berner personne
Et surtout pas eux-mêmes

Car ils édictent leurs propres lois,
leurs propres morales.

De ce fait le méchant
permet aux autres de se dire
qu'ils sont les gentils
à défaut d'être des héros.

2. Dégradations

Quand j'étais adolescent,
et dépourvu de capital culturel,
je n'avais que la violence
pour exprimer ma haine du monde
et la défonce pour la contenir

Ayant grandi dans une famille violente
cette rage
ressortait de différentes manières,
insultes envers mes professeurs,
coups portés à mes camarades
et dégradations diverses.

Bien des années plus tard,
j'ai lu le manifeste du parti communiste
et divers écrits anarchistes
et j'ai compris
que depuis toujours
j'étais communiste-libertaire

Ainsi,
ma morale
n'était pas celle qui dominait

Je suis convaincu que la liberté offerte par le libéralisme
n'est que la liberté
de faire du profit
sur le dos des autres
de manière quasi infinie

et ce
quelles qu'en soient les conséquences.

Depuis toujours je suis pour
l'abolition de la propriété privée

Quand je dégradais
les propriétés des autres
je ne faisais qu'exprimer mon dégoût

face à ce mode de vie déprimant
auquel on me forçait à adhérer.

Seulement, pour de nombreuses personnes
j'étais le méchant,
le vandale qui dégradait sans compter

Antoine LOPES, dit TWANATOR, 2019.



Les Méchants

The Villains

Xaviez RUIZ²⁶³

Université de Limoges
xavierbrunoruiz@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1344>

DOI : 10.25965/flamme.1344

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Dans une première partie, Méchant prend la parole et pioche dans les propos des intervenants de la journée d'étude *Autopsie du méchant : de l'ombre à la lumière*. À partir de ces bribes de discours, il brosse son portrait avant d'annoncer son assassinat dans une seconde partie. Cette partie sera un dialogue burlesque entre le médecin légiste Ducasse et l'inspecteur Moriarty durant la dissection de Méchant.

Mots clés : bourreau, miroir, théâtre, focalisation, « Pâle Criminel »

Abstract: In the first part, Villain takes the floor and draws in the words of the speakers of the study day *Autopsy of the villain: from the shadow to the light* conference day. From these fragments of speeches, he paints his self-portrait before announcing his assassination in a second part. This part will be a burlesque dialogue between the forensic pathologist Ducasse and Inspector Moriarty during the dissection of Villain.

Keywords: executioner, mirror, theatre, focus, "Pale Criminal"

²⁶³ Étudiant en « Licence Professionnelle Métiers du livre : Documentation et Bibliothèque », titulaire du Master Textes et Représentations du Monde (TRM) depuis septembre 2020 au sein de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Limoges, je présente cette courte nouvelle « IL n'est pas un héros », expérience à laquelle je m'étais adonné lors de la journée d'étude « Migration et création ». J'avais alors écrit une poésie « L'ex-'il' le 'je' du 'nous' » (Revue A, 5, 2019). J'ai participé depuis à un atelier d'écriture étudiant qui permettait de s'adonner au slam. J'ai pu faire aussi le discours de lancement de la soirée *Eloquentia* 2020 à la Faculté de Droit de Limoges. J'ai donc renouvelé l'expérience d'une mini-prise de parole lors de la journée d'étude *Autopsie d'un méchant* et je propose aujourd'hui l'article *Les Méchants* sous forme du diptyque : « Les Méchants (A Je me présente, je m'appelle méchant / B IL n'est pas un héros) ».

1. « Je me présente je m'appelle [méchant] ».

Si la terre est une orange bleue
Quelle est la mécanique de cette orange ?
Levons le rideau et laissons la scène
– Pour parler du héros qui sa vérité assène –
À celui qui est dit méchant par la bonne société
Et qui devra se taire pour ne pas être décapité.
Votre serviteur est donc depuis longtemps dans vos pages
Et les pages du malin y exercent leurs rages.
Avant d'aller plus loin, je demande « *Is there a murder here [...]?* ».
Je te conseille de te cacher ou l'on te fera frire.
Reste bien planqué au fond, profite du spectacle :
C'est ton heure de gloire où l'on te porte au Cénacle,
Où enfin de la fête tu deviens le roi
Quand bien souvent on te traque telle une proie.
Il faut bien dire du régner en place
Que c'est un tyran pour que le peuple s'en lasse.
Ainsi, le méchant se terre un peu en chacun de nous.
Nous pouvons à tour de rôle être lions ou gnous.
[...] *Le fabricant souverain*
Nous créa besaciers tous de même manière
Tant ceux du temps passé que du temps d'aujourd'hui.
Il fit pour nos défauts la poche de derrière
Et celle de devant pour les défauts d'autrui.
Dès lors, du haut d'une grande vertu s'exécute l'exécution.
L'exécuteur n'est qu'exécutant d'un sadisme en perdition.
Quand le bourreau arrache les dents de celui dit vilain,
Le parquet du roi n'est pas ciré, le sang n'est pas huile de lin.
Votre sire est bien bon, dit-on du roi
Et par ses décrets, sont instaurées les humaines lois.
Je suis chasseur ou si vous voulez pêcheur
Surtout que selon moi pour la messe ce n'est jamais l'heure.
Mes propos ne sont pas catholiques, me direz-vous.
Je réponds ce n'est que la confession qui est catholique.
Être le mal la semaine et s'acheter le bien le dimanche
En donnant aux mendiants devant l'église ?
Mais qui fait vraiment la manche ?
Les fautes de Faust fustigées furent en alcôve les vôtres
Mais donnant à voir en société un visage d'apôtre.
Si le méchant prend ses lettres de noblesse aujourd'hui,
C'est pour ce trajet de la lumière à l'ombre dans la réalité,
Qui dans la fiction est passé de l'obscur vers ce qui luit.
Lautréamont nous interroge sur ce par quoi je suis habité.
Je ne suis peut-être qu'un barbier voulant raser le barbu
Et qui soliloque son aigreur quand il a trop bu.
Quand je réfléchis sur moi-même, il y a la phrase que voici :
« J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon
Pendant ses premières années où il vécut heureux, c'est fait ».
Alors oui peut-être le méchant naquit bon
Mais qui donc aura pu sur lui avoir un tel effet ?

Peut-être tel Rameau ai-je pour objectivation
De mes exactions celles de mes contemporains.
Me justifiant dans mon vice par le vice ;
La « reproduction » devient un fatal horizon.
Vous me voulez méchant, alors je le demeure.
Ainsi je suis gentil jouant mon rôle, et alors je meurs.
Si vous vous mettez à ma place le gentil est mon Némésis.
Or, qui s'essaye à cette curieuse *mimesis* ?
Mettez-vous dans ma peau et le gentil est mon méchant.
Mes chants sont de ceux qui vont à travers champs.
Le méchant est celui qui nourrit des ambitions
Poussant en chardon dans les rangs des civilisations.
Il faut le désherber ; le maïs doit pousser.
N'est quelquefois méchant qu'un pauvre type courroucé
De voir que le sportif est un héros acclamé
Pour son exploit de rouler dans le luxe en berline et en coupé.
En parlant de coupé, je pense à le lamer,
Car cette gloire usurpée commence à me faire souper.
Applaudissez-vous le maçon au pied de son mur ?
Non, mais plutôt le ballon dans les pieds puis qui passe le mur.
Vient alors le moment de la philosophie au marteau piqueur.
Le « marteau » ne suffit plus, le mur est en béton armé.
Je souhaite la métaphore assez vive pour Paul Ricœur
Et que les plus érudits que moi Méchant ne soient alarmés.
Il faut bien que je me prenne un pseudo pour me désigner,
Moi, l'esprit criminel à la morale ignée.
Méchant, me voici, Méchant, je vous vois là,
Avec une moue affligée face à mon cas.
Ce tantôt se racontera comment l'on m'a tué
Et depuis mon enfer je verrai mon rôle par une doublure jouer.

2. IL n'est pas un héros

Ducasse²⁶⁴ : « Bonjour où se trouve mon patient ? »

Moriarty²⁶⁵ : Vous l'appellez comme ça. On peut dire qu'il ne peut pas y avoir plus patient que lui à l'heure actuelle.

D : Ne triturez pas les mots. Ici, le seul qui triture c'est moi.

M : Très bien monsieur le médecin légiste. Procédez.

D : Qui est la victime ?

M : Il s'appelle Méchant.

D : Où va-t-il avoir été retrouvé celui-là ?

M : Dans le fleuve près de la boîte de nuit *Le Styx*.

²⁶⁴ Ducasse est ici médecin légiste ; il faut bien que le narrateur s'amuse.

²⁶⁵ Moriarty, génie du mal et adversaire de Sherlock Holmes, endosse le temps de cette nouvelle le rôle de l'inspecteur. Un rien amuse le narrateur.

D : Bientôt, vous me direz que vous l'avez repêché des enfers. Qui était ce Méchant ?

M : Quelqu'un « sans valeur, sans compétence ». C'était un méchant énergumène : « extraordinaire, fameux, remarquable » dans son désir de « provoquer, occasionnellement ou non, la souffrance physique ou morale d'autrui ». Il remplissait parfaitement sa fonction et au moins pour cela on ne pouvait appliquer ce sens de méchant à Méchant.

D : Vous me récitez le TLFi pour me décrire toute sa « méchantise ».

M : Vous êtes bien cruel envers cet écrivain qui pouvait jusqu'à vous avoir au moins son *hapax legomenon* dans la littérature.

D : Vous ne pouvez pas dire que je sois méchant. Il est mort. Rapprochez-moi la table. Que Monsieur Méchant passe de l'ombre à la lumière.

M : Vous allez opérer l'autopsie cadavérique.

D : Non, je vais me mettre en relation avec les dieux. Quelle question ! Que voulez-vous que je fasse d'autre monsieur l'inspecteur ? Et vu que vous semblez parler avec un dictionnaire dans le cul, le *Littré* considère que l'autopsie ne saurait être que cadavérique, et notez que je n'opère pas une autopsie mais que je procède à.

M : Pouvons-nous aller dans le vif du sujet ?

D : Revenez dans une heure et je vous dirai ce qu'il en est de la mort de « Méchant ».

J'avais trouvé cette mort suspecte et je n'avais pas voulu conclure à la noyade accidentelle. Aussi, j'avais appelé le médecin légiste pour qu'il éclaire les zones d'ombre de ce qui me semblait un crime. L'heure passa longuement vu qu'on m'avait réveillé à 04 heures 44 pour sortir le corps du fleuve et que le médecin légiste était arrivé à 05 heures 55. L'autopsie délivra son diagnostic à 06 h 66. Si cet emmerdeur de médecin légiste était derrière mon épaule au moment d'écrire mon récit, il m'aurait repris et dit 7 heures 06. Aucun humour qu'il a. Autant vous dire que je ne m'attendais pas à du drôle au moment de connaître les résultats.

M : « Alors ?

D : Mort par empoisonnement... Brûlure.... Strangulation... Balle... Ecartèlement... Poignard.... Noyade... Sans compter le viol.

M : Comment ? C'est possible de mourir de tout ça à la fois ?

D : Non, mais surtout je ne sais pas ce qui a provoqué en premier sa mort. Une seule chose de sûre c'est qu'il n'a pas été épargné.

M : On l'a violé avant ou après.

D : Que voulez que j'en sache ? Qu'est-ce que cela pourrait changer ? Cela enlèverait un chef d'inculpation pour le coupable.

M : N'oubliez pas que c'est le héros de cette histoire, enfin disons plutôt de mon enquête.

D : Un héros sans doute pas dans le sens originel du terme. Je n'y vois pas un héros. Que vous vouliez en faire le personnage principal d'un récit, passe encore, mais un héros.

M : Pourquoi lui enlèveriez-vous cette possibilité ?

D : Désolé, mais quand j'entends héros, j'entends valeurs et prouesses nullement vices et bassesses.

M : Cela intéresserait n'importe quel réalisateur de faire un film sur un tel méchant.

D : Vous avez raison. C'est une mode de raconter leurs vies à ces méchants mais permettez que je garde comme acception du terme héros cette vision du héros mythologique.

M : Côté mythologie, on repassera sur la moralité avec certains de vos antiques. Jason abandonnant Ariane, Hercule tuant ses enfants, Ulysse fanfaronnant devant Polyphème. Tous avaient leurs travers.

D : Mais ils réalisaient des exploits, avaient une force surhumaine, ou une ingéniosité hors du commun.

M : Pensez-vous que Méchant n'ait jamais eu une forme de génie du mal ?

D : S'en servir à de telles fins ne ferait pas de lui un héros, tout au plus le personnage principal d'un récit pour nous entraîner dans la construction d'un criminel.

M : Les gens sont fascinés, perplexes, je ne sais pas moi-même qu'en penser des criminels. Alors, je ne saurais pas vraiment ce que peuvent en penser les gens.

D : *Ce sont des loups frileux au bras d'une autre mort
Piétinant dans la boue les dernières fleurs du mal.
Ils ont cru s'enivrer des chants de Maldoror
Et maintenant ils s'écroulent dans leur ombre animale.*

M : C'est parfait qu'avec Thiéfaïne vous parliez de votre homonyme. J'ai oublié de vous préciser que nous avons retrouvé Méchant avec une machine à coudre attachée à son poignet et dans son fondement un parapluie²⁶⁶. Cela faisait une étrange baleine échouée. Vous auriez cru à une blague si j'avais amené ainsi cette victime imposante sur votre table de dissection.

D : Vu tous vos jeux de mots, je pourrais croire encore à une blague. Mais j'ai noté des traces de liens à son poignet droit et je connais maintenant l'instrument de torture.

M : C'est tout ce que j'aurai pour le moment.

D : En effet.

M : Au revoir, monsieur le comte.

D : Passez le bonjour à Sherlock²⁶⁷.

M : Très drôle.

D : Vous n'avez pas le monopole de l'humour²⁶⁸.

L'enquête s'annonçait mal. Or, le mal se voulait mort. Cependant, le méchant courait toujours, quelles que fussent ses raisons pour tuer Méchant.

Références

Balavoine, D. (1978). *Le Chanteur*. 10 chansons, 40 min. « Les oiseaux » : chansons 1 et 2, diptyque de 3 min 48 s. et 3 min 26 s. Universal Music.

266 Ce qui fait que nous avons sur la table de dissection une machine à coudre et un parapluie.

267 Pour rappel, Conan Doyle fit mourir Sherlock Holmes dans sa nouvelle *Le dernier problème* en 1891. Cela se passa au cours d'une lutte contre le professeur Moriarty, qui périt avec lui dans les chutes de Reichenbach.

268 Ceci n'était vraiment pas un pastiche du candidat Valéry Giscard d'Estaing avec « Vous n'avez pas le monopole du cœur », face à son adversaire François Mitterrand le 10 mai 1974, à l'occasion du débat des élections présidentielles.

- Balavoine, D. (1980). *Un autre Monde*. 10 chansons, 43 min. « Je ne suis pas un héros » : chanson 5, 5 min 15 s. Universal Music.
- Bourdieu, P. (1970). *La Reproduction*. Éd. de Minuit.
- Diderot, D. (1989). *Le Neveu de Rameau*. Dans *Œuvres complètes de Diderot*. t. XII [dite DPV]. Hermann.
- Ducasse, I. (dit Lautréamont, comte de). (2001). *Les Chants de Maldoror*. Le Livre de Poche.
- Éluard, P. (1929). *L'Amour la poésie*. Gallimard.
- Goethe, J.-W. (1980). *Faust*. Aubier.
- La Fontaine, J. de (1971). *Fables*. Le Livre de Poche.
- Nietzsche, F.-W. (2017). *Le Crépuscule des idoles*. GF.
- Ricœur, P. (1975). *La Métaphore vive*. Seuil.
- Shakespeare, W. (2005). S. Wells, G. Taylor, J. Jowett et W. Montgomery (éds.). *The Complete Works*. Oxford University Press.
- Thiéfaïne, H.-F. (1979). *Autorisation de délirer*. 11 chansons, 35 min. 27 s. « Alligators 427 » : 5 min. 1 s., chanson psychédélique.

Varia (Exil et poésie)



De l'exil comme source de l'expression de soi. Entretien avec l'artiste Omid Dashti

Exile as a source of self-expression. Interview with artist
Omid Dashti

Eugénie PÉRON-DOUTÉ²⁶⁹

Université de Limoges, EHIC
eugenie.peron-doute@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1114>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : Dans cet entretien, Eugénie Péron-Douté évoque le parcours remarquable de l'artiste iranien Omid Dashti, installé à Bruxelles, qui se dit « réfugié » plutôt qu'exilé, évitant ainsi toute stigmatisation liée à la migration.

Mots clés : art, Iran, Bruxelles, exil, réfugié, migration, expression de soi

Abstract: In this interview, Eugénie Péron-Douté discusses the remarkable career of Brussels-based Iranian artist Omid Dashti, who calls himself a "refugee" rather than an exile, thus avoiding any stigmatization associated with migration.

Keywords: art, Iran, Brussell, exile, refugeee, migration, self-expression

²⁶⁹ Doctorante inscrite dans l'axe 1 d'EHIC (« Espace et corps, Normes et transgressions »), Eugénie Péron-Douté aborde la notion de corps-laboratoire à travers la littérature, les arts contemporains et les études de genre.

Eugénie Péron-Douté : Omid Dashti, vous êtes artiste, vous êtes parti d'Iran il y a environ vingt ans maintenant, vous êtes, selon vos propres termes « un réfugié », un artiste réfugié pouvons-nous préciser, engagé aussi bien dans la musique que le théâtre. Parler de vous n'est pas la chose la plus aisée, vous préférez *utiliser* votre vécu en tant que matière première de votre création. Vous êtes un artiste prolifique engagé dans plusieurs créations, qu'elles soient sonores ou théâtrales. Pouvez-vous nous parler un peu de cette union artistique au sein de votre parcours ?

