Avant-propos : Autopsie du méchant

Hildenbrand Karine, Gutleben Christian

Pour citer cet article
Hildenbrand Karine, Gutleben Christian, « Avant-propos : Autopsie du méchant », *Cycnos*, vol. 29.2 (Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal), 2013, mis en ligne en juillet 2018.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/172

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/172
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/172.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Avant-propos : Autopsie du méchant

Karine Hildenbrand

Karine Hildenbrand, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'Université Nice Sophia Antipolis, où elle enseigne le cinéma américain et la traduction audio-visuelle. Sa recherche porte sur le cinéma américain classique, l'adaptation filmique d'œuvre littéraires, les genres et les procédés narratifs à l'écran. Elle a publié des articles dans *Études anglaises*, *Positif*, *Ligeia* et diverses revues universitaires. Elle a coordonné *Figures de Femmes assassines : représentations et idéologies* (revue Cycnos, vol. 23 n°2, juin 2006) et *Images of War and War of Images* (avec Gérard Hugues, Cambridge Scholars Publishing, 2008).

Christian Gutleben

Professeur à l'Université Nice Sophia Antipolis, il effectue sa recherche dans le domaine de la littérature contemporaine et victorienne et occupe actuellement la fonction de directeur de publication de la revue *Cycnos*. Il travaille en ce moment, en collaboration avec Marie-Luise Kohlke, sur une série de six volumes sur le phénomène de la culture néo-victorienne – qui inclut, bien entendu, le cinéma. Trois volumes sont déjà parus (*Neo-Victorian Tropes of Trauma : The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, Rodopi, 2010 ; *Neo-Victorian Families : Gender, Sexual and Cultural Politics*, Rodopi, 2011 ; *Neo-Victorian Gothic : Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imangined Nineteenth-Century*, Rodopi, 2012), le quatrième volume sur les métropoles néo-victoriennes doit paraître en 2014 et le cinquième volume portera sur les forms d'humour au sein de cette culture néo-victorienne.

La méchanceté est avant tout une volonté de destruction. Que l'acte soit spontané ou prémédité, il s'agit de porter atteinte à autrui (physiquement, moralement, psychologiquement, socialement...).

Dans la vie quotidienne, la méchanceté fait partie des composantes de l'être humain mais elle ne peut en aucun cas le définir. Dans la fiction au contraire, le méchant est un archétype : sa méchanceté est une constante. Il est l'antagoniste, l'élément perturbateur et l'obstacle. Son rôle est fondamental puisqu'il définit le héros, structure le récit et contribue à la dynamique diégétique. Enfin, il facilite une certaine lisibilité du monde. Nombres de récits fondateurs se structurent sur cette adversité où le Bien et le Mal s'affrontent, où l'harmonie finit par triompher des ténèbres et du chaos.

> Comme les récits bibliques et les mythes, les contes de fées, pratiquement tout au long de l'existence humaine, ont constitué une littérature destinée à édifier tout le monde, les enfants comme les adultes. (Bettelheim 85)

Ce manichéisme caractérise une grande partie du cinéma muet, puisqu'il faut pouvoir rapidement identifier les personnages. Le stéréotype du méchant prend forme avec des personnages aux visages patibulaires, vêtus de couleurs sombres et entravant la progression du héros par tous les moyens[1].

[1] Bauman (joué par Fred Kholer) dans *The Iron Horse* de John Ford, 1924 est un grand propriétaire terrien qui entrave la progression rapide du chemin de fer en utilisant toutes sortes de manipulations: la

La technique et le langage cinématographique ne cessant de progresser, le personnage devient de plus en plus sophistiqué. L'apparition du son au cinéma donne naissance aux films de gangsters qui rencontrent un succès considérable. Le spectateur suit avec jubilation les trajectoires fictives de gangsters célèbres à la ville (entre autres Al Capone dans *Little Caesar* de Mervyn LeRoy, 1931). Figure toute-puissante, transgressive et flamboyante, le méchant se fait si séduisant qu'il est un des facteurs déterminant dans la mise en place du code Hays[2]. Puis les genres se mêlent et la narration mise sur la surprise du spectateur. Le film noir développe une esthétique expressionniste, qui favorise les thèmes du secret et de la paranoïa. Inspirés par le cinéma allemand des années 20, les réalisateurs hollywoodiens[3] jouent des contrastes du noir et blanc en créant des atmosphères sombres et interlopes, où les ombres portées envahissent l'écran. Les thématiques abordées sont celles de la trahison, de l'instrumentalisation et de l'espionnage. Souvent, le méchant est identifié au terme d'une enquête révélant à quel point les apparences peuvent être trompeuses (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941, *Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). La méchanceté n'est plus réservée aux personnages masculins. Les femmes manipulatrices, vénales et fascinantes font leur apparition. Enfin dans les années cinquante la télévision se généralise et les possibilités visuelles et narratives se multiplient encore. Le petit écran reprend certaines conventions cinématographiques et mise également sur des formes sérielles qu'il emprunte à la radio et à la littérature[4]. Le format récurrent des feuilletons permet d'exploiter le méchant sous divers angles et d'approfondir sa psychologie. La série *Dallas* par exemple (1978-1991) se construit autour de J.R. Ewing (Larry Hagman), personnage pervers et manipulateur au sourire carnassier[5].