Omid Dashti : Je suis plutôt quelqu'un de discret, de réservé qui aime la spontanéité, je me plais à laisser voguer le flux de mes pensées. Je suis arrivé à Bruxelles en 2000. Je suis musicien, je travaille sur divers projets artistiques en Belgique, que ce soient des projets musicaux, théâtraux ou, plus généralement, des spectacles. J'ai fait vraiment beaucoup de créations, je ne me souviens même pas de toutes. Comme je suis un musicien iranien, le fait d'être ici m'a beaucoup apporté sur le développement de ma création. J'ai rapidement commencé à jouer avec différents groupes, même lorsque j'étais sans-papier. Et, très vite, j'ai été engagé dans plusieurs pièces de théâtre, plusieurs films également (où je pouvais être acteur, musicien, narrateur ou encore conteur). J'ai appris à m'adapter selon les pistes artistiques proposées. Je n'ai pas de difficultés pour raconter mon histoire à travers la musique ou l'art en général. J'ai fait des spectacles pour des enfants afin de les familiariser aux questions de migrations. Il y a eu des projets de films, des projets de livres. J'ai également travaillé avec des ombres chinoises pour m'orienter vers ce qu'on nomme le théâtre d'ombres.

E.P. : Votre histoire est donc le *leitmotiv* de vos créations, comment la transmettez-vous à votre public ?

O.D. : J'adapte mon histoire – mon passé – au présent. C'est-à-dire que l'art, ma pratique artistique, me fait me questionner sur mon vécu. L'art est une façon de parler de mon histoire en vue du futur, pour les gens, c'est une manière de me raconter.

E.P. : Voulez-vous nous livrer des bribes de cette histoire ?

O.D. : Mon histoire est un véritable livre, mais je ne sais pas où la faire commencer. Je la fais démarrer par le *maintenant*, par là où je suis. Où suis-je dans mon histoire ? Le résultat de ce que j'ai fait s'accomplit dans le présent. Je raconte cette séparation vécue, cette histoire d'être immigré, ce que veut dire *être étranger*, la condition d'être réfugié. Et où cela m'amène-t-il ? C'est une question sans réponse finale. Où le fait d'être exilé m'amène-t-il dans la société contemporaine ? C'est une question politique. Ce qui m'importe moi, personnellement, c'est cette ouverture. Car une fois que la terre natale est quittée quelle qu'en soit la raison, que ce soient la guerre, le climat, des raisons politiques, personnelles... pour moi c'était une raison personnelle, et dans ce cas-là il faut arriver à comprendre pourquoi on quitte. Et donc pourquoi on est là où on se trouve. Que dois-je faire ? Dois-je attendre quelque chose ? Ou au contraire dois-je donner quelque chose ? Regarder le temps ? Le temps me doit-il quelque chose, lui ? Quand on se sépare d'où l'on vient, la question d'être réfugié amène à produire quelque chose. On se questionne sur comment cohabiter avec les autres mais on se questionne aussi sur ses racines. Il faut s'adapter avec le temps d'ici. Il faut réussir à être au-delà de comment la société nous considère en tant que réfugié, c'est très dur. Pour moi, c'était comme un brouillard. Une fois passé le brouillard des politiciens, il faut voir ce qui a été utile et bénéfique en quittant son pays. L'étranger, l'exilé, le réfugié sont des archétypes anciens qu'il faut refaçonner. Quitter un confort, chercher, se confronter à l'inconnu, et réussir toute cette entreprise. Lorsque je vois cela, ça me brise. C'est au-delà de l'identité. Quand on quitte son identité, on nous en accole une autre. Au début, on ne sait pas exactement ce qui se passe. Pour trouver sa propre identité, le fait d'être réfugié et étranger aide. La musique a beaucoup contribué à me trouver, à vivre dans le présent plutôt que dans le passé (vivre dans le présent, c'est très dur en tant qu'exilé).

E.P. : Plusieurs termes reviennent dans votre discours tels que « musique », « réfugié », « identité », « temps », « voyage ». Que signifient ces mots pour vous ? Comment les concevez-vous ? À quoi vous renvoient-ils ? Comment les définiriez-vous à l'aune de votre parcours ? En somme, que représentent-ils pour vous ?

O.D. : Je dirais que la musique c'est le voyage de l'identité du réfugié à travers le temps. (*Rires*). La musique m'a sauvé. Elle a sauvé mon identité personnelle, celle qui était profonde en moi. C'était une sorte de trésor intérieur qu'il était impossible de toucher sans l'aide de la musique. Elle ne pouvait s'atteindre que par le voyage, l'exil. Le fait d'être réfugié était primordial pour toucher cette ressource, cette identité personnelle. Le temps m'a fait me questionner sur ce dont j'avais besoin comme outils spirituels. Car ce sont deux choses qui se mettent en place et qui font avancer : la spiritualité et la musique s'accompagnent, et guident la migration. C'est ce qui permet d'aider, dans un travail personnel, à trouver et comprendre ses racines. Le temps aide cette recherche. Pour moi, il a été question d'écouter le temps et de voir comment communiquer avec la musique. La musique devient une langue pour interagir avec autrui et pour se raconter. Si je n'avais pas eu la musique, je ne sais pas où je me trouverais. Où aurais-je été, dans quel présent aujourd'hui ? A l'heure actuelle, je constate que c'était très important d'avoir la musique comme accompagnement. Être réfugié, c'est aller se réfugier quelque part, c'est aller travailler sur soi avec difficulté et se confronter à cette difficulté. Alors bien sûr, les politiciens profitent de cela, de ces situations, c'est un gain pour eux. C'est l'ancien archétype du réfugié qui revient. Il y a donc une identité donnée par la société, la culture et le pays. Toutes ces identités doivent être traversées. On doit les casser et se questionner pour se demander quelle est son identité personnelle. Et c'est à ce moment qu'on est à même de raconter son propre voyage. Il y a donc une différence entre les identités sociales et l'identité intrinsèquement personnelle et intime. Quant au « temps », il concerne tout ce qui se passe. Selon les moments, on est heureux que le temps passe, c'est même une des conditions qui nous font tenir... le temps passe. Mais à d'autres moments, on aimerait qu'il rallonge, notamment pour la création, on aimerait que le temps soit élastique, qu'il ralentisse lorsqu'il est consacré à la création. En jouant de la musique, le temps est suspendu. Mais il faut réussir à s'équilibrer avec lui, c'est quelque chose de difficile que le temps du réfugié. Avant, je me bagarrais beaucoup avec lui mais maintenant on est amis. (*Rires*). Être « réfugié » c'est être en voyage. Enfin disons que le terme voyage se colore de gris, c'est un voyage difficile puisque certes on peut faire ce voyage par envie mais aussi – et surtout – par besoin. C'est un voyage qui doit conduire à la paix. Parfois, dans mon intérieur, je remercie les dictateurs, car ils m'ont fait aller me chercher moi-même. C'est un peu bizarre ce que je dis. (*Rires*). Mais la condition de réfugié consiste aussi à avoir plusieurs prismes. Alors on peut voyager sur place.

E.P. : La musique semble vous fixer tandis que le temps semble vous faire acquérir une dimension discontinue mais les deux ensemble vous permettent de trouver votre identité tout en gardant un certain mouvement.

O.D. : Ceci dit, les gens qui restent sous la dictature font également leur voyage d'une certaine manière. Moi, j'ai vu les barrières et j'ai voulu trouver un moyen pour les dépasser. Lorsque j'ai vu le mur, la première chose que je me suis dit était qu'il fallait traverser, et la seconde a été de me demander pour aller où. Dans mon cas, c'était un besoin de franchir cette limite. J'ai quitté ma famille mais cela m'a demandé un certain courage. D'autant plus dans une famille traditionnelle iranienne où la notion de famille est très importante. Peut-être que la famille est une autre barrière, finalement. Une barrière de confort mais une barrière. Il faut alors entreprendre de transpercer toutes ces barrières, culturelles, traditionnelles, etc. pour voir de l'autre côté.

E.P. : Afin de questionner ces barrières, vous les métaphorisez au travers de la musique et du théâtre. Comment définissez-vous ces deux formes artistiques et quel(s) pont(s) façonnez-vous pour unir ces deux genres ?

O.D. : Je jouais de la musique déjà en Iran. C'est donc une sorte d'art de la maison. Pour moi, la musique symbolise plus l'Iran, et le théâtre l'Occident car je l'ai développé ici. Les deux sont des arts de la scène. Le théâtre d'ombres est une ancienne technique permettant de raconter des histoires avec de la musique. En ce sens, la musique va colorer les ombres. L'ombre ayant une importance certaine, nous avons tous un double puisque nous avons tous une ombre. Quand il n'y a pas d'ombre il n'y a pas de vie. En mêlant musique et théâtre d'ombres je me sens libre de raconter mon histoire. L'union du théâtre d'ombres et de la musique crée une mémoire. Raconter une histoire de réfugié à travers le théâtre d'ombres demande une réflexion profonde et personnelle. C'est une sorte de livre ouvert de tout ce qu'on a fait jusqu'à maintenant.

E.P. : Vous intéressez-vous d'un point de vue métamorphique et métaphorique à la caverne de Platon ?

O.D. : Oui, c'est l'image du chaos personnel qui m'attire dans ce mythe. Savoir percevoir la différence de chaos pour chaque individu. C'est-à-dire qu'il y en a une infinité à traverser. C'est l'ombre de soi-même. Au théâtre ça se met en scène par la lumière : éclairer l'ombre des comédiens.

E.P. : Parler *des* ou de l'ombre(s) de soi par le biais du théâtre d'ombres est effectivement une belle mise en abyme. J'aimerais savoir quand et comment vous avez appris à jouer de la musique ?

O.D. : J'ai joué dès l'enfance, quand j'avais cinq ou six ans. Mon père était musicien. Ce n'est pas lui qui m'a appris, ceci dit. J'ai appris en l'observant, je répétais, je pratiquais moi-même. Et lorsqu'il s'est rendu compte que je jouais vraiment de la musique, lorsqu'il m'a regardé en tant que musicien, j'ai pu voir qu'il était heureux.

E.P. : Si vous deviez mettre des mots sur *votre* musique et non *la* musique, que diriez-vous pour qualifier votre travail ?

O.D. : J'entends ma musique avant de la jouer. Je distingue *la musique* et *ma musicalité intérieure*. À travers les arts de la scène, je donne justement voix à cette musicalité intérieure. Elle est une mélodie qui vient de mon expérience, je la vois différemment, je l'entends différemment, elle me donne des idées, une harmonie. Et je crois que c'est grâce à *la* musique que j'ai trouvé *ma* musicalité, qui est plus libre. Elle permet de communiquer, de dialoguer avec les idées. Jouer de la flûte n'est qu'une partie de ma musicalité. C'est à la fois visuel et intuitif. Il n'y a pas de partition à la base, c'est après que je donne forme par le biais d'une partition afin de ne pas oublier.

E.P. : D'où vient cette musicalité ? Par quoi est-elle nourrie ?

O.D. : Je ne sais pas. Peut-être ne l'ai-je pas encore compris. Car c'est une sorte d'amie, une partie de soi. C'est vital comme l'eau. Ça maintient. Ce serait comme une fenêtre qu'on ouvre et qui donne enfin de l'air.

E.P. : Pouvez-vous revenir sur les différents instruments dont vous jouez ?

O.D. : Parfois, j'ai envie de jouer de la flûte. J'en ai plusieurs, je les collectionne, elles ont des sons différents, prenez la flûte iranienne, népalaise, indienne. J'aime créer en collaboration avec des personnes de différentes cultures. J'ai joué avec des artistes d'Afrique du Nord, d'Amérique du Sud, des pays arabes, d'Indonésie, etc. Faire une musique avec des Touaregs par exemple... ce sont des gens qui ont toujours été en voyage. Des propositions m'arrivent et je sens qu'il y a

des choses à faire, j'aime être ouvert à toutes les cultures. Je joue donc de la flûte, des percussions, de la guimbarde, de la cornemuse iranienne, etc. Chaque instrument me parle différemment. Je les emploie selon mon état d'esprit. Par exemple, les percussions me poussent vers l'extérieur de moi tandis que la flûte me fait rentrer. La voix c'est différent, elle joue sur l'intériorité et l'extériorité. J'utilise les instruments comme des outils en fonction du besoin présent. Je fais également du piano. Bref, je ne me limite pas à un instrument, bien au contraire.

E.P. : Et si vous deviez en choisir un, ce serait lequel ?

O.D. : La voix. Parce qu'elle résonne plus que tous les autres instruments.

E.P. : Pouvez-vous revenir sur votre dernière création ?

O.D. : Nous sommes actuellement en train de retravailler sur la création de théâtre d'ombres à travers la musique et certains contes des poètes iraniens Djalâl ad-Dîn Rûmî et Omar Khayam. Rûmî a été beaucoup inspiré par le soufisme. Il a écrit beaucoup de poèmes en questionnant les sentiments : comment à travers l'écriture on peut expliquer son vécu, par exemple. La psychologie et les neurosciences aujourd'hui s'intéressent beaucoup au travail de Rûmî et à celui de Georges Gurdjieff, qui a beaucoup emprunté aux idées de Rûmî, il les a thématiques et a fait une école qui s'est inspirée du soufisme et des pratiques de danse. Il a fondé un modèle de la structure humaine que l'on nomme l'Ennéagramme. Une sorte de méthode proche du développement de soi. Concernant mon projet actuel, il y a une influence de mes lectures de Rûmî. Nous avons présenté, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, une histoire inspirée du conte de Laila et Majnun, deux personnages amoureux. Le Théâtre de la Monnaie m'a demandé de créer un projet personnel. Je suis donc parti sur le théâtre d'ombres et l'adaptation de cette histoire d'amour connue en Orient, écrite par le poète iranien Attar. Donc, aujourd'hui, nous retravaillons cette création, nous reprenons les techniques que nous avons utilisées mais nous transposons le conte sur mon histoire de réfugié, nous l'adaptions par rapport à mon expérience. Comment raconter le retour d'un réfugié (à travers le théâtre d'ombres) ? Très souvent, les réfugiés racontent comment ils arrivent là où ils sont. Moi, aujourd'hui, j'ai envie de raconter comment on retourne chez soi. L'influence de Rûmî me marque par rapport au travail personnel et à cette question de comment retourner chez soi. Car si le fait de venir a engagé l'acte de briser des barrières, le fait de retourner n'est pas facile et l'on se cogne à de nouvelles barrières. « Comment retourner chez soi ? », c'est une vraie question.

E.P. : Retrouvez-vous des thèmes communs avec d'autres artistes réfugiés ?

O.D. : Eh bien, étonnamment, non ! Pourtant, j'ai rencontré beaucoup d'artistes réfugiés.

E.P. : Quel rôle joue la langue dans votre œuvre ? Écrivez-vous en persan, en français, en anglais ? Quel est votre rapport aux langues ? Lorsque vous créez un spectacle, dans quel idiome le concevez-vous ?

O.D. : Je pense à la fois en langues perse et française. Si un terme francophone me manque, il me vient naturellement en farsi (synonyme de la langue persi aussi nommée perse) et je cherche sa traduction dans le dictionnaire. Je travaille toujours avec mon dictionnaire farsi/français. Les poèmes de Rûmî et de Khayam que je mets en scène sont destinés au public, donc ils sont inspirés de traductions françaises.

E.P. : Quelles sont les influences d'une traduction ?

O.D. : C'est étrange car, en parlant de traduction, je me mets à réfléchir en farsi. Mes réponses sont donc plus longues à venir en français, je ne sais pas pourquoi, la réaction est automatique. Mes réponses sur la traduction me viennent en premier lieu en persan, et je dois prendre le temps de traduire dans ma tête en français. Par exemple, le mot *mystique* en farsi se pense tout à fait différemment du mot *mystique* en français. Alors je vais me poser la question de comment

traduire cette opération ? Comment traduire ce terme qui, au final, n'a pas du tout le même sens dans ces deux langues ? Par exemple, quand j'étais en Iran, le mysticisme était pour moi une pratique bien plus proche de la méditation que de la religion. Le but était de se relaxer par une pratique mentale qui s'attachait aussi bien aux pensées qu'au corps. Je passe alors par des représentations. Je dois pouvoir exprimer le mot *mystique* dans son acception perse avec l'environnement qui m'est donné ici. Il s'agit toujours de penser à la fois au moyen de traduire et à la réception de cette traduction. C'est très psychanalytique, finalement. Concernant le spectacle dans lequel j'adapte des poèmes de Rûmî, il y a, de fait, un travail de traduction qui est opéré. Ces poèmes, une fois traduits, sont mis en scène. Cela donne des formes courtes. Comme des tableaux de quelques minutes, deux ou trois pas plus, à destination des enfants. C'est très pédagogique. Je connais bien l'œuvre de Rûmî et à l'heure actuelle je n'en effectue pas une traduction fidèle, ce n'est pas ça qui m'intéresse, mais je la traduis du persan vers le français et du texte à la scène. L'idée étant de traduire également de la poésie au théâtre. Je dois trouver les épisodes de son ouvrage qui seront compris en Occident. C'est important de penser à la réception au public. La première question que je me pose avant la création est comment conceptualiser l'œuvre pour qu'elle soit reçue et comprise. Comment nourrir son propre travail mettant en scène une culture différente et par quoi le nourrir pour qu'il se tienne. Par exemple, j'ai essayé de voir dans la société occidentale qui parlait de Rûmî. C'est-à-dire que je suis allé chercher des références propres à cette culture pour voir comment Rûmî était reçu, ce qu'on en disait, en quels termes, de quelle manière, afin de retracer, de mimer les approches que j'ai rencontrées pour les retransmettre dans mon spectacle. Et là, ça fonctionne. Il ne s'agit pas simplement de créer un spectacle, il s'agit également de faire avec la culture d'où est joué ce spectacle.

E.P. : Votre spectacle de théâtre d'ombres constitué par une partie de ces tableaux rûmiens comporte peu de textes finalement, car en plus d'effectuer une certaine traduction des poèmes de Rûmî vous effectuez une seconde traduction, pourrions-nous dire, vous amenant à transposer la forme écrite du poème en création visuelle. Donc comment traduisez-vous l'émotion que vous éprouvez ou les sensations que vous visualisez ? Par exemple, concevez-vous cette force scénographique par le biais d'une conceptualisation langagière ou par le dessin ?

O.D. : Je passe par les deux. Il faut à la fois simplifier la langue et l'image pour enchaîner les différentes séquences du spectacle. Je le conçois à travers le langage en français et je le dessine avec les codes artistiques d'Orient. Et la création, bien qu'en effet il y ait peu de texte, doit être en français pour la diffusion, afin que la réception soit entière. C'est un vrai travail de mémoire à tous les niveaux. Car je dois me remémorer la langue perse, la langue française et mon histoire. Et c'est une volonté également de sortir du texte pour aller vers la représentation visuelle et sonore, l'expression corporelle et le jeu d'ombres car les mots restreignent à mon sens. La question est aussi de savoir comment dépasser ces limites.

E.P. : Y-a-t-il un travail de traduction différent selon les émotions mises en scène ?

O.D. : Tout à fait. Lorsque je veux signifier une nostalgie, un sentiment amoureux, quelque chose de cet ordre-là, je passe par le farsi. Après il y a la musique qui est un autre langage qui traduit tout cela. La musique est plus ouverte, il n'y a pas de limite.

E.P. : Comme vous avez toujours été dans une dynamique de création, est-ce que votre travail a changé depuis votre exil ?

O.D. : Ça se complète. Mon exil a complété ma création. Je ne dirais pas qu'elle s'est changée. Tout se complète, avec également les différents médiums rencontrés en Europe. Je joue d'instruments que je n'aurais peut-être pas touchés en Iran. Donc, ma musique s'est enrichie.

E.P. : Tout comme il y a traduction musicale, y-a-t-il traduction temporelle ? Par exemple, pourriez-vous convertir la date grégorienne en date iranienne ?

O.D. : C'est compliqué. Par exemple, lors des révolutions islamiques de 1978 (date occidentale), dans le calendrier perse (iranien) on était en 1357. Mais il y a eu des changements de calendrier en Iran et là, aujourd'hui cela fait trop longtemps pour moi et je ne saurais plus traduire cette opération temporelle, je me suis accoutumé au calendrier grégorien.

E.P. : Vous avez été amené à voyager, à rencontrer d'autres sociétés, en ce sens, comment ces différentes cultures vous influencent ?

O.D. : Je pense à la Norvège et à la Suède. J'y ai vécu quelques années. Le nord est étrange pour moi, tout est froid, le climat surtout et, par conséquent ça amène d'autres relations. J'ai étudié un peu le norvégien et le suédois. Je me suis intéressé au christianisme en vigueur là-bas. Je me demandais principalement quelles sont les croyances du nord. Jusqu'à quel point je peux communiquer avec ça ? Comment je peux communiquer à travers des croyances différentes ? Quelle partie de ma culture je peux mettre en avant et me dire « je crois en cela » ? Et, paradoxalement, quand on voit les croyances des autres cultures, cela permet de s'interroger sur ses propres croyances. En Iran, tout le monde croit aux mêmes choses, c'est une sorte d'identité. Et c'est là que je me suis rendu compte que la croyance se pense comme une identité. Donc soit on casse cette identité afin d'être plus poreux soit on garde cette identité. Moi, je préfère être poreux. Cela demande aussi de changer sa communication. Communiquer et observer sont donc des instruments importants quand on arrive d'une culture vraiment très différente de l'autre. On peut croire en des choses distinctes, du moment qu'un travail sur la communication est opéré. C'est aussi une sorte de traduction corporelle, de traduction des codes.

E.P. : Vous adaptez-vous aux codes du public belge, intégrez-vous dans vos créations certaines contraintes culturelles ?

O.D. : Oui, bien sûr ! C'est la question du spongieux. Mon parcours m'a rendu perméable. Un des codes culturels très fort en Occident, contrairement à l'Iran, est la laïcité. Cela me permet d'envisager chaque projet artistique comme je l'entends puisqu'il n'y a pas de censure ou d'obligation religieuse. En Europe, plusieurs choses me paraissent étranges, encore à l'heure actuelle, que ce soient la consommation de médicaments, le fait de partir de chez sa famille, le nombre de suicides, le travail de la police, toutes ces choses qui sont reproduites cinématographiquement (et télévisuellement). C'est en venant en Europe que la culture de la méditation m'est apparue propre à l'Orient, en ce sens, il me semble qu'elle permet d'obtenir un lâcher prise très oriental qui n'existe pas à l'occidentale. Après, on pourrait aussi se questionner sur le fait que l'Orient tende à reprendre certains codes de l'Occident à l'heure actuelle.

E.P. : Je vous remercie pour cet échange intimiste. Voulez-vous que l'on termine sur une idée en particulier ?

O.D. : Avec mes coéquipiers, nous aimerions continuer d'adapter le spectacle auprès d'un public d'enfants pour les sensibiliser à la question des réfugiés. Et puis, bien sûr, continuer de le jouer pour les adultes. Avec le théâtre d'ombres, on est dans la fantaisie, c'est une forme qui transporte et qui fait véritablement œuvre de mémoire.



Les voies vers l'Eldorado : une géocritique des migrations dans la littérature gambienne

The Paths to El Dorado: A Geocriticism of Migrations in Gambian Literature

Sylvie COLY²⁷⁰

Université de Gambie
scoly@utg.edu.gm

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1365>

DOI : 10.25965/flamme.1365

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : La migration revêt de nos jours un visage singulier qui porte généralement le nom d'immigration ou de migration clandestine et le continent européen en est très affecté. Cette ruée vers l'Europe connaît une envergure dramatique et l'art n'a pas manqué de s'emparer de la donne. En Gambie, le thème de ce voyage illégal connu sous le nom de 'Back Way' s'est frayé un chemin dans la littérature. Pour analyser ce thème d'actualité, nous avons choisi de traiter de la migration masculine en nous basant sur les romans de deux auteurs gambiens Kalilu Jammeh et Papa Jeng qui ont écrit respectivement *Journey of Misery: From The Gambia to Spain* et *The Boat Boys: Barcelona or Barrsaxa*. Les auteurs décrivent le même thème par le biais d'itinéraires ou de parcours qui posent la question de la représentation de l'ailleurs par rapport à l'espace d'origine, de l'altérité et de la survie entre rêves, illusions et réalités.

Mots clés : migration clandestine, espaces, altérité

Abstract: Migration nowadays bears a peculiar face, often called immigration or clandestine migration, and the subject matter seems to shake the European continent to its core. This migratory surge towards Europe has reached dramatic proportions, and art has not failed to take hold of the phenomenon. In The Gambia, the theme of this illegal journey known as the 'Back Way' has found its way into literature. To analyse this topical subject, the present paper will discuss male migration based on the novels by two Gambian authors: Kalilu JAMMEH and Papa JENG, who wrote *Journey of Misery: from The Gambia to Spain* and *The Boat Boys: Barcelona or Barrsaxa* respectively. The authors describe the same theme through depiction of itineraries and journeys, which in turn raise the question of the representation of "elsewhere" in relation to the space of origin, of otherness and survival between dreams, illusions and realities.

Keywords: clandestine migration, spaces, otherness

²⁷⁰ Sylvie Coly est titulaire d'un doctorat de littérature comparée de l'université de Limoges. Elle travaille actuellement à l'université de Gambie où elle est *Associate Professor of Comparative Literature*.

Introduction

La migration est un phénomène naturel inhérent à la nature de certains êtres vivants. En effet, chez l'animal, la recherche de meilleurs pâturages et de lieux de reproduction constitue une activité saisonnière des plus normales. Quant à l'homme, grand voyageur par excellence, les raisons qui le poussent à se mouvoir de son espace d'origine à un autre sont multiples. Selon F. Crépeau et A.-C. Gayet (2011, p. 29), « la migration constitue un phénomène complexe qui échappe à toute simplification. Il s'agit d'une constante de civilisation : l'histoire de l'humanité consiste en un périple sans fin sur les différents continents de la planète ». Cependant, la présente étude est particulièrement axée sur l'immigration clandestine masculine, la ruée des jeunes gens originaires des pays de l'Afrique au sud du Sahara vers l'Europe dans des conditions dramatiques. Ce phénomène qui occupe les devants de l'actualité est d'une ampleur telle qu'il constitue un véritable sujet de préoccupation. À titre illustratif, les données de l'OCDE pour l'année 2004 sont édifiantes : « Avec une migration nette de plus de 1,8 million contre 1,2 million pour l'Amérique du Nord, l'UE est désormais la première région d'immigration du monde » (Strates, 2008, p. 1). La Gambie est affectée par ce problème en tant qu'important pays de départ, c'est ainsi qu'elle fait son entrée dans la littérature nationale. Deux auteurs se sont particulièrement distingués par leur intérêt porté à cette migration, il s'agit de Papa Jeng et de Kalilu Jammeh. Eux-mêmes fruits de la migration, ils décrivent les vicissitudes de l'entreprise migratoire illégale dans *The Boat Boys: Barcelona or Barrsaxa* et *Journey of Misery*. Alors que le premier ouvrage est une œuvre de fiction sur le sort des migrants clandestins, le second est un récit autobiographique du voyage clandestin de Kalilu Jammeh, de la Gambie en Espagne.

Le présent essai consiste en une analyse croisée du traitement de la question migratoire dans les deux récits avec comme principal objet les figures masculines. Les éléments de ressemblance et de divergence dans les parcours et des expériences seront mis en lumière. La lecture de ces deux œuvres est une invitation à réfléchir sur les questions suivantes : quels sont les facteurs qui poussent les différents acteurs de ces récits à entreprendre ce dramatique voyage ? Dans l'imaginaire des candidats au périple, de quel côté se trouvent l'enfer et l'Eldorado ? Quelles rencontres et quelles relations humaines sont mises en valeur ?

Sur le plan organisationnel, seront d'abord abordés les facteurs qui déterminent la décision de partir, puis les préparatifs du départ, et enfin le voyage clandestin lui-même. L'accent sera mis aussi sur les spécificités des espaces physiques parcourus et sur leur mise en relation avec les êtres humains qui les traversent.

Pour mener à bien notre étude, l'approche géocritique de même que la méthode comparative seront utilisées comme outils d'analyse.

1. Partir

Les premiers vers du poème d'ouverture du roman *The Boat Boys – Barcelona or Barrsaxa* révèlent la nature de la migration dont il s'agit ici :

Oh Barcelona, Oh Barcelona here we come,
Either we arrive on your shores
Or perish in Barrsaxa

Le nom « *shores* » (rives) et le verbe « *perish* » (périr) indiquent qu'il est question d'un voyage dont la destination finale est Barcelone ou la mort.

● Les raisons du voyage

Selon le *Dictionnaire Larousse* « la migration est un déplacement volontaire d'individus ou de populations d'un pays dans un autre ou d'une région dans une autre, pour des raisons économiques, politiques ou culturelles ». N. Philippe ajoute qu'« à l'intérieur même de la définition du mot « migration », se superposent un certain nombre de nuances et de destins humains » (2014, p. 31). Et c'est vraiment de destins humains, du sort d'individus différents, mais mus par un même objectif, dont il s'agit dans les deux œuvres.

Les raisons évoquées par le narrateur de *Journey of Misery* (désormais *JOM*) sont à la fois d'ordre politique et économique. En effet, dans cette autobiographie, il affirme avoir fait de courtes études, son instruction s'étant arrêtée à la fin du lycée, et il s'en est suivi une longue période de chômage. Il finit par trouver un poste de steward dans un hôtel avec un salaire de misère. La lutte pour la survie et la satisfaction de ses besoins et ceux de sa famille est rude : « My salary of 10 euros per month was barely enough to maintain myself, let alone a family » (*JOM*, p. 10).

Puis survient le coup d'État perpétré en 1994 par l'ancien président gambien Yahya Jammeh. La dictature qui s'installe a pour conséquence une chute brutale du nombre des touristes choisissant la destination Gambie. Cette crise du secteur touristique et hôtelier entraîne la perte de nombreux emplois. Le tourisme étant l'un des ressources économiques essentielles du pays, la situation de déliquescence qui s'ensuit exacerbe la pauvreté. L'auteur rejoint la masse des chômeurs. Cet état de stagnation aura duré sept ans et selon lui, c'est cette situation désespérée et cet horizon sans issue qui poussent les jeunes à un exode périlleux vers l'Europe.

En ce qui concerne Papa Jeng, il évoque aussi dans *The Boat Boys* (désormais *TBB*) le chômage et la pauvreté, fruits du marasme économique du pays, comme des raisons suffisantes pour justifier l'exode. Il narre au début du roman la situation d'une famille gambienne dont les deux garçons, Kebba et Kemeseng, sont sans travail et qui subsiste grâce aux maigres ressources du père de famille. À cela s'ajoute la détérioration de l'environnement, et pour cause : l'Afrique est devenue la poubelle de l'Europe. En effet, les voitures arrivées en fin de vie et exportées massivement vers le continent africain rendent l'air irrespirable, les gros camions surtout. De ce mélange naît un présent décourageant et sans perspective d'un avenir meilleur ; le futur semble aussi obscur que la fumée des véhicules de seconde main : « *The level of environmental pollution is so high that all the old and dilapidated second-hand trucks from Europe with their smoky engines do not make the environment better* » (*TBB*, p. 1).

À cause de tout cela, les nerfs de la jeunesse, victime principale de ce drame national, sont, comme l'affirme Kemeseng, constamment à vif : « *In actual fact, I have just returned from talking to my friends about the difficult economic situation in the country and the nerves it gives us! All of us these days have nerves* » (*TBB*, p. 2). L'exode devient ainsi le seul projet d'une génération sans avenir, comme le souligne l'insistance avec laquelle le jeune homme réussit à convaincre sa mère de la nécessité de partir : « *Well, well, I know I have nerves anyway. I want to go to Europe* » (*TBB*, p. 2).

Partir est considéré comme la *catharsis* rêvée, le remède à ce mal vivre. Pourtant, au-delà de ce tableau sombre, les deux auteurs ne décrivent pas une situation désespérée. En effet, malgré les conditions de vie difficiles, dans *A Journey of Misery*, le narrateur affirme avoir trois repas garantis par jour chez lui en Gambie et, même quelques économies (*JOM*, p. 13). La recherche de la richesse est de ce fait la raison fondamentale qui l'a poussé à envisager l'émigration. Cela est corroboré dans *The Boat Boys* par ce que l'auteur définit chez les jeunes comme l'attrait et la nostalgie d'un paradis inconnu, l'obsession et la sublimation d'un ailleurs meilleur comme alternative à la réalité locale. De plus, ce sont les émigrés qui reviennent passer leurs vacances

au pays de manière saisonnière, qui donnent corps à ces mirages et qui les nourrissent. Avec leurs voitures, villas et autres biens matériels acquis à leur retour d'Occident, avec leur ascension sociale fulgurante, ils ont créé le mythe d'un Eldorado aux possibilités infinies. Cet espace devient dès lors le point de mire de ceux qui demeurent encore au pays. Ces « *Semesters* », comme ils sont appelés en Gambie, entretiennent l'illusion qu'il suffit d'entrer « là-bas » pour devenir riches très rapidement car ce n'est pas le travail qui manque. Pour ceux qui sont encore « ici », la recherche d'une vie meilleure, d'un statut social plus élevé devient une urgence, et partir un *leitmotiv*. Par ailleurs, tandis que Kalilu Jammeh relate un itinéraire migratoire unique et singulier, Papa Jeng, lui, décrit des parcours croisés. D'abord celui des frères gambiens Kebba et Kemeseng qui partent de Banjul, puis celui du Sénégalais Libas qui quitte Dakar. Poussés par les mêmes raisons que les premiers, ce dernier a choisi d'émigrer pour sortir sa famille du marasme dans lequel elle se morfond : « *Libas was a Lebou boy from Yoff in Dakar, Senegal who wanted to travel to Europe in order to try to get enough money to support his family, especially his mother* » (TBB, p. 39).

Enfin et surtout, la cupidité humaine, soit le désir de posséder toujours plus, est présenté par Jeng comme l'un des motifs de l'émigration. À titre d'exemple, on retiendra l'exemple de ce commerçant sénégalais qui s'en sortait bien, qui était même solvable pour les banques, et qui a pourtant vendu ses cantines pour payer la traversée vers l'Europe (TBB, p. 37).

Généralement les causes du départ se rejoignent dans les deux œuvres et quelles qu'elles soient, la recherche de meilleures opportunités est présentée comme inhérente à la nature humaine. Cependant, qu'est-ce qui explique le choix de la clandestinité ? Pourquoi emprunter des voies tortueuses, onéreuses et surtout dangereuses ?

Dans *A Journey of Misery*, le narrateur décrit sa première tentative d'entrée légale en Espagne. Il n'a toutefois jamais pu obtenir un visa parce qu'il ne pouvait pas satisfaire aux critères requis pour trouver un emploi ou faire des études dans ce pays. Et, surtout, le montant exorbitant qui doit figurer sur son compte en banque le disqualifie d'office : « *Getting a visa for Spain was much more difficult though, as I never seemed to meet the established requirements. When I indicated I wanted to find a job, I was told there was none and when I said I wanted to study I was told a bank account with a confirmed balance of 10-15, 000 euros was needed, something totally out of my range* » (JOM, p. 11).

En somme, la clandestinité ne fut pas la première option choisie par le narrateur et faute d'obtenir le précieux sésame pour l'Espagne, il se rabattit sur un visa d'entrée en Lybie pour, dit-il, être plus près de l'Europe. Cette première tentative s'arrêta à l'aéroport de Tripoli. En effet, l'entrée en Lybie lui fut refusée pour cause d'expiration imminente de son visa. Ayant mis trop de temps pour rassembler l'argent nécessaire à l'achat du billet d'avion, il se voyait obligé de retourner en Gambie (JOM, p. 12). Ainsi, face à sa détermination d'entrer en Espagne vaille que vaille, la voie illégale s'impose comme seule alternative.

En revanche, pour Kemeseng et Kebba, les deux principaux protagonistes de *The Boat Boys*, il n'a jamais été question de chercher un visa pour voyager, car leur itinéraire s'inscrit, dès le début, dans le registre de la clandestinité (TBB, p. 7).

En somme, dans les deux romans de notre corpus, la reconnaissance du caractère illégal du voyage vers l'Europe est ancrée dans la conscience des acteurs. Et c'est dans cette optique qu'ils se préparent à mettre en œuvre leur projet.

● Les préparatifs au voyage

La phase préparatoire du voyage ne revêt pas la même forme dans les deux romans, même si une constante demeure : il faut de l'argent pour financer le voyage et les deux auteurs insistent

sur le fait qu'il n'est pas disponible. La nécessité de se le procurer s'impose donc comme une évidence.