En bref, le méchant à l'écran apparaît avant tout comme un archétype, et pourtant ses représentations se modulent, mutent et se réinventent à l'instar des media audiovisuels. C'est là, entre pluriel et singulier, que se joue le paradoxe fondamental du personnage : est-il possible de parler *du* méchant à l'écran devant l'immense variété des représentations proposées ? Et si la réponse est négative et qu'il s'agit plutôt *des* méchants à l'écran, n'est-ce pas nier le caractère intangible du personnage ?

Ce hiatus peut être comblé si l'on envisage le méchant comme un mythe, au sens où l'entend Roland Barthes. C'est à dire comme un « système sémiologique majoré » qui serait une conjonction de la sémiologie (forme) et de l'idéologie (histoire) : « c'est ce jeu incessant de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe » (Barthes 191). Concept mythique, le méchant se ferait mouvant au gré des circonstances historiques et de leur choix de représentation à l'écran :

> Il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaitre complètement. Et c'est précisément parce qu'ils sont historiques, que l'histoire peut très facilement les supprimer. (Barthes 193)

---

corruption par l'argent, le meurtre (perpétré par un homme de main) et l'incitation à la guerre (lorsqu'un de ses émissaires convainc les Cheyennes de s'attaquer au chantier).

[2] Appliqué à partir du 1er juillet 1934, le Code Hays (ou Motion Picture Production Code) stipule quels thèmes ou sujets devraient être évités par les scénaristes. La représentation de la sexualité ou de la criminalité sont particulièrement en ligne de mire.

[3] Dont beaucoup sont des Européens exilés à Hollywood pour fuir le nazisme

[4] La série policière *Dragnet*, créée en 1949 à la radio est adaptée pour la télévision en 1952. Elle rencontre un énorme succès, notamment dû à son parti-pris réaliste. Chaque semaine, le téléspectateur suit les enquêtes de Joe Friday, qui lutte contre la criminalité sous toutes ses formes (meurtres, vols à main armée, fraude, personnes disparues...). Au monolithisme tenace du héros s'oppose une pluralité de méchants.

[5] *Dallas* atteint l'apogée de son succès lorsque J.R. s'effondre touché par une balle de revolver au terme de la saison 3. Ce *cliffhanger* sans précédent fait les gros titres de la presse et sert d'accroche à CBS. Les spectateurs s'inquiètent : mais qui a tiré sur J.R. ? Sa mort possible ne met-elle pas en danger la marque de fabrique de la série ?

Plus précisément, la fonction du méchant (telle que définie par Vladimir Propp ou Bruno Bettelheim) serait une invariante tandis que les représentations du personnage seraient le reflet fictionnel d'une époque spécifique.

Pour exprimer cet écart entre statisme et mouvement, nous parlerons des 'figures' du méchant à l'écran. Notre ambition sera d'en esquisser l'autopsie en considérant d'abord leur représentation, puis leur rapport dialectique à l'univers diégétique (individu, société, histoire) qui est intimement lié à leur impact sur le spectateur.

Les premières représentations cinématographiques du méchant s'inspirent très largement de la physiognomonie de Lavater. Il leur est impossible d'être beaux puisque leur méchanceté doit nécessairement se traduire physiquement. À l'instar d'Eric Von Stroheim, plusieurs acteurs exploitent leur physique atypique pour se faire une spécialité des rôles de méchants. Dans les années 20 et 30, le parfait méchant s'incarne sous deux formes. D'une part, des silhouettes imposantes et massives avec des visages aux traits marqués à l'ossature saillante dont la photogénie particulière sied aux rôles : la photographie en noir et blanc s'accroche sur les arrêtes et les creux de figures qui ne semblent jamais pouvoir être entièrement éclairées. Boris Karloff fascine les spectateurs dans *Frankenstein* et ses multiples suites. Bela Lugosi, longue et haute silhouette fine au visage émacié se distingue dans son rôle de Dracula[6]. Paul Muni, joue de son physique imposant et de ses bras immenses qui lui donnent une allure simiesque (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). La seconde forme concerne des physiques petits et trapus, caractérisés par une grande énergie qui dénote la dangereuse instabilité du personnage. Edward G. Robinson campe tout au long de sa carrière une quantité impressionnante de gangsters ambitieux et féroces. Son visage rond aux bajoues prononcées et son débit de parole rapide et heurté évoquent le chien (*Key Largo*, John Huston, 1948). Peter Lorre joue également de sa petite taille et de son visage poupin aux yeux immenses et globuleux qui donnent l'impression d'un physique inachevé : enfant pervers ou nain trop grand, le personnage affiche des traits déformés, indices d'une dénaturation (*The Man Who Knew Too Much*, Hitchcock, 1934). Tous ont les cheveux noirs. La blondeur (enfantine, séductrice et dont le nom anglais « fairness » suggère également l'idée de justice) n'est pas encore de mise chez les méchants. Cela est sans doute le reflet historique d'une hiérarchie chez les immigrants qui ont fondé l'Amérique : les Européens du nord y sont plus puissants que ceux du sud ou de l'est, arrivés plus tard sur le continent.