Dans *The Boat Boys*, c'est la mère de famille Naa Mariama qui s'investit dans cette mission face à la détermination de Kemeseng de partir. Elle s'en acquitte avec diligence, car l'écart temporel entre la prise de décision par son fils de partir et le début du voyage est très courte. Par ailleurs, aucun itinéraire précis n'est mentionné, il y a juste un point de départ (Banjul) et une destination (l'Espagne) ; entre les deux, l'intervention de l'organisateur de la traversée de l'Atlantique en pirogue. Le lecteur découvre le reste au fur et à mesure que les protagonistes avancent dans leur parcours.

Cette absence d'itinéraire complet, le recours au rabatteur de migrants et la destination finale sont les seuls points communs aux préparatifs du voyage dans les deux œuvres. En effet, dans *Journey of Misery*, l'organisation du voyage est strictement individuelle puisqu'elle est financée par le narrateur sur fonds propres. En effet, Kalilu investit dans une petite boutique, fait fructifier le capital et réunit les fonds pour chercher un passeport. Sa destination finale est aussi l'Espagne. Réunir l'argent s'est fait dans le secret absolu et cela a duré des mois : « *I managed to invest three thousand dalasi - equivalent to 130 euros - in a small shop in our neighbourhood [...]* ». *The business went so well that I calculated I would have the amount needed withing a year* » (*JOM*, p. 11). Il contacte ensuite un intermédiaire – un rabatteur pour les propriétaires de pirogues de pêche, convoyeurs de migrants illégaux – afin de payer la traversée. Cependant, la première tentative de rejoindre l'Espagne ayant échoué, le début de la seconde sera financé par un ami vivant au Canada à hauteur de mille dollars américains (*JOM*, p. 12).

Par ailleurs, en plus de l'aspect financier, il y a une autre composante de la préparation au voyage qui n'apparaît que dans *The Boat Boys*, à savoir l'aspect mystique, auquel renvoie le domaine des marabouts. Ces derniers sont décrits comme les personnes de confiance des candidats et de leurs proches. Ils prédisent l'avenir, produisent des potions pour protéger et assurer la chance et la réussite. Ils assurent mettre ainsi leurs clients dans les meilleures conditions pour affronter le voyage. Vu la nature de ce dernier, leur état psychologique est très important. Pour les garçons de Naa Mariama, c'est une décoction de plantes, une mixture amère à boire tous les matins (*TBB*, p. 1). Et le jour du départ, Kebba et Kemeseng s'enduisent d'un liquide aux vertus magiques préparé par leur marabout : « *they each took out the safara (or purified water) bottle which the marabout had prepared for them for the journey to ward off evil spirits and to bring good luck. They rubbed it all over their bodies, and waited until they were totally dry, before they wore their clothes* » (*TBB*, p. 11). Après leur départ, le marabout servira, par le biais de la divination, d'antenne de renseignement à Naa Mariama sur le sort des deux jeunes gens. Il joue à la fois le rôle de lanceur d'alerte et de pourvoyeur de solution.

Enfin et surtout, la préparation de la dernière partie du voyage, étape commune aux protagonistes des deux romans, est la traversée de la Méditerranée. C'est une véritable chaîne transfrontalière dont les maillons sont des agents, rabatteurs et passeurs, travaillant sous le couvert de professions honorables. Pour l'auteur de *The Boat Boys*, c'est d'abord Alhaji Maykangkang, un riche homme d'affaires qui prête à Naa Mariama la somme de deux mille dalasi pour les frais de voyage et l'argent de poche, avec promesse d'être remboursé trois mois après l'arrivée de Kebba et Kemeseng en Europe (*TBB*, p. 4). Le deuxième maillon de cette chaîne est Baye Lahat, l'intermédiaire sénégalais, en Gambie, entre les candidats au voyage clandestin et l'organisateur principal du circuit basé au Sénégal. Son portrait est flou. Il est juste fait référence à son rôle de pêcheur d'hommes et de personnage incontournable dans le circuit clandestin de la traversée pour l'Espagne. Le paiement du montant intégral se fait toujours avant le début du voyage. Il est fait mention de la même pratique dans *Journey of Misery*. Les intermédiaires y sont décrits comme des individus qui font miroiter aux candidats la possibilité d'un voyage en toute sécurité pour l'Espagne, en une semaine, moyennant une forte somme

d'argent. En fait, ce sont des marchands de rêves et des escrocs qui profitent de l'espoir et de la naïveté des clandestins. Le narrateur qui est l'une de leurs victimes a mis un an et demi pour entrer en Espagne. Il dénonce alors la responsabilité de ces intermédiaires dans les nombreuses pertes humaines sur les voies migratoires clandestines :

By then I had got in touch with a 'middleman'. These are people who tell untrue stories and spread false information around in order to push youngsters into starting the reckless adventure. They also assure them that one can set foot in Europe within a week –travelling the safe routes and using stable boats. Huge sums of money are requested, to be paid up front of course. The middle men are very well organized through an important cross-border network that works along the most important routes that lead to Europe. It is partially because of their actions that so many innocent lives are lost. I consider myself tremendously lucky as I was one of the few who did reach the planned destination. However, instead of the promised week, it took me one and a half year to get there (*JOM*, p. 11).

Enfin, même si elle présente des ressemblances, la préparation de l'entreprise du voyage dans les romans montre une singularité certaine de part et d'autre, dans la mesure où elle est individuelle et secrète dans *Journey of Misery* alors que dans *The Boat Boys*, elle constitue une affaire de famille. Les préparatifs terminés, les jeunes gens sont prêts à emprunter le « *Back Way* ».

2. Le « *Back Way* » : espaces physiques et humains

Dans *The Boat Boys* et *Journey of Misery*, le « *Back Way* » (littéralement voie arrière) est constitué de deux grandes parties. Il y a d'abord le voyage terrestre qui se déroule, selon les itinéraires, à travers les pays qui séparent la Gambie du pays d'où se fera la traversée pour l'Europe ; puis la deuxième partie de l'aventure, qui concerne l'étape du passage par la Méditerranée ou par l'Atlantique.

● **Barcelona ou Barrsaxa**

Les espaces migratoires décrits dans les deux romans reflètent des parcours différents, mais l'on note des traits de ressemblance qui montrent qu'il existe des constantes dans la migration clandestine. D'abord, on retiendra l'usage des termes et des slogans pour nommer le voyage clandestin. *The Boat Boys*, expression qui rappelle les « Boat People » du Vietnam, renvoie ainsi à l'immigration massive et désespérée à bord de pirogues surchargées et évoque également les drames provoqués. Cette analogie est renforcée par le sous-titre du roman *Barcelona or Barrsaxa*. C'est une traduction du slogan « *Barsa walla Barsaq* » des migrants sénégalais qui prennent la mer clandestinement pour l'Espagne à bord de pirogues de pêche. Il s'agit d'un jeu de mots sur *Barsa*, diminutif de *Barcelona*, et *Barrsaxa* qui veut dire « séjour des morts » : l'expression signifie donc littéralement « Barsa ou la mort ». Elle traduit assurément la ferme détermination de ceux qui ont perdu tout espoir de réussir leur vie chez eux et qui veulent pénétrer l'Europe par tous les moyens. Ce phénomène a donné naissance à des réseaux qui étendent leurs tentacules de l'Afrique de l'Ouest, d'où partent les candidats, jusqu'au Maghreb. De même, *Journey of Misery* a aussi un sous-titre : *From The Gambia to Spain*, qui indique les points de départ et d'arrivée de ce terrible voyage. De plus, la première de couverture de cet ouvrage montre une personne assise près d'une barque, suggérant d'entrée de jeu le moyen de transport utilisé par le migrant. Ici aussi, l'Espagne est la destination choisie.

Par ailleurs, l'aspiration des candidats au voyage clandestin dans les deux romans est de réussir leur vie afin d'aider leur famille à sortir du besoin. Dans leur imaginaire, Barsa symbolise

l'Europe, et par-là même l'Eldorado, l'espace de matérialisation, de concrétisation de leurs rêves, un véritable paradis comparé à l'enfer de leur pays (*JOM*, p. 12). Ainsi, Kemeseng est hanté par ce rêve de départ imminent vers l'Europe-Paradis et l'assurance, fournie par le marabout, que de grandes richesses l'attendent de l'autre côté de l'Atlantique est pour lui un encouragement de plus : « *He would soon be leaving for Paradise and would be a very rich man, according to his marabout* » (*TBB*, p. 2).

Dans les deux romans, les candidats au départ ont un profil identique, ils sont à l'image de Kemeseng, des jeunes dans la force de l'âge (18-30 ans). Ce sont les bras vaillants des familles et du pays : « *He began his morning walk, which always took him to the beach where he met all the other aspiring young boys who were between the ages of eighteen and thirty and who discussed nothing except Barcelona or Barrsaxa* » (*TBB*, p. 1). Pour atteindre les verts pâturages du paradis, ces jeunes sont prêts à prendre le « *Back Way* », un ensemble de réseaux de voies migratoires clandestines, un voyage par étapes qui leur fera vivre en fin de compte un véritable enfer. Ce qui est couramment appelé en Gambie le « *Back Way* » désigne en effet la clandestinité, elle sous-entend le fait de prendre l'arrière-chemin, de voyager en cachette, en marge de la légalité. Le « *Back Way* », c'est aussi un grand espace de rencontres, de communautés de destin, de cheminements (physiques et mentaux) plus ou moins longs, de croisement de plusieurs rêves qui ont une même toile de fond. C'est aussi un lieu de fraternité, de lutte pour la survie et l'atteinte de l'objectif commun : entrer en Europe sans visa. Après le Sénégal, Kemeseng et Kebba entrent en Mauritanie et, à partir du port de Nouadhibou, chacun de son côté affronte la traversée et rejoint Las Palmas au bout de trois mois. Comparé à celui de Kebba et Kemeseng, le parcours de Kalilu constitue en soi une aberration, non seulement par l'étendue de l'espace parcouru (Sénégal, Mali, Burkina Faso, Niger, Lybie, Algérie, Maroc et Lanzarote), mais aussi par la durée (un an et demi).

Cependant, le « *Back Way* » n'est pas un phénomène isolé en Afrique. Il présente des similitudes avec le « *harraga* » au Maghreb. Gérard-François Dumont le définit en ces termes : « le mot *harraga* est originaire de l'arabe maghrébin « *harrag* » signifiant « qui brûle », sous-entendu « les papiers » (Dumont, 2009). Cette formulation signifie que ces émigrés clandestins, qui bravent la Méditerranée à bord d'embarcations de fortune pour rejoindre les côtes méditerranéennes du Nord, à la recherche d'une liberté qu'ils ne trouvent pas en Algérie et que la télévision par satellite leur fait miroiter, préfèrent ne pas avoir de papiers pour ne pas prendre le risque d'être rapatriés après leur éventuel contrôle dans un pays du Nord. Le « *harrag* » est, selon Mohammed Kouidri, professeur à la Faculté des Sciences sociales d'Oran, en train de devenir l'archétype rêvé d'une partie de la jeunesse de ce pays (2009, p. 259).

Enfin, véritable parcours du combattant, le « *Back Way* » comprend des espaces variés tant sur le plan physique que celui des expériences humaines des migrants. Il s'agit des lieux de départ, de transit et de retour, peuplés des différentes figures humaines du réseau, et composé essentiellement des migrants, des passeurs, des chauffeurs et des guides.

● Espaces d'attente

L'attente forcée et la patience sont le lot des migrants dans la mesure où ils ne maîtrisent rien concernant leur entreprise. Une fois qu'ils s'acquittent de la somme demandée, ils sont à la merci des agents du réseau de voyage clandestin qui décident de la disponibilité et de la nature des véhicules. Les candidats au départ attendent leur tour, parfois dans les pires conditions. Les espaces d'attente sont dans les deux romans d'abord des lieux de départ présumé, de commencement du voyage, puis de transit, parfois de retour dans les cas de refoulement ou de déportation et de nouveau départ. Dans cette catégorie figurent notamment les gares routières, les abris de fortune, les villages de migrants et les villes portuaires.

- Les gares routières

Dans *Journey of Misery*, le narrateur débute son voyage en solitaire à la gare routière de Serrekunda. Tout au long de son parcours, il aura vécu dans huit gares routières différentes. Vivre est bien le mot adéquat, car il a passé la nuit à la belle étoile dans la plupart d'entre elles. Ces gares se ressemblent par leur manque d'hygiène, de confort et de sécurité (*JOM*, p. 15), ainsi que par la prolifération des moustiques (*JOM*, p. 12), comme la préfiguration des souffrances à venir. Les gares routières sont sur le circuit du « *Back Way* » des lieux de rencontre pour les différents acteurs du voyage clandestin venus principalement de l'Afrique de l'Ouest. En effet, l'espace humain des œuvres de notre corpus est hétérogène. Pour les clandestins, c'est le lieu des premières rencontres avec les autochtones mais surtout avec d'autres migrants. Des liens durables ou éphémères s'y nouent. Toutefois, ces rencontres peuvent s'achever de manière dramatique. À titre d'exemple, à la gare routière de Tambacounda, au Sénégal, le narrateur affamé est accusé d'être un voleur par une gargotière. Il reçoit une pierre sur la tête et frôle de près la mort par lapidation (*JOM*, p. 15). Puis, il est attaqué et blessé à la main par un gang qui voulait le punir d'avoir refusé ses services (*JOM*, p. 15). Ce sont là manifestations communes de réactions à l'altérité, entre préjugé et rejet de l'étranger, perçu comme diable ou dupe. C'est aussi dans ce monde de clandestins que le jeune homme rencontre ses premiers compagnons de voyage, Seedu Kassama (22 ans) et Papa Jallow (un peu plus âgé que Seedu), deux Gambiens ressortissants de Basse. Le voyage en car est long et pénible, la chaleur extrême et les voyageurs décrits comme torturés par la faim et la soif. Ce compagnonnage finit en tragédie car Seedu meurt dans le bus de faim et de fatigue : c'est la fin du rêve de l'Eldorado. Au lieu de Barsa, c'est pour lui Barrsaxa (*JOM*, p. 16). Face à la mort prématurée de son ami, Papa Jallow est alors pris d'un accès de démence (*JOM*, p. 18). De même, Dans *The Boat Boys*, la gare routière et les transports en commun jouent ce même rôle de lieu de rencontre et de compagnonnage pour les migrants. C'est à la gare routière de Kaolack, au Sénégal, que Kebba et Kemeseng prennent le même véhicule communément appelé « 7 places » que Yammar et Ngor, jeunes Gambiens déjà refoulés une fois d'Europe et en route pour une deuxième tentative. Récidivistes du « *Back Way* », ils sont habités et motivés par leurs souvenirs des lumières de l'Europe, leur désir de retrouver l'Eldorado perdu (*TBB*, p. 15). Ils sont aussi les premiers à éclairer l'esprit des deux frères sur les vrais dangers qui guettent tous les migrants qui affrontent la Méditerranée dans des pirogues surchargées : les courses-poursuites avec la marine espagnole, les naufrages, la colère et la frustration de la déportation, ainsi que la faible compensation d'une centaine d'euros aux rapatriés :

In one of the stories, a canoe laden with many children, boys and some women, was sailing to the Straits of Gibraltar, but on the high seas, they were chased by the navy and while they were trying to escape, their canoe capsized and many people were drowned. Fortunately, only a few were rescued by the patrol boat of the navy, and subsequently, repatriated to The Gambia, their country of origin. In another story they narrated that a group of boys went to Spain and they too were also deported. Prior to their deportation, they were told that they were travelling to Madrid from Tenerife and instead taken directly to Yundum. Hence, the anger and disappointment of the boys when they landed at Yundum. They began to vandalize the airport complex ! (*TBB*, p. 16)

De plus, les gares routières sont les fiefs des « *kocseurs* » et de leurs complices, les chauffeurs. Ils opèrent dans toutes les gares routières de l'Afrique de l'Ouest (*JOM*, p. 32). Véritable chef de gare, le « *kocseur* » est un ancien chauffeur, généralement le plus âgé d'entre eux, et son rôle principal est de régler les départs des véhicules vers diverses destinations. Officieusement, c'est lui qui organise les voyages des migrants clandestins en les orientant vers les endroits où se

trouvent les véhicules idoines pour ces voyageurs d'un genre particulier. Les gares routières telles que celle de Sokonengke (centre de Bamako), sont des espaces de stagnation où les migrants ignorent la durée de leur attente. En ce qui concerne le narrateur de *Journey of Misery*, il y aura attendu deux semaines avant d'avoir un bus pour Niamey (*JOM*, p. 24).

Maillon important de la chaîne, les « *kocseurs* » sont secondés dans cette activité illicite par les chauffeurs qui arnaquent les migrants sur le prix du billet ou sur la destination, les entassent dans des tombeaux roulants et les débarquent là où bon leur semble. Et pour le narrateur de *Journey of Misery* qui a fait l'expérience de cette cruelle réalité à Bobo Dioulasso au Burkina Faso, les interactions humaines sont des leçons de vie. En effet, il découvre à ses dépens que les victimes les plus vulnérables de la misère sont les enfants. Quand il rencontre les enfants de la rue, lui, le migrant qui a quitté son pays pour un avenir meilleur, se rend compte qu'il y a plus démunis et plus malheureux que lui. Ces jeunes venus de toute la sous-région vivent dans une précarité extrême ; affamés, ils mendient pour survivre :

[...] I found some hungry teenagers eating my meal. I could not get angry with them and we exchanged greetings. They told me that they had no place to stay and nothing to eat. Most of them came from neighbouring countries in search of a job. I ordered an additional portion and as we ate the grasshoppers, we kept on talking. Often such children are separated from their families and forced to work (without any pay) or sold by their poor families for little money and, once they are of no further use, or eat too much, they are sent to the streets. Some are used as slaves by rich families, other do their best to survive (*JOM*, p. 28).

Il ne fait pas de doute que ces enfants en situation de détresse, qui se retrouvent sur la route des migrants, peuvent être tentés par le voyage clandestin dans le but de trouver eux aussi une vie meilleure dans l'Eldorado. Par ailleurs, en plus des gares routières, il existe d'autres espaces où les migrants attendent, pendant une durée plus ou moins longue, de continuer leur voyage, et parmi ceux-ci figurent les refuges de fortune tels que les maisons et les bâtiments abandonnés.

- Les abris de fortune

Dans le « *Back Way* », pendant les périodes d'attente, les migrants sont souvent obligés de se contenter d'abris sordides. Ainsi dans *Journey of Misery*, quand le narrateur et Papa Jallow arrivent affamés en pleine nuit à Kayes (Mali), ils trouvent refuge près de la gare ferroviaire dans une maison puante, sans toit ni lumière : « *We went to look for some food but could not find any, so we looked for a place to sleep. It was impossible to stay at the train station, but by chance we found a small house, with no roof but a terrible smell. It stank of human excrement and urine* » (*JOM*, p. 19). C'est dans ce lieu répugnant que se termine le voyage de Papa Jallow car il est mordu dans l'obscurité par un cobra. Ainsi, comme pour son ami Seedu, ce sera pour lui « *Barrsaxa* » au lieu du « *Barsa* » tant rêvé. Même si la mort de Papa est un choc pour le narrateur, elle devient chez lui une source de motivation supplémentaire ; il doit trouver la force de continuer ou il mourra comme Seedu et Papa.

Le narrateur fait une deuxième expérience de ce type d'habitation précaire à Niamey quand il est parqué par le « *kocseur* » avec de nombreux autres migrants dans un bâtiment sans toit, dans l'attente d'un véhicule pour Agadez. Dans cette sorte de salle d'attente, se retrouvent des migrants de tous âges, venus de toute l'Afrique de l'Ouest, réunis dans la promiscuité et sans confort d'aucune sorte. C'est en quelque sorte un espace de misère humaine et de débrouillardise pour assurer la survie et la continuation du voyage :

We went directly to see the 'kocseur', who led me to a pile of travelers also waiting for the next bus to arrive. I was stunned when I entered into that large room, without a roof, and found such a huge crowd, some were sleeping on the floor, some were cooking and others were lost in their thoughts. [...] Despite the number of people, there were only seventy-five who held a ticket; the rest somehow survived with little food and no means in this waiting room. Most of them came from West Africa and had run out of the funds needed to continue their trip or to return home (*JOM*, p. 33).

Ainsi, ces abris de fortune sont des lieux où végètent ceux qui sont en transit. Pour le narrateur, l'attente a duré deux jours. Cependant, parmi ses compagnons d'infortune, certains sont là depuis très longtemps et il est vital pour eux de trouver les moyens de survivre et de continuer l'aventure (*JOM*, p. 33).

Enfin, dans la partie marocaine du voyage terrestre, toutes les cachettes prévues par les passeurs comme lieux d'attente sont des bâtiments invivables. L'un d'eux, par exemple, est sans lumière ni aération, empli d'une humidité permanente. Les migrants y vivent dans la promiscuité, la faim et la soif et y sont enfermés comme des prisonniers pour éviter d'attirer l'attention (*JOM*, p. 79). Dans un autre, les migrants baignent dans l'urine qui déborde du pot de chambre et la puanteur rend leur calvaire encore plus insupportable : « *at night, the plastic container (the improvised toilet) began to overflow; the smell was unbearable. Never had I thought that a bad perfume could become such a torture* » (*JOM*, p. 81). Enfin, dans le désert, le protagoniste-narrateur séjourne pendant trois jours dans une grotte nichée dans les montagnes. Il jouit dans ce repaire de l'hospitalité de ses habitants, des Nigériens qui attendent de l'aide de parents vivant à l'étranger pour continuer leur aventure. Pour vivre en attendant de recevoir cette manne, les hommes attaquent les passants pour les dépouiller de leurs biens. Cette halte a permis au narrateur de refaire ses forces pour continuer la marche (*JOM*, p. 88-89).

Tous ces logements de fortune sont autant de preuves de la précarité des conditions de vie des migrants, des souffrances physiques psychologiques qu'ils endurent. Il faut noter que ces réalités ne sont décrites que dans *Journey of Misery*, les protagonistes de *The Boat Boys* ayant connu un parcours terrestre beaucoup moins long et surtout sans périls. Le Mal ne frappe donc pas de la même façon dans ces parcours de migrants.

Il existe aussi d'autres structures qui, en plus de jouer le même rôle d'espace d'attente, sont plus organisées et font montre d'une structuration communautaire plus avancée.

- Les villages de migrants

Ces villages regroupent des migrants en transit vers la Lybie, l'Algérie et le Maroc. Ils peuvent abriter une centaine de personnes, souvent plus, car ceux qui échouent dans le voyage maritime y reviennent pour envisager une autre tentative plus tard. Ainsi, ces escales peuvent durer des années. Dans *Journey of Misery*, le narrateur les appelle « *fuwai* », sans doute par déformation de l'anglais du mot français « foyer ». En tout cas, ils jouent un rôle similaire car les pensionnaires paient le loyer, la nourriture, et y sont contraints de respecter des règles d'organisation. Celui de Ghat en Lybie est une caserne désaffectée : les migrants sont regroupés par pays, sous l'autorité d'un chef de « *fuwai* ». C'est un espace de solidarité qui ne désemplit pas à cause des allers et des retours incessants des voyageurs illégaux venant de toute la sous-région ouest africaine : « *in the fuwai there were a hundred and ten usual inhabitants and another occasional twenty-five, all travelers on transit towards Tripoli. Some of the men in charge of the fuwais had lived in Lybia for a long time. Most of them had come from West Africa years before with the intention of going to Europe* » (*JOM*, p. 43). Dans ce lieu, les migrants ont la possibilité de travailler pour financer la suite du voyage, de se soigner et de reprendre des

forces pour continuer. Une certaine quiétude y règne, contrairement à l'immense ruche qu'est le « *fuwai* » de Maghnia en Algérie qui porte le nom de « *basement* » (cave, sous-sol), et est décrit comme une énorme carrière béante, profonde d'environ deux mètres, accessible par la descente d'une échelle. Cette descente est aussi symbolique car ce lieu correspond à un véritable enfer. Habité par deux cents personnes environ (*JOM*, p. 71), il est dirigé par un président assisté de conseillers qui veillent au respect des lois qui régissent son fonctionnement et gèrent la résolution des conflits. La cave est en somme une allégorie de la CEDEAO : elle comprend plusieurs ghettos dont la composition reflète l'ensemble des pays de l'Afrique de l'Ouest. C'est une organisation politique qui fonctionne à l'intérieur de l'Algérie, gérée en collaboration avec des intermédiaires et passeurs indigènes membres du réseau de la migration clandestine. Le « *basement* » est un repaire de morts-vivants à cause de l'insuffisance de nourriture disponible. Parmi les clandestins, beaucoup mendient pour vivre et sont tourmentés par la hantise de la déportation vers le Mali. D'autres attendent de l'argent pour continuer le voyage. Ces derniers sont souvent victimes d'arnaques et de détournements de fonds, perpétrés par la mafia qui sévit dans ce milieu. Ce même modèle d'intégration sous-régionale se retrouve au Maroc, à Takadum où les « *fuwais* », sont à l'instar de celui de Maghnia, une réplique de l'Afrique de l'Ouest : « *there were quite a lot of fuwais in the area : for the Gambians, the Malians, the Ghanaians and the Nigerians* » (*JOM*, p. 95). Dans l'attente de recevoir l'aide financière de l'ami du Canada pour payer la traversée vers les Canaries, le protagoniste-narrateur séjourne pendant un mois dans le « *fuwai* » gambien, édifice en bois branlant et malpropre géré par un Sarahule. Dans ce lieu, s'entassent de jeunes Gambiens attendant l'opportunité de faire la traversée. Le séjour peut durer longtemps car le chef de « *fuwai* » et sa fille sont des brigands qui pillent régulièrement les avoirs des locataires. Comme ils sont aussi des migrants, le vol est pour eux une pratique courante pour survivre et trouver de quoi reprendre la route de l'exil.

Le rôle principal des chefs de « *fuwais* », moyennant une certaine somme, est de faire les transactions nécessaires pour que leurs locataires puissent continuer leur voyage. Ils jouent le rôle d'agents de liaison et de passeurs, sont les intermédiaires entre les pensionnaires et les acteurs locaux de la filière de la migration clandestine.

Par ailleurs, alors que les conditions de voyage du narrateur pour atteindre un port sont très difficiles, les deux frères Kemeseng et Kebba trouvent une chambre meublée confortable dans la ville de Nouadhibou et attendent tranquillement de trouver une embarcation en partance pour l'Espagne. La maison située dans le quartier de Charka apparaît comme un microcosme de la Gambie. En effet, tous les locataires sont comme Ngor, Dobali et Chayndou des migrants gambiens, en attente de traverser l'océan Atlantique (*JOM*, p. 21). En revanche Sarja, le responsable de l'habitation, Gambien comme les autres, s'est sédentarisé pour de bon depuis dix ans. Il a épousé une beauté du terroir, Aji Binta Matarr, et ils ont deux garçons. Le cas de Sarja constitue dès lors un exemple encourageant de migration sud-sud et d'intégration sous-régionale (*JOM*, p. 21).

Les « *fuwais* » sont les routes migratoires, les derniers espaces d'attente avant de rallier les ports, ultimes étapes du voyage terrestre.

- Les villes portuaires

Il s'agit de Nouadhibou dans *The Boat Boys* et de Rabat dans *Journey of Misery*. Nouadhibou est la fin du voyage terrestre de Kebba et Kemeseng et le lieu de préparation du voyage maritime. C'est le point de rencontre et le lieu d'attente de nombreux migrants *en souffrance*, aux deux sens du terme, originaires de l'Ouest et donc étrangers en Mauritanie. Ce sont tous des candidats à la traversée clandestine pour l'Europe. Ils se regroupent soit par affinité, soit par nationalité et cherchent un bateau ou une pirogue (*TBB*, p. 21). Les rencontres entre

migrants sont intéressantes, dans le roman, du point de vue du traitement de l'altérité. Elles permettent en effet une meilleure connaissance de l'Autre, de sa culture, de ses rêves et de ses frustrations tout au long de cette attente forcée. C'est ainsi que Kemeseng et Kebba font la connaissance de deux jeunes Ghanéens, Nana et Asante, qui attendent à Nouadhibou depuis un an, faute d'argent (*TBB*, p. 20). Ils décident de faire le reste du voyage ensemble, prennent contact avec la mafia qui contrôle le voyage par pirogue, paient leurs billets et reprennent l'attente. Pour Kebba, la chance a le visage de Pierre, marin-passeur colombien qui lui promet de le faire voyager clandestinement à bord du bateau dans lequel il travaille moyennant 300 pesetas (*TBB*, p. 22). Ils effectuent ensemble les préparatifs et les réglages du voyage clandestin. Le départ étant imminent, Kemeseng se sent nostalgique de la Gambie (*TBB*, p. 26). Son attente à Nouadhibou aura duré trois mois.

En ce qui concerne la ville de Rabat, le narrateur de *Journey of Misery* ne verra d'elle que le gîte nommé Trangkilo où attendent d'autres migrants qui sont, tout comme lui, des candidats à la traversée. Ils sont obligés de participer à la réfection de la vieille pirogue censée les mener à destination. Cette attente de vingt-cinq jours dans le plus grand dénuement et le rationnement alimentaire est une autre étape pendant laquelle il sera une nouvelle fois souligné la détresse humaine causée par le froid, la faim, l'extrême fatigue et la mort. Dans cet espace, son expérience des rencontres et des relations humaines est terrible :

The hiding place called Trangkilo, was cold. Food and water remained one of our main worries. The *gidos* supplied water every two or three days but there were only twenty liters for all of us. By then I had USD 25 left, sufficient to buy some bread, five tins of sardines and one of overcooked food. This was all I survived on during the next twenty-five days, meanwhile, I had to watch four companions die of starvation. A few other people voluntarily went back to the police and offered to be deported to Algeria as long as they got something to eat (*JOM*, p. 107).

Cependant, dans les circuits du « *Back Way* », il y a d'autres espaces que redoutent plus encore les acteurs de la migration clandestine car ils sont liés à leur situation d'illégalité.

- Les espaces de contrôle et de répression

Il s'agit des postes de contrôle de police, « check points », et prisons.

Les « check points » sont dans *Journey of Misery* des lieux que tous ceux qui sont impliqués dans le système du « *Back Way* » tentent d'éviter à tout prix. La raison en est que non seulement des affaires louches y sont menées dans la clandestinité, mais aussi que les migrants concernés ne possèdent pas de documents valides. Ils s'évertuent ainsi à ne pas entrer en contact avec les représentants de la loi, spécialement la police, afin d'éviter l'arrestation. Les stratégies utilisées sont surtout le recours à une cachette et la marche forcée, l'utilisation de voies de contournement des postes, mais aussi la corruption des policiers. C'est le cas, à Kayes, où le narrateur est libéré après avoir soudoyé un policier : la corruption est en effet une des caractéristiques fondamentales du « *Back Way* » (*JOM*, p. 20). Ainsi, il suffit le plus souvent de payer un droit de passage ou une amende pour que la police ferme les yeux (*JOM*, p. 18 et 32). Et parfois, plutôt que d'arrêter les clandestins, les policiers se contentent de les fouiller et de leur prendre tout leur argent (*JOM*, p. 67). En revanche, dans certaines circonstances, la possibilité n'est pas donnée aux migrants d'acheter leur liberté. De ce fait, ils subissent la force de la loi à travers la prison, monde où le Mal règne.

La prison est dans le roman de Jammeh à la fois un espace de rétention et d'attente de déportation. Les conditions de détention y sont dégradantes : « *one evening a group of almost*

seventy youngsters arrived, they had been arrested while crossing the Mediterranean from Tunisia to Italy. The police had put them to jail and had held them there for over a month. They had been tortured and obliged to do forced labour in military camps before being deported to the Libyan border » (*JOM*, p. 46). Le protagoniste-narrateur lui-même a connu la prison et la déportation lors de sa seule tentative de voyage légal. En effet, c'est son refoulement de l'aéroport de Tripoli vers celui d'Alger, la détention d'une semaine dans une cellule de l'aéroport puis la déportation vers Dakar qui l'ont convaincu de faire le choix du voyage clandestin (*JOM*, p. 12). Mais c'est dans cette seconde filière qu'il subit dans les prisons algériennes des atrocités pires que les précédentes. Il a ainsi vécu dans trois d'entre elles : d'abord quatre-vingt-dix jours dans celle de Ghardaïa (*JOM*, p. 57) ; il subit ensuite un traitement humiliant au donjon sale et infesté d'insectes de Salah, en contact avec les dermatoses des autres prisonniers ; il se retrouve enfin dans la prison de Tamanrasset dans laquelle il attend dans la faim et la soif sa déportation au Mali (*JOM*, p. 59). Dans ces espaces carcéraux, les droits des clandestins sont bafoués, car le fait même qu'ils soient dans l'illégalité fait d'eux des criminels. François Crépeau et Anne-Claire Gayet abondent dans ce sens quand ils affirment qu'« on aborde désormais les migrations irrégulières comme une forme de « criminalité internationale », ce qui justifie la non-reconnaissance des droits des migrants irréguliers » (2011, p. 30).

De plus, selon le narrateur, dans certains pays comme le Maroc, les lois anti-migration clandestine sont extrêmement dures et dissuasives, au point de récompenser les autochtones qui dénoncent les clandestins (*JOM*, p. 80). C'est le cas à Las Palmas aussi où Libas est dénoncé par des collègues jaloux des avantages que lui offre sa connaissance du français. Il est ainsi arrêté et détenu pendant trois jours pour non-possession de permis de travail (*TBB*, p. 41). Cette chasse aux sorcières ne peut en aucun cas régler le problème de fond de la migration clandestine, ce qui donne raison à François Crépeau et Anne-Claire Gayet soutenant que « la migration est aussi un phénomène générationnel, déclenché par une panoplie de facteurs politiques, économiques et sociaux qui ne peuvent être modifiés de façon significative à court terme » (2011, p. 29).

En ce qui concerne les deux frères Kebba et Kemeseng, qui avaient adopté des moyens de transport différents pour le voyage maritime, la prison de Barranco Seco, à Las Palmas, est leur lieu de retrouvailles. Coupables tous les deux d'immigration clandestine, ils font l'expérience de la privation de liberté et des rigueurs des conditions de détention. Derrière son semblant de confort, c'est une prison de haute sécurité, un espace cosmopolite surpeuplé où sévissent la violence et les trafics en tous genres sous le contrôle de la mafia locale (*TBB*, p. 34-54). Cependant, cet espace de stagnation est pour ces migrants propice à l'élaboration de projets d'avenir. Il permet surtout au lecteur une réflexion sérieuse sur le problème de la migration clandestine et la recherche de solutions internationales pérennes (*TBB*, p. 54).

En même temps que les deux frères gambiens, Libas séjourne à la prison de Barranco Seco à Las Palmas. Leurs destins parallèles vont se croiser en dehors des murs de la prison. Il est enfermé une première fois pour avoir été un passager clandestin dans un bateau (*TBB*, p. 40) et, plus tard, pour avoir frappé un Blanc (*TBB*, p. 49).

Enfin, l'analyse des deux romans permet de réaliser que les espaces d'attente sont décrits dans les deux œuvres comme des lieux de stagnation où les migrants n'ont pas de contrôle sur les conditions, le déroulement et la durée de leur séjour. Ainsi, la patience et la persévérance sont les qualités que partagent le plus ces voyageurs d'un genre particulier. C'est entre ces espaces que se déroule le voyage proprement dit, entre vicissitudes et rencontres.

3. Les Conditions du voyage

Le « *Back Way* » tel qu'il est décrit dans les deux romans de notre corpus est composé d'itinéraires qui consistent à traverser des pays de l'Afrique de l'Ouest et du Maghreb pour prendre des embarcations à destination des Canaries ou de l'Europe. Trois grands ensembles sont identifiés à savoir la route, la marche dans le désert et la traversée.

● La route

C'est à partir des gares routières que les migrants sont entassés dans des véhicules par les « *kocseurs* ». La surcharge des mini bus, cars ou camions, et leur état de délabrement prononcé sont dénoncés par le narrateur de *Journey of Misery*. Il faut ajouter à cela le fait que les migrants ne sont pas à l'abri des arnaques des organisateurs des trajets. Quand ils s'acquittent du montant demandé pour embarquer, ces voyageurs d'un type particulier ne sont jamais assurés d'atteindre la destination promise. Le narrateur de *Journey of Misery* est ainsi victime de leurs tromperies. Après avoir payé au prix fort le trajet Bamako-Niamey, il se retrouve avec soixante-quatorze autres clandestins dans un bus d'une capacité de vingt-quatre places. Avec la chaleur, la faim, la soif et la suffocation, tous les éléments de la tragédie sont réunis ; des passagers se défenestrent même du véhicule en marche :

The temperature was very high and humidity was intolerable. Complaints soon started. It would be impossible to travel under these conditions for four days. After a short while, people started to get angry. We suggested that the driver should stop the vehicle and get some air, but our request was turned down. Panic set in and four people jumped out of the moving vehicle's window. We never got to know what happened to our companions we could only imagine » (*JOM*, p. 26).

Les autres voyageurs qui sont restés dans le véhicule sont jetés impunément dehors à Bobo Dioulasso, au Burkina Faso, loin de Niamey, la destination convenue. Le fait que les migrants doivent souvent payer deux fois pour le même trajet est certainement l'une des raisons pour lesquelles ils se retrouvent en situation de stagnation dans leur parcours. Ces mêmes conditions de précarité sont aussi présentes à bord du train Kayes – Bamako. Prolongement du voyage par la route, là aussi les accidents ne sont pas rares et les voyageurs sont à la merci des pillers de train. L'insécurité est manifeste quel que soit le moyen de transport (*JOM*, p. 22-23).

À cause des mauvais traitements répétés, les migrants perdent leur dignité humaine. En effet la fatigue, la soif, la faim et la suffocation dans les transports surchargés les mettent dans un état de constante irritation. À titre illustratif, le voyage pour Agadez, en camion, dégénère en une rixe mortelle : « *the boys from Burkina Faso hit one of the Liberian men who died a few minutes later. A Burkinabe also faced fatality after being beaten repeatedly in the stomach, some of the passengers in a state of shock, plunged out of the vehicle. The scene was horrifying* » (*JOM*, p. 34). Les corps des victimes sont alors jetés dans un fossé, car la vie du migrant n'a pas de valeur ; seul importe le prix de son transport lequel est toujours payé d'avance. Cela est aussi illustré par l'épisode algérien du container sans aération dans lequel ont voyagé quatre-vingt-trois migrants, dont le narrateur. Le décompte des morts se fait à l'arrivée (*JOM*, p. 103).

Ainsi, les clandestins voyagent dans des conditions dantesques tandis que ceux qui contrôlent le « *Back Way* » vivent, parfois grassement, de leur détresse. La solidarité et l'esprit d'organisation sont les seuls moyens auxquels les migrants peuvent avoir recours pour s'en sortir. Cependant, dans *The Boat Boys*, Kemeseng et Kebba n'ont pas eu à faire face à de telles difficultés dans leur voyage de la Gambie à la Mauritanie. Rien dans cette partie du voyage ne les singularise d'ailleurs par rapport aux voyageurs ordinaires. Une nouvelle fois, il ressort que

divers types de traversées sont possibles. Il n'empêche que ce sont les souffrances qui prédominent, exacerbées dans le désert.

Après la route, la marche dans le désert constitue aussi une partie non moins éprouvante du voyage.

● Le désert

La traversée du désert est inexistante dans *The Boat Boys* mais elle est obligatoire pour les migrants qui empruntent le même itinéraire que le narrateur de *Journey of Misery*. C'est en fait un autre type de chemin de croix car, outre les conditions climatiques difficiles, les migrants subissent les outrages des passeurs et des « gidos ». Ce mot est aussi vraisemblablement une déformation du mot « guide », puisqu'il fait référence à de jeunes Arabes payés pour guider les clandestins à travers les routes du désert, formant toute une chaîne de la Libye au Maroc. Ils sont décrits dans *Journey of Misery* comme de jeunes gens agiles se mouvant sans difficulté sur le sable, les collines, les montagnes, la boue du désert et sous le soleil ardent, sans se soucier de ceux qu'ils ont la charge de conduire. Ils ont la réputation d'être sans pitié pour les migrants qu'ils traitent comme du cheptel : « *the gidos used their canes to guide us as if we were a herd of sheep. If, for some reason, we were not able to keep up the rhythm, we got beaten with the sticks* » (JOM, p. 80).

Avec les chauffeurs, les « kocseurs » et les autres passeurs, les « gidos » s'allient aux coupeurs de route pour torturer et dépouiller les migrants illégaux de leur argent et objets de valeur (JOM, p. 40). Abandonnés ensuite dans le désert, ces derniers deviennent la cible des Touareg qui sillonnent le désert pour soi-disant sauver les migrants et se faire payer ce service (JOM, p. 60). Vue sous cet angle, l'accompagnement de la migration clandestine représente un business très lucratif, au fondement de terribles maux.

Quant aux victimes, malgré une solidarité toujours manifeste, la rudesse de la traversée du désert, l'angoisse et la peur de la mort font que la survie reste individuelle. En fait, le désert est un immense tombeau ouvert sous le soleil, tapissé çà et là de restes humains sans sépulture, comme à Din Zaouaten, en Algérie : « *we had discovered some human remains [...] In some cases only bones were left ; in others it did not seem such a long time earlier since the person had died. The remains clearly held the human form: it was a terrifying scene and this confused us only more* » (JOM, p. 60). Des morts anonymes jonchent ainsi les voies migratoires clandestines car les survivants n'ont ni le temps ni la force d'enterrer leurs camarades morts. Toutefois, la loi du voyage veut que ceux qui sont encore debout héritent des biens des morts dont ils étaient proches (JOM, p. 31, 52, 101), passage de relais qui permet aux survivants de poursuivre leur route.

Sur le plan de l'altérité, les contacts entre les clandestins et les autochtones extérieurs au réseau sont brefs, pouvant prendre la forme d'éclats de solidarité : don de boisson et de nourriture (JOM, p. 84, 85, 89, 90), parfois mise à disposition d'un abri temporaire (JOM, p. 92). Pour le narrateur, la rencontre la plus frappante fut celle d'un jeune Arabe parlant mandingue, résultat de ses contacts avec les migrants gambiens et sénégalais (JOM, p. 93-94). Mais de telles rencontres peuvent avoir des conséquences fâcheuses : dénonciation, arrestation sous les huées, insultes et emprisonnements (JOM, p. 97).

Enfin, le désert tel que décrit par le narrateur est un espace de souffrance, de déshumanisation et de mort. Il prélude à la dernière étape du voyage vers l'Eldorado, celle effectuée par voie maritime.

● La mer

Rejoindre l'Espagne par la voie maritime constitue le point commun aux différents itinéraires décrits par les deux œuvres de notre corpus. Même si les points de départ et d'arrivée diffèrent, les objectifs et les destinations sont similaires : il faut parvenir à entrer en Espagne. En fait, le choix de la Mauritanie et du Maroc comme points de ralliement de l'Europe n'est pas fortuit, il entre dans le schéma des routes migratoires clandestines comme l'explique Gérard-François Dumont :

[...] la Méditerranée est un espace migratoire majeur dans le monde sous l'effet de la combinaison de nombreux facteurs, allant de ceux découlant de la proximité géographique aux facteurs climatiques. Lorsque la migration est concentrée sur un pays adjacent, pays de départ et pays d'arrivée forment un couple contigu. Certains pays non contigus, mais séparés par un détroit, une mer, voire un océan, composent des couples de nature maritime (Dumont, 2009, p. 257).

Dans *Journey of Misery*, cette dernière partie du voyage est appelé « *Kombat* » par les passeurs. C'est assurément un vrai parcours du combattant que d'affronter la traversée. De plus, on retrouve une similarité dans le choix des pirogues du « *Back Way* », même si dans *The Boat Boys*, Kebba saisit l'opportunité de voyager clandestinement dans un bateau colombien (*TBB*, p. 33), comme on l'a rappelé. La description de l'océan Atlantique déchaîné, les pirogues surchargées, l'inconscience des migrants et la cupidité des passeurs sont aussi des points communs aux deux œuvres. De part et d'autre, dans les pirogues en partance pour Barsa, ce sont à l'instar de Kemeseng les jeunes, les bras vaillants, la main d'œuvre qualifiée et les cerveaux de l'Afrique de l'Ouest qui s'enfuient :

In actual fact, the canoe was overloaded with a labour force that was very well trained by the meagre resources Africa has capable of constructing a medium-sized town. There were two masons, a carpenter, two sculptors, an artist, a painter, a mechanic, a joiner, a printer, a photographer, three businessmen, a teacher, a tailor, four hairdressers, a bar tender, a saxophonist, two nursing sisters, one midwife, a telephonist, a town planner and a seamstress. The brain drain was total and, and as if that was not enough, the talents were the youths of Senegambia and even some Ecowas citizens (*TBB*, p. 37).

Cette longue énumération met en lumière l'impact de l'exode massif des jeunes Africains sur un continent qui a besoin d'eux pour se construire, mais qui ne peut pas satisfaire leurs ambitions. Et comme pour renforcer cet impact, *The Boat Boys* présente des itinéraires parallèles : en même temps que la pirogue remplie de migrants – dont Kemeseng – quitte Nouadhibou, une autre lève l'ancre de Dakar et brave l'Atlantique à destination des Canaries. Malgré la surcharge, d'autres migrants sont laissés en rade, tant ils sont nombreux à attendre : « *the canoe left without a lot of people for lack of adequate space, place and money [...]. From the other end in Dakar another dangerous adventure was about to begin with a group of Senegalese Lebou hustlers* » (*TBB*, p. 37-39). La précision sur la nature des migrants en provenance de Dakar est importante, car les Lébus sont des pêcheurs de profession et les pirogues qui transportent les migrants sont celles qui servaient jadis à pêcher le poisson. Ainsi, dans ce trafic rentable du « *Back Way* », les Lébus sont soit pêcheurs d'hommes, soit poissons comme Libas. La mer et les pirogues bondées sont attachées à ce type de migration et Yves Gounin, recensant l'ouvrage de Camille Schmoll, Hélène Thiollet et Catherine Wihtol de Wenden sur les migrations en Méditerranée, de rappeler que : « dans l'imaginaire populaire, les migrations en Méditerranée se présentent spontanément sous un mode misérabiliste et

sensationnaliste : le cadavre du petit Eylan sur le rivage turc, les *pateras* surchargées de migrants subsahariens au large des côtes espagnoles, l'espace Schengen qui se claquemure derrière des fils barbelés, etc. » (Gounin, 2015).

Les deux œuvres de notre corpus rendent compte de situations de voyage très dangereuses, d'incendies et de naufrages, d'attaques de requins, d'arrestation des principaux protagonistes par les services d'immigration et la prison de Barranco Seco. Seul le narrateur de *Journey of Misery* échoue lors de sa première traversée de la mer Méditerranée, et doit s'y prendre une deuxième fois pour atteindre Lanzarote en Espagne. Il sera aussi le seul protagoniste à ne pas connaître la prison dans ce pays.

À ce stade de notre étude, une question se pose : pourquoi le narrateur de *Journey of Misery* a-t-il choisi un itinéraire aussi long et périlleux, alors que celui décrit dans *The Boat Boys* est plus court et moins risqué ? Une possible explication est la suivante : quand une route migratoire est très contrôlée, les chances de réussite s'amenuisent pour les candidats. De ce fait, ils changent d'itinéraire, quitte à prendre des voies plus longues. C'est ce que révèle l'étude de Camille Schmoll, Hélène Thiollet et Catherine Wihtol de Wenden : « lorsqu'une route se ferme, les passeurs en ouvrent une autre. Lorsque la Libye de Mouammar Kadhafi empêche l'émigration, les flux se reportent à l'Ouest vers l'Espagne ; lorsque l'Espagne parvient à endiguer l'arrivée des cayucos du Sénégal, les flux se reportent à l'Est » (Gounin, 2015). Cela est corroboré par Philippe Fargues et Hervé Le Bras : « l'ensemble du Maghreb est désormais devenu une région de transit. Cela a commencé par le Maroc, le plus proche de l'Europe, puis s'est étendu à des pays de plus en plus lointains au fur et à mesure que les contrôles se renforçaient sur les routes les plus courtes » (2008, p. 7). Cette approche factuelle essentielle se retrouve dans nos romans. Sur le plan stylistique, Papa Jeng et Kalilu Jammeh partagent dans la représentation du voyage migratoire un même style documentaire, faisant de leur roman avant tout un témoignage. Les deux auteurs se cantonnent dans la description d'une réalité crue et recourent à l'emploi d'un langage simple et sans recherche. Il faut noter toutefois les longues digressions, mais à des fins explicatives, qui accompagnent les scènes de mouvements des protagonistes sur les routes ou dans les espaces d'attente (*TBB*, p. 23-25 ; *JOM*, p. 10).

Enfin, après de nombreuses péripéties, ceux qui ont réussi à pénétrer en Europe y découvrent les réalités, parfois terribles également, de la vie de migrant.

4. Au Paradis ?

Si les migrants ont bravé toutes les difficultés du « *Back Way* » pour se rendre à Barsa, c'est parce qu'ils sont convaincus d'y trouver les conditions de réalisation de leurs rêves d'une vie meilleure. Dans *The Boat Boys*, quand Libas le passager clandestin est arrêté et emprisonné à Las Palmas, il bénéficie d'une liberté provisoire en attendant la sanction finale. Pendant cette période, il vit de petits emplois que sa situation irrégulière lui permet d'occuper : docker, magasinier, vendeur d'objets d'art, réceptionniste dans un hôtel grâce à sa connaissance du français. (*TBB*, p. 41) Ses relations avec les Européens sont mitigées entre, d'une part, l'attrait que son physique exerce sur les femmes blanches, et d'autre part, le racisme qu'il suscite chez les hommes.

La liaison éphémère de Libas avec Margaret, une touriste allemande, révèle chez les deux jeunes gens des fantasmes sexuels, l'attrait et le mythe de l'étranger. C'est aussi un jeu de dupes, car chacun d'eux est motivé par un intérêt inavoué. Pour Libas, il s'agit d'obtenir un statut légal en Europe, et pour Margaret, de jouir pleinement de ses vacances et de satisfaire ses fantasmes : « *both of them were interested in each other for different reasons. Margaret wanted to real love-making and thought that she could get it from an African. Libas that if he really made love to her, he would have his chance to stay in Europe for good. So both of them tried to give a very*

good image of themselves » (TBB, p. 43). Cette relation met en scène, de part et d'autre, un dédoublement de personnalité afin d'impressionner l'autre et d'atteindre son objectif. Le défi posé par la barrière linguistique est résolu par l'usage du langage corporel pour communiquer (TBB, p. 45). Il ne s'agit pas en revanche d'une relation équilibrée car c'est Margaret qui reste la maîtresse du jeu. Elle initie Libas aux boissons alcoolisées, et achète sa compagnie exclusive en lui donnant assez d'argent de sorte qu'il ne la quitte pas pour aller vendre ses objets d'art. Le jeune devient en quelque sorte pour un temps la propriété de la belle Allemande (TBB, p. 48).

De plus, c'est cet intérêt particulier d'une Blanche pour un Noir qui attire sur le jeune Sénégalais l'animosité des racistes. Celle-ci s'exprime par le recours à l'animalisation, la discrimination, les injures et pour finir l'agression physique. Libas est injustement condamné et emprisonné alors qu'il était en situation de légitime défense (TBB, p. 44-49). À la fin de son séjour, Margaret retourne en Allemagne sans laisser d'adresse, et pour Libas c'est la fin du rêve de s'envoler définitivement et légalement en Europe. À ce stade, il se rend compte qu'il s'est illusionné, utilisé par la touriste allemande pour agrémenter son séjour à Las Palmas. Libas, ajoutant alors la délinquance à sa situation d'illégalité, devient cambrioleur pour s'enrichir plus rapidement : « *Now that Libas had lost the chance to go to Germany with his girl, he thought that he had lost everything else, so he now decided he wanted to be a robber and gangster. For him Europe was everywhere else other Spain, and like all the boys, Barcelona was however Europe capital! With the little money he was able to collect, he bought some masks and uniforms, which he planned to use on his gangster and robbery rounds* » (TBB, p. 50).

En ce qui concerne les deux frères de *Journey of Misery*, leur expérience de l'Europe commence pour Kemeseng par l'hôpital pour soigner les morsures des requins reçus pendant le naufrage, puis la prison pour Kebba et lui. Ils ont tous deux la chance de n'être pas expulsés, mais la menace de l'expulsion a été pendant tout le voyage une épée de Damoclès suspendue au-dessus de leur tête. La chance leur sourit quand le gouvernement de Zapatero déclare une amnistie générale pour les migrants illégaux. C'est la fin de la clandestinité pour Libas et les deux frères, et pour ces derniers la récompense de tous les efforts :

The Zapatero government in Spain had offered a general amnesty to illegal immigrants, and for humanitarian reasons, and quite unrelated, Libas, Kemeseng, Kebba and Martha benefited from it. In the middle of the day when Kemeseng and Kebba were having a siesta, the two guards came into their cell and broke the good news! Upon hearing the news, they both leapt for joy and hugged each other for half an hour and thanked God, Naa Mariama and their marabout! (TBB, p. 57).

Cependant, cette amnistie n'est pas synonyme d'intégration totale pour Kebba et Kemeseng car ils seront transférés dans un centre pour immigrés, obligés de chercher un emploi et d'oublier le trafic de drogue auquel leur mère les destinait. Kemeseng s'associe à Libas dans le cambriolage des villas fortunées de Las Palmas. Cette activité s'avère si lucrative qu'il rentre millionnaire en Gambie peu de temps après avoir quitté son pays : « *when they entered the villa, they saw a strong safe that took so much to open. There were a lot of money and several diamonds. It looked like the couple was dealing in precious stones. They took all the money and only two stones, one each* » (TBB, p. 65). Kemeseng découvre la vérité sur le genre de travail que font les « Semesters » pour s'enrichir aussi rapidement et passer de l'indigence à l'opulence. Aussi, c'est un retour triomphal qu'il effectue chez lui, très différent de l'aller. Il est parti pauvre et endetté, mais il rentre chez lui par la voie des airs et très riche. Le changement de personnalité est radical : il est désormais un homme nouveau. Après son départ de Las Palmas, son frère, Kebba, devient à son tour l'associé de Libas dans les cambriolages (TBB, p. 70).

Contrairement à ses compatriotes Kebba et Kemeseng, qui sont mis en prison dès leur arrivée à Lanzarote, Kalilu, le narrateur de *Journey of Misery*, n'a fait que l'expérience du séjour dans un camp pour immigrés. Le traitement humain qu'il y reçoit est différent des sévices qu'il a subis pendant son voyage de migrant clandestin (*JOM*, p. 113). Lui aussi bénéficie de la magnanimité des autorités espagnoles, il est transféré sur le continent avec d'autres migrants et rendu à sa liberté. Il commence alors une vie nouvelle à Blanes, chez M. Marong qui est originaire du même village que lui, par un repos complet de deux jours pour soigner ses pieds meurtris et se remettre des fatigues et douleurs du voyage (*JOM*, p. 116).

En somme, après de longs et éprouvants périple, les protagonistes ont la chance de rester en vie quand bon nombre de leurs compagnons de voyage ont péri anonymement sur les chemins du « *Back Way* ». Beaucoup de migrants clandestins ont la Méditerranée comme tombeau, et les ossements de certains blanchissent sous le soleil du Sahara. Les paradis espérés sont donc plutôt des paradis perdus, voire de véritables enfers.

Conclusion

De l'analyse conjointe du phénomène de la migration clandestine et plus précisément du « *Back Way* » dans *Journey of Misery* et *The Boat Boys*, il ressort nécessairement des ressemblances et des divergences, entre enfer et paradis. Mais si, dans la forme et la nature des textes, l'un est un récit autobiographique et l'autre une œuvre de fiction, le choix est fait de se fonder sur un fait identique aussi bien réel qu'actuel, comme pour dire toute la méchanceté du monde et la souffrance endurée.

Parmi les points communs, on a souligné les mêmes causes économiques et la recherche de meilleures opportunités de réussite. Ensuite dominant la précarité des conditions de voyage, notamment par voie maritime, et les constants efforts de survie. Dans ces situations périlleuses et inhumaines vécues par les protagonistes, le pays d'origine, d'abord diabolisé, ressemble vite au paradis, une fois comparé à l'enfer du « *Back Way* », des prisons maghrébines et du chemin de croix qu'est le Sahara. Il ressort enfin combien la fuite des cerveaux et des bras valides, à laquelle s'ajoute l'hécatombe de la Méditerranée, sont autant de preuves que la migration clandestine dépouille l'Afrique de l'élément sur lequel devrait reposer son émergence et son futur : la jeunesse.

Il n'empêche que sont aussi présentés des personnages qui réussissent à gagner les Canaries et rester en Espagne, soit un message de réussite possible. De même, le retour de Kemeseng en homme riche, quelques mois seulement après son départ de Gambie, semble valider positivement le « *Back Way* ». En effet, d'autres jeunes pourraient ainsi nourrir le même espoir avec du courage, de l'intrépidité et de la chance. Dans la mentalité des migrants, de leurs familles et, plus généralement, de la population de l'Afrique sub-saharienne, tous les moyens sont bons pour réussir en Occident. On pourrait penser que l'un des deux auteurs ironise en évoquant le retour triomphant d'un cambrioleur, et qu'il s'agit d'une critique amère de la notion de réussite. En réalité, c'est une réplique de la conviction que les Occidentaux ont pillé l'Afrique et sont responsables de la pauvreté de ce continent. Ainsi, le fait de reprendre une partie de cette richesse, même de manière illégale, n'est pas mal vu dans la société gambienne. Si cela semble aberrant, c'est le sentiment commun à beaucoup de Gambiens qui est ici exprimé. Vu sous cet angle, le mythe de l'Eldorado et le « *Back Way* » ont encore de longs jours devant eux.

Références

- Beaudet P. (2011). Les migrations : enjeux et sites des luttes sociales et politiques. Dans *Nouveaux Cahiers du socialisme : 5. Migrations : stratégies, acteurs, résistances*.
- Crépeau F. et Gayet A-C. (2011). Migrants et citoyens. Dans *Nouveaux Cahiers du socialisme : 5. Migrations : stratégies, acteurs, résistances*.
- Dumont G-F. (2009). Le système migratoire méditerranéen. Dans *Outre-terre : 3-23* (p. 257-272).
- Fargues P. et Le Bras H. (2008). Les mouvements de personnes en Méditerranée : des migrations aux mobilités. *Strates : 18*, 119-128. <http://journals.openedition.org/strates/6541>.
- Gastaut Y. (2004). Histoire de l'immigration : état des lieux et évolution de la recherche. *Hommes et Migrations. Femmes contre les violences : 1248* (mars-avril), 129-141. https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2004_num_1248_1_4167.
- Jammeh K. (2011). *Journey of Misery : From The Gambia to Spain*. Fuladu Publishers.
- Jeng P. (2007). *The Boat Boys: Barcelona or Barrsaxa*. Ultrasoft Printers.
- Philippe N. (2012). Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques. *Hommes & migrations : 1297*, 30-43. <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1543>.
- Schmoll C., Thiollet H. et Wihtol C. (dir.). (2015). *Migrations en Méditerranée*. CNRS Éditions. & Note de lecture par Yves Gounin. <https://www.iris-france.org/note-de-lecture/migrations-en-mediterranee/>

Compte rendu de lecture



Compte rendu de lecture d'un roman du XVIII^e siècle : Jacques Charles Donze, *La Fille séduite et heureuse*, 1785

Eighteenth-century novel reading review: Jacques Charles
Donze, *La Fille séduite et heureuse*, 1785

Amandine LACAZE²⁷¹

EHIC, Université de Limoges
<https://orcid.org/0000-0003-3247-4027>
amandine.lacaze@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1371>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Résumé : *La Fille séduite et heureuse*, roman épistolaire de Jacques Charles Donze récemment exhumé des Archives nationales a été publié pour la première fois en 2023 depuis sa confiscation en 1785. Histoire d'amour dotée d'un *happy-end*, cette pièce à conviction mêle divertissement et philosophie et se présente comme un mode d'emploi à l'attention des jeunes couples. Le lecteur est invité à juger le comportement des amants et celui de leur société à travers des lettres qui ont elles aussi le rôle de preuves. Jouant le jeu de l'auteur, nous avons choisi de rendre compte d'une lecture qui questionne le consentement de Sophie, utilisant les lettres pour mener l'enquête et tâcher de découvrir si vraiment, Sophie est « séduite et heureuse ».

Mots clés : roman du XVIII^e siècle, roman épistolaire, amour, consentement, roman libertin

Abstract: *La Fille séduite et heureuse*, an epistolary novel written by Jacques Charles Donze, was recently exhumed from the national Archives in Paris and published in 2023 for the first time since its confiscation in 1785. A love story with a happy ending, this exhibit mixes distraction and philosophy and presents itself like a guide to young couples. The reader is invited to judge the behaviour of the lovers and of their society through the use of letters which are considered evidence. Playing the game of the author, we chose to report a reading that questions Sophie's consent, using letters to investigate and discover if really, Sophie is «seduced and happy».

Keywords: eighteenth-century novel, epistolary novel, love, consent, libertine novel

²⁷¹ Thèse « Les Personnages féminins dans l'œuvre de Diderot » sous la direction d'Odile Richard.

Introduction

La Fille séduite et heureuse, roman épistolaire de Jacques Charles Donze, ouvrier en joaillerie, est publié pour la première fois (Donze, 2023)²⁷² d'après un manuscrit du 24 avril 1785, date à laquelle celui-ci est saisi par la justice lors d'une procédure criminelle accusant l'auteur « d'homicide de soi-même ». Plutôt court, le roman compte seize lettres distribuées équitablement entre les deux protagonistes Sophie et Valcour, et relate les péripéties qui séparent la déclaration d'amour du mariage. Étape cruciale de la vie au XVIII^e siècle, le choix d'un époux est bien souvent laissé à la discrétion du père de famille. Cette histoire, semblable à de nombreuses autres œuvres de la période (*Paméla*, *Clarissa*, *Le Père de famille*, *La Nouvelle Héloïse*) dépeint l'intériorité du couple tout au long de cette lutte pour « concilier aspirations personnelles et attentes familiales » (Minvielle, 2010).

Valcour adresse une lettre à Sophie pour lui déclarer ses sentiments. Rapidement, elle lui propose de le retrouver chez son père à la campagne. La bonne les surprend alors qu'ils s'embrassent dans les buissons et les dénonce au père de Sophie. Ce dernier la menace de l'envoyer au couvent si elle ne se reprend pas et n'épouse pas l'homme qu'il a choisi pour elle, le rival Floricour, un homme fortuné sans mœurs « qui ne croit à rien » (p. 33)²⁷³. Par chance, Valcour parvient à mettre la main sur une lettre de Floricour à sa maîtresse secrète, preuve de dépravation qu'il compte porter à l'attention du père de Sophie. Lors d'une scène d'un comique libertin, les deux jeunes amants se retrouvent en secret et consomment leur amour dans l'étui d'une contrebasse. Valcour, transi, décrit l'extase sexuelle dans une lettre volée par Floricour à Sophie qui, malade d'amour, est trop faible pour l'en empêcher. Lorsque le père apprend par le rival ce que sa fille a fait, il la déshérite sur le champ. Sophie obtient cependant gain de cause grâce à la lettre-preuve contre Floricour et se marie avec Valcour.

À la lecture de ce roman, et connaissant le contexte de vie des jeunes filles de la bourgeoisie au XVIII^e siècle, il est difficile pourtant de considérer ce *happy-end* comme véritablement heureux. Le regard d'un homme suffit à déshonorer une femme d'une façon irréversible, elle est la propriété de son père et à ce titre ne sera pas protégée contre les agressions sexuelles (Bernard, 2017). Nous souhaitons donc rendre compte d'une lecture qui questionne le consentement de Sophie. En suivant le titre de l'ouvrage, nous examinerons tout d'abord la séduction de Sophie par Valcour, puis la représentation du bonheur marital.

1. « Séduction » au XVIII^e siècle

● Premiers émois

Les deux premières lettres sont une déclaration d'amour de Valcour à Sophie et la réponse de Sophie à cette déclaration. Le lyrisme de Valcour contraste avec la réaction de Sophie. Il l'apostrophe affectueusement « oh ! ma douce amie », « ô ma bien aimée ! » (p. 29), mais elle ne lui rend son amitié qu'à partir de sa deuxième lettre (p. 32) : au contraire, elle lui demande ce qu'elle doit « répondre » et « penser de [lui] » (p. 29).

Elle poursuit en opposant formellement la légèreté de ses interactions avec lui d'une part et le sérieux de sa déclaration d'autre part, mettant en avant un décalage dans leurs sentiments : « je vois que vous vous êtes enhardi auprès de moi, et que vous avez pris trop sérieusement la naïveté avec laquelle j'ai quelques fois badiné autour de vous » (p. 29). Elle qualifie ses

272 Les citations seront tirées de cette édition.

273 Ce sont aussi les mots que la Maréchale de *** emploie pour interroger Diderot : « C'est donc vous qui ne croyez rien ? » (Diderot, 2018, p. 526). Le conservatisme chrétien de Donze placerait Diderot en la personne de Floricour.

interventions de « petites plaisanteries » qui n'appellent pas « tant de conséquences » (p. 30). Sophie exprime un problème courant encore aujourd'hui dans nos sociétés modernes : la politesse des femmes à l'égard des hommes est souvent perçue par eux comme de l'intérêt amoureux (Abbey, 1982, 1987). Sophie s'est « attachée par habitude » (p. 30) tandis que, sur un ton élégiaque, Valcour témoigne de la grandeur de ses sentiments en les associant au « génie » (p. 29). Sophie n'écrit pas directement qu'elle ne ressent pas l'amour qu'il lui voue, ce qui s'exprime dans les espoirs qu'elle formule au subjonctif : « vous vous rendrez digne dans tous les temps de l'estime que vous exigez de moi, ainsi que de l'attachement que vous désirez que j'aie pour vous » (p. 30).

Valcour lui décrit ses sentiments avec un tel emportement qu'il en oublie des conventions qui le tenaient alors en « respect » (p. 31), et se met à tutoyer Sophie. Elle maintient le vouvoiement dans sa réponse et lui demande de faire de même :

Si quelqu'un, par hasard, avait ouvert cette lettre au lieu de moi – car c'est mon jardinier qui me l'a remise et à qui j'ai donné une petite récompense en lui imposant le secret – si, dis-je, on eût découvert cette lettre où le « vous » et le « toi » sont mis sans distinction, on croirait peut-être que nous avons déjà eu ensemble quelques familiarités dangereuses qui altèrent le sentiment de la conscience et éloignent du véritable honneur. Je crois que vous ne me saurez pas mauvais gré de mes observations [...] (p. 30).

Valcour commence sa réponse à Sophie en la vouvoyant. Rapidement cependant, il repasse au tutoiement en prétendant faire « l'analyse » de son usage, ce afin d'éviter le « blâme » (p. 31) de Sophie :

Le « vous » est un terme dont on se sert pour témoigner la soumission et le respect. On emploie ce monosyllabe auprès des grands quand on les approche, et ce n'est presque jamais qu'avec un sentiment mêlé de crainte qu'on s'en sert, parce que tout autre terme de familiarité annoncerait entre les deux cœurs qui s'approchent quelque chose de plus agréable que la politesse [la politesse] (p. 31).

Le présent de vérité général qu'il utilise en début de citation met Valcour dans une position de maître envers Sophie. Lorsqu'il écrit que « tout autre terme de familiarité annoncerait entre les deux cœurs qui s'approchent quelque chose de plus agréable que la politesse » (p. 31), il reprend l'idée que Sophie énonce plus tôt (p. 30). On y retrouve le conditionnel (« croirait » p. 30, « annoncerait » p. 31) et les « familiarités » (p. 30 ; p. 31), opposées ici à la politesse mondaine. Sophie exprime sa crainte qu'on ne soupçonne une relation plus longue qu'elle ne l'est réellement et que son père n'« interdi[se] l'entrée de sa maison » à Valcour (p. 31), mais Valcour ne comprend pas ces enjeux et recentre la conversation sur ses désirs. Il impose son jugement en utilisant le futur dans une formulation qui laisse peu de place à la contradiction : il estime que Sophie ne devrait pas être « fâchée » qu'il la tutoie si c'est « à la faveur » de son « envie d'aimer » (p. 31). Les enjeux autour du vouvoiement au XVIII^e siècle, exprimés par Sophie en des termes matériels, sont incompris de Valcour qui échoue à identifier les faits. De notre point de vue, il s'agit d'une forme de *mansplaining*²⁷⁴ épistolaire. La demande de Sophie est à mettre en lien avec les contraintes qui pèsent sur les filles de famille au XVIII^e siècle.

274 *Mansplaining* : ce terme vient d'entrer dans l'*Oxford English Dictionary* avec la définition suivante : « action d'expliquer quelque chose à une femme alors que ce n'est pas nécessaire, de manière paternaliste et condescendante pour établir une position de domination ». Il peut être traduit par « mecspliation » en français.

● Conséquences de la déclaration de Valcour

Le premier impératif de Sophie est de garder secrète la correspondance. Pour cela, elle achète le silence de son jardinier (p. 30). Comme nous venons de le voir, elle ne peut pas compter sur son prétendant pour rester discret. Chaque détail de sa vie est susceptible d'être examiné et jugé. Ce « silence » imposé au jardinier l'est avant tout à Sophie, qui ne peut ni librement s'exprimer ni faire confiance à sa famille pour respecter ses choix. L'usage redoublé du conditionnel « si [...], si, dis-je » (p. 30) encadre la mention du silence imposé, condition nécessaire à la sécurité de Sophie. Dès lors qu'il lui a déclaré sa flamme, Sophie dépend de la discrétion de Valcour. Le sexe hors mariage, désigné par la paraphrase euphémisante de « quelques familiarités dangereuses qui altèrent le sentiment de la conscience et éloignent du véritable honneur » (p. 30), porte atteinte à la vertu d'une femme de façon irréversible. Le concept d'honneur au XVIII^e siècle « s'applique plus particulièrement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, & à la chasteté pour les femmes » (Furetière). Un homme d'honneur est un « homme vertueux, probe, intègre, courageux, qui ne transige pas avec les lois les plus strictes de la morale » (Trévoux), tandis que l'honneur d'une femme dépend de la « dignité que confère une conduite sexuelle conforme à une norme valorisée socialement (chasteté, fidélité dans le mariage) », selon le Trévoux.

C'est une autre employée de maison, une bonne, que Sophie regrette de ne pas avoir mise dans la « confiance (« elle aurait peut-être gardé le secret », p. 40), qui raconte tout au père et à la mère de Sophie. Quand le père de Sophie apprend que sa fille et Valcour entretiennent une « passion secrète », il lui fait des « remontrances » qu'elle prétend retranscrire fidèlement, citant son père avec des guillemets. Il lui expose ce que son « expérience » (p. 40) lui a appris de la nature du sentiment amoureux et lui reproche d'en avoir pris l'initiative. Sophie s'évanouit. L'annonce de la requête du père à son réveil n'est pas verbale :

Revenue à moi-même, mon père me fixa, mais avec des yeux qui exprimèrent bien plus que je ne pouvais dire, aussi pour toute réponse je ne fis qu'un mouvement de tête, qui fit dans son esprit tout l'effet que peut produire une volonté contrariée (p. 41).

Sans parler, il lui demande d'épouser Floricour, et elle refuse. Son père explique alors à sa mère : « votre fille entretient dans son cœur une passion dangereuse, je veux l'en détourner, elle persiste, elle n'a plus de parti à prendre que le couvent » (p. 41).

La famille de la jeune femme et la communauté environnante ont le devoir de s'assurer que les jeunes gens ne franchissent pas certaines limites ; l'honneur de l'individu féminin doit rester intact jusqu'au mariage (Bernard, 2017).

Les jeunes femmes de la bourgeoisie au XVIII^e siècle n'ont pas beaucoup de possibilités entre le mariage et le couvent. L'intrigue de la *Clarisse* de Richardson nous semble constituer le pendant négatif de l'histoire de *La Fille séduite et heureuse* : Lovelace est attiré par Clarisse mais celle-ci est promise à Solmes, homme qu'elle rejette. Elle ne veut pas non plus de Lovelace, mais le contrôle permanent de sa famille sur ses faits et gestes, sa solitude et son manque de ressources en tant que femme la poussent à organiser un rendez-vous avec lui pour qu'il la mette à l'abri auprès d'une femme de sa famille. Finalement, il la piège et l'emmène contre son gré dans une maison close, la rendant complice avec lui de ce crime de rapt. Dans le *Père de famille*, le personnage du fils et la Sophie de Diderot sont en danger car leur situation pourrait pousser le fils à enlever Sophie contre l'avis de son père, déshonorant sa famille et se rendant coupable d'un rapt lui aussi. La notion de rapt au XVIII^e siècle fait référence à l'enlèvement d'un membre de la famille, le plus souvent une jeune fille, soit par la violence,

soit par la séduction. Il s'agit d'un crime commis contre le père de famille, possesseur de ses enfants, et dont la conséquence était souvent le déshéritement :

[...] à cette époque, il fallait avoir du courage pour oser braver le courroux parental et être en mesure d'imposer sa volonté. Au-delà du destin individuel, c'est la réputation de la famille, mais aussi la place des futurs époux en son sein, qui était en jeu. Comment ne vouloir en faire qu'à sa tête quand on s'exposait au risque de ne plus avoir de toit pour vivre et de perdre son héritage ? (Minvielle, 2010).

Sophie n'a donc pas vraiment le choix. Si elle veut échapper à Floricour, elle doit aller au couvent, ou s'enfuir avec Valcour et se rendre coupable de crime de rapt, ou trouver un moyen de convaincre son père.

2. « Bonheur » au XVIII^e siècle

● Mariage chrétien

Valcour interprète le rôle de l'amour en utilisant à nouveau un présent de vérité générale. Son propos est à mettre en rapport avec les attentes sociales à l'égard des femmes au XVIII^e siècle :

Oui, je te l'avoue, mon cœur souffre éloigné de ta présence et, s'il est impossible d'être parfaitement heureux sans la sagesse, il l'est de même d'être parfaitement heureux sans amour ; c'est l'objet aimé qui purifie l'âme en fixant ses désirs sur un seul et unique objet, et qui nous dégage des liens honteux de la frivolité et du caprice. Il purifie nos plaisirs, il concilie la vertu avec la volupté, talent précieux qui n'appartient qu'à la modestie et aux grâces d'une jeunesse aussi aimable que la tienne, dont la raison est si prématurée (p. 29).

La « raison prématurée » de Sophie, caractéristique de sa « jeunesse », serait vectrice d'une « modestie » et de « grâces » capables de « concilie[r] la vertu avec la volupté » (p. 29). Selon Valcour donc, ce sont les femmes qui, dans le mariage, calment l'hédonisme masculin. L'amour d'un homme, si peu qu'il soit envers une femme vertueuse (modeste) le rendra fidèle (vertueux). On perçoit le double principe qui est à l'œuvre au XVIII^e siècle en matière de vertu : la vertu féminine et la vertu masculine ne sont pas les mêmes. La chasteté est regardée comme la vertu absolue des femmes, vertu que Geneviève Reynes qualifie d'« état d'innocence que la moindre altération viendrait souiller irrémédiablement, tandis que pour les hommes « la vertu est un combat dans lequel les défaites peuvent être suivies de victoires » (p. 125). La responsabilité des femmes nobles dans la société mondaine consiste à assagir les hommes, agir comme les uniques élues de leurs désirs et soigner en quelque sorte leurs mœurs dissolues en étouffant le libertinage dans le mariage, ou bien à aller elles-mêmes s'éteindre au couvent. Les attentes de Sophie à l'égard de Valcour sont exprimées autrement plus prosaïquement :

Je vous connais des qualités très estimables, et je vous rends la justice qui vous est due en vous accordant ma bienveillance ; je me persuade que vous n'abuserez jamais de la confiance que j'ai en vous, et je prierai mon père de vous laisser venir avec nous. Vous aurez soin de vous conduire avec tout le respect imaginable, parce que mon père et ma mère sont d'un scrupule inconcevable et que, si l'on apercevait la plus légère intelligence entre nous deux, mon père vous interdirait l'entrée de sa maison (p. 30).

Sa « bienveillance » et sa « confiance » s'opposent au « scrupule inconcevable » de ses parents. Les instructions de Sophie fournissent en quelque sorte un argumentaire dans lequel elle tente de persuader Valcour de se « conduire avec tout le respect imaginable » pour éviter elle-même le danger. L'usage des verbes « crois », « désirez », « persuade », et « prierai » rend visible l'incertitude du futur. Les questions qu'elle pose ensuite témoigne de cette inquiétude :

[...] n'y a-t-il point dans votre caractère un peu trop de légèreté ? Votre cœur est-il bien ferme dans ses principes, dans les jugements qu'il adopte ? En un mot, êtes-vous vrai, pur et simple ? Jugez-vous, et répondez-moi (p. 30).

Cette demande rappelle Clarisse, qui dans une de ses lettres demande la réforme de Lovelace en échange de son amour (Richardson). À la suite de cela, Valcour reproche à Sophie d'être « un peu trop réprimante » (p. 31), euphémisme qu'il justifie par une accumulation des qualités qu'elle attend de lui (« de la solidité dans le caractère, de la pureté, de la simplicité, de la vérité », p. 31-32) avant d'introduire son jugement lors de l'exclamation hyperbolique « voilà bien des qualités à la fois ! » (p. 32) par laquelle il exagère les attentes de Sophie à son égard. Au lieu de se « juge[r] » (p. 30), il se met à l'examiner elle, et lui trouve « une éducation honnête, un jugement sain, les grâces naturelles jointes aux charmes de l'humilité et de la modestie » (p. 31). Son éloge valorise des qualités précises : l'honnêteté, la santé du jugement, la grâce naturelle, l'humilité et la modestie de Sophie. Si les attentes de Sophie à l'égard de Valcour sont impossibles à combler, elle, cependant, semble combler celles de Valcour. Pourtant ces qualités nous semblent assez proches : « la solidité de caractère » rappelle « l'honnêteté », « la pureté » peut renvoyer à « un jugement sain », « la simplicité » aux « grâces naturelles » et à « la modestie ».

Parlant d'elle à la troisième personne, Valcour explique à nouveau le rôle du sentiment qu'il éprouve pour Sophie dans sa réforme. Les deux conditionnels encadrent deux situations qui s'opposent formellement et moralement :

Si tous les mouvements de félicité et de joie qu'elle fait naître dans mon âme sont bien fondés, si aucune passion ne m'aveugle sur son compte, et si une raison bien éclairée applaudit par la suite à mon choix présent, je fais l'authentique aveu de n'en avoir jamais d'autre qu'elle pour mon épouse. Si, au contraire, le temps, la réflexion, d'autres lumières me prouvent que je me suis égaré, revenu alors de toutes les erreurs dangereuses qu'une passion amoureuse peut inspirer, j'éloignerai à jamais de mon esprit, à cet égard, toute idée étrangère afin qu'il ne soit plus victime d'une aussi dangereuse chimère [...] (p. 32).

Le parallélisme de construction entre les deux propositions opposées formellement met la future « épouse » qu'il aime, et la « dangereuse chimère » dont son « esprit » serait la « victime », au même niveau. On retrouve ici le motif du danger des passions qui était alors à la base du discours réprimant le roman au XVIII^e siècle en tant que vecteur de passions impures. L'effet de style associe Sophie à la source des passions dangereuses. Valcour termine sa lettre sur une condition qu'il annonce comme étant un ordre, avec l'usage de l'impératif : « Efforce-toi d'augmenter en mérite, et je ferai de mon côté tout ce qui dépendra de moi pour donner de la solidité à mon caractère ». Le démonstratif « voilà » qui commence la réponse de Sophie appuie sa circonspection : elle qualifie la passion de Valcour de « bien raisonnée » et demande (non sans une sorte d'espièglerie dans le ton) : « quand on aime véritablement [...] fait-on de pareilles distinctions (p. 32) ? ». La passion aveuglante empêche de démêler chimères et amour vrai. Elle lui promet ensuite d'être un « juge sévère qui ne fermera les yeux sur aucun de [s]es défauts » (p. 32-33) s'il veut que « [s]es sentiments [à Valcour] soient la mesure de [s]on mérite

[à Sophie] ». Il nous semble qu'elle répond à l'arrogance de Valcour sur le ton de la provocation. L'usage d'impératifs tels que « prépare-toi », « crois », et « tâche d'approcher » (p. 32) associés à un vocabulaire divin (« sort », « foi », « miraculeuse » p. 33) assurent à Sophie une place surplombante dans une conversation dominée par les attentes masculines. Sophie pose des conditions au rôle purificateur que Valcour veut qu'elle assure, indiquant à Valcour que sa réforme est nécessaire.

À la fin du roman, dans sa dernière lettre qui annonce la victoire du couple sur la famille, Sophie retranscrit ce qu'elle a dit à Floricour lors de son chantage : « nous vivrons ensemble [Sophie et Valcour] avec honneur si les choses réussissent à notre gré, ou je vivrai seule sans lui » (p. 49). Le mot qui nous semble le plus important dans ce contexte est « honneur ». La possibilité de vivre avec lui dans le déshonneur n'est pas envisagée. Il faut trouver un moyen de concilier les exigences patriarcales et les envies de Sophie. Comme la situation morale est résolue, celle-ci fait enfin preuve de lyrisme amoureux, appelant son amant à la rejoindre pour le mariage, et rendant enfin à Valcour son apostrophe dans toute sa force : « viens donc, ah, mon doux ami ! » (p. 50). Le mariage est vu comme ce qui « donn[e] à [leurs] amours une consistance morale » (p. 50).

● Ambition de l'auteur

Il s'agit d'accompagner la réforme des mœurs bourgeoises qui opposent les parents et les enfants : « Ton père et ta mère sont un peu dévots et c'est de leur âge, aussi ont-ils un peu de froid à tous les plaisirs de la vie » (p. 39-40). Cette remarque est interprétée dans les notes comme témoignant bien « du fossé qui se creuse entre les générations dans une société en pleine mutation » (p. 40) :

Les paroles de monsieur votre père sont si sages, vos réflexions sont si salutaires que je me trouve dans une perplexité inconcevable. Mais quel est l'homme qui pourrait avoir un jugement infaillible ? Il faudrait un mérite surnaturel pour donner des conseils dans des situations semblables ! (p. 42).

Ce passage peut être interprété comme une flatterie que l'auteur se fait à lui-même. En effet, ce petit bout de roman aurait pu/dû jouer le rôle de manuel de bonnes mœurs à l'attention de la jeunesse du XVIII^e siècle.

L'ambition de l'auteur se lit aussi dans le ton de comique libertin sur lequel les amants ont un rapport sexuel. Sophie demande à Valcour de la rejoindre chez son père en profitant de la confusion causée par l'arrivée de musiciens et leurs instruments :

Introduis-toi dans la maison à la faveur d'une fausse basse, tu te feras porter dans la boîte, et comme on doit de grand matin en faire venir quelques autres que des valets apportent, on ne saura pas de quel côté celle-là sera venue, et personne ne viendra la réclamer. Fais ce que je te dis, je brûle de te voir ! (p. 46).

L'union des amants se produit lors d'une ellipse du récit, dans la boîte d'une contrebasse donc. Cette scène intervient à un moment critique du vécu du couple comme une soupe de décompression : les familles de Floricour et de Sophie se retrouvent, et cette dernière sent que c'est pour « machiner [s]a ruine » (p. 45) ; son père ne plie pas, et dans la lettre suivant directement la scène érotique, on apprend que le rival a pu voler à Sophie la lettre de Valcour portant sur ce qui s'est passé dans la boîte. Ce tableau comique s'impose au lecteur comme un divertissement secret au cœur d'un roman de mœurs.

Lorsque Valcour reprend la plume après l'acte érotique, il se focalise tout d'abord sur ses « sensation[s] » (p. 46) ; le vocabulaire sensuel décrit une scène intense, les hyperboles sont nombreuses et l'enthousiasme de Valcour l'amène à s'interroger :

Quoi donc, l'homme vertueux n'est pas toujours son maître ? Cette même âme qui, dans de certains instants, est si forte, si énergique, si vigoureuse, est quelquefois sujette à des sensations étrangères inconnues ! (p. 46-47).

L'ombre de l'auteur surgit en quelque sorte derrière son personnage. « L'humour de Donze » (p. 46) se manifeste « à l'insu de son personnage » (p. 46) et le propos sensuel se double d'un propos plus philosophique. « L'homme vertueux n'est pas toujours [...] maître » de « cette [...] âme [...] vigoureuse » (p. 46). La vigueur et la vertu – plus loin la droiture – renvoyant au membre viril (p. 46), il s'agit ici de l'expression d'un de nos poncifs bien connus : le sexe d'un homme n'est quelquefois pas maître de ses actes. La cause de cette perte de contrôle, ce « plaisir » auquel « succombe » (p. 47) « l'intention la plus pure et la plus droite » (p. 48), c'est « la bonté suprême » de Sophie. Valcour l'accuse de l'avoir « trompé » (p. 47) : « Oui, c'est tromper son amant d'être aimable à ses yeux ! », mais il estime qu'elle n'est pas « coupable ». C'est en réalité lui qui est « séduit » naturellement. Dans la suite de sa lettre, Valcour déroule « une parodie de monologue délibératif tragique ». Comme galvanisé par les événements, il apostrophe la « raison sacrée » incapable de lui « procurer les mêmes plaisirs ». La raison personnifiée dénonce la séduction : « une fille séduite, voilà ton cri perçant ! », reprenant le titre de l'ouvrage. Pour « réparer » (p. 47), il faut que « Sophie [soit] [s]a femme » (p. 48), et ce « avec le consentement de la société ». L'amant résume les choses en ces termes : « l'enthousiasme m'avait égaré, la raison me réconcilie avec moi-même » (p. 47). Si l'euphémisme renvoie pudiquement au sexe de Valcour, restituant une image relativement claire, elle ne renvoie pas au sexe féminin et ne mentionne pas le plaisir de Sophie. Lorsqu'elle lui répond, elle « n'[a] pas eu le temps de réfléchir à [sa] dernière lettre » (p. 48). Elle est ainsi soigneusement dépossédée du propos sur le plaisir sexuel.

Conclusion

C'est sur les épaules de Sophie que repose l'honneur de sa famille. C'est elle qui doit se plier à des contraintes mondaines et religieuses normatives pour satisfaire tout le monde. Elle doit se dépêtrer d'un mariage forcé, échapper au couvent, « introdui[re] » (p. 47 ; p. 48) Valcour dans la maison de son père, tout cela en maintenant les apparences de la normalité pour le bien du secret et des relations filiales. Si l'auteur semble accorder à Sophie le privilège de la décision, elle est en réalité prisonnière de sa situation : pour sauver son honneur, elle n'a d'autre choix que d'épouser Valcour. Tout en ayant l'air de diriger la plupart des situations, Sophie agit sous la contrainte. Comment consentir lorsqu'on est forcé ?

Cette volonté de représenter des rôles genrés moraux au sein de la famille et du couple fut de même très marquée chez Richardson, inspirateur d'un « architexte » dont *La Nouvelle Héloïse* fait entre autres partie (Charles, 2013), et qui pourrait bien nous venir de *Roméo et Juliette* (Charles, 2020). Le roman richardsonnien, « 'genre anglais', synonyme de roman qui a réussi l'association improbable 'du réalisme et de la morale' » (Charles, 2013), permet d'envisager les unions que les pères de famille étaient les plus susceptibles d'approuver. L'intériorité des personnages est rendue par l'épistolarité. Les lettres sont comme des documents, des preuves juridiques. On peut les imaginer confisquées par les pères de famille, confiées aux directeurs de conscience, lues par des prêtres. Tout comme eux, l'auteur invite le lecteur à juger Valcour et Sophie à travers leurs échanges. Les réactions à *Paméla* témoignent de cet effet (Hartmann, 2002). C'est suivant la même démarche que Diderot, frustré d'un père compréhensif, créa un

père compatissant et juste dans *Le Père de famille*. Il est curieux de trouver un tel roman dans les Archives nationales, parmi des preuves juridiques du jugement de l'auteur.

Références

Corpus primaire (texte recensé) :

Donze, J. C. (2023 [1785]). *La Fille séduite et heureuse. Exhumation du manuscrit d'un suicidaire, joint à une procédure criminelle de 1785*. H. Parent et P.-B. Roumagnou (éd.). Société Française d'étude du Dix-huitième siècle (Coll. Dix-huitième siècle).

Corpus secondaire :

Abbey, A. (1982). Sex differences in attributions for friendly behavior: Do males misperceive females' friendliness? *Journal of Personality and Social Psychology*: 42(5), 830-838. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.42.5.830>

Abbey, A. (1987). Misperceptions of friendly behavior as sexual interest: a survey of naturally occurring incidents. *Psychology of Women Quarterly*: 11(2), 173-194. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1987.tb00782.x>

Bernard, M. (2017). *Comédie de la résistance ou sauvegarde d'une fleur fragile ? Le consentement féminin à l'acte sexuel dans la France du XVIII^e siècle* [Mémoire de M2, Lettres]. F.-J. Ruggiu, M. Philip et I. Robin (dir.). Université de Sorbonne Université. 2017-2018.

Charles, S. (2013). Rappeler, varier, combiner. La mémoire romanesque de *La Nouvelle Héloïse*. *Poétique* : 173(1), 63-86. <https://doi.org/10.3917/poeti.173.0063>

Charles, S. (2020). Vrai et usage du vrai : Les interactions entre fait divers et fiction romanesque au XVIII^e siècle. *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e – XVIII^e siècles)* : 37. Article 37. <https://doi.org/10.4000/episteme.6936>

Diderot, D. (2018). *Œuvres philosophiques* (P. Vernière, éd.). Garnier.

Hartmann, P. (2002). La réception de Paméla en France : Les Anti-Paméla de Villaret et Mauvillon. *Revue d'histoire littéraire de la France* : 102(1), 45-56. <https://doi.org/10.3917/rhlf.021.0045>

Minvielle, S. (2010). Se marier, « la grande affaire de la vie ». *La famille en France à l'époque moderne*, chap. 1, 23-43. <https://doi.org/10.3917/arco.minvi.2010.01.0023>