L'incongruité physique et/ou la bestialité des personnages est comme redoublée par l'origine étrangère des acteurs : Bela Lugosi, Paul Muni et Peter Lorre sont d'origine hongroise, Edward G. Robinson d'origine roumaine, tandis que l'acteur britannique Boris Karloff arbore un pseudonyme exotique et menaçant. L'arrivée du son souligne encore l'étrangeté des méchants puisque beaucoup ont des accents étrangers ou une élocution particulière. Cette tradition du physique de méchant trouve son expression moderne avec des personnages tels que Hannibal Lecter dans *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), qui révèle Anthony Hopkins au grand public. L'acteur, aminci, a tiré ses cheveux en arrière. Le maquillage creuse ses joues et agrandit ses yeux, ce qui lui donne un visage de lémurien. Gainé dans des vêtements très ajustés, sa raideur et sa lente élocution sont contredites par des scènes fulgurantes qui révèlent sa sauvagerie : le bruit de succion animal qu'il émet au terme de sa première conversation avec Clarisse (rappelant qu'il est « Hannibal le cannibale ») ; sa bouche pleine de sang et ses yeux extatiques lorsqu'il s'échappe de prison en massacrant ses gardiens.

C'est par le biais des personnages féminins qu'est abordée la question de la beauté, notamment avec la « femme fatale » des années 40, dont la perfection physique n'a d'égal que la noirceur morale. Ava Gardner dans *The Killers* (Robert Siodmak, 1946) campe une Kitty

[6] À ce jour, ces deux acteurs demeurent l'incarnation visuelle des créatures littéraires inventées par Mary Shelley et Bram Stoker, malgré les très nombreuses réadaptations des deux romans.

Collins sculpturale et sensuelle. Sa voix douce, sa démarche féline et son apparente mélancolie sont autant de pièges qui mènent le héros à sa perte. La beauté devient une arme. Le maquillage une mise en scène. L'animalité transparaît dans une forme de sexualité affichée comparable à la parade amoureuse. Le maquillage, les mouvements, la voix, les regards… tous est étudié pour créer la fascination et le désir. C'est ainsi que Frank Chambers (John Garfield) succombe à Cora Smith (Lana Turner) dans *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946). L'étrangeté de la méchante provient de son extraordinaire composition, où la *persona* camoufle l'identité. Le suspense de *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) repose sur l'ambiguïté de Catherine Trammel (Sharon Stone), écrivaine à succès dont l'amant a été assassiné dans des circonstances étrangement comparables à l'un de ses romans.

À l'image d'un Dorian Gray, les traits du méchant à l'écran se lissent tandis que son esprit s'abyme. Ce jeu sur l'apparence et le rôle social est très adroitement exploité dans la série *Dexter* (2006-2013), où Michael C. Hall incarne un expert médico-légal au sein de la police de Miami qui consacre son temps libre à… tuer les criminels ayant échappé à la justice. Sa voix off, souvent associée à des scènes au ralenti, met régulièrement en valeur le hiatus du personnage :

> I love Halloween. The one time of year when everyone wears a mask … not just me. People think it's fun to pretend you're a monster. Me, I spend my life pretending I'm not. Brother, friend, boyfriend – all part of my costume collection. Some people might call me a fraud. Let's see if it will fit. I prefer to think of myself as a master of disguise. (S1 ep4)

Personnage double, le méchant cache son jeu. L'ironie dramatique peut alors être exploitée pour créer le suspense, comme dans le *The Shadow of a Doubt* (Hitchcock, 1943) qui repose sur le principe du loup dans la bergerie[7]. Elle peut aussi servir la comédie, comme dans *The Ladykillers* (Alexander Mackendrick, 1955), où des malfaiteurs se font passer pour des musiciens et investissent le sous-sol d'une vieille dame pour leur prétendues répétitions – prétexte à creuser un tunnel vers une banque proche. Le comique repose précisément sur le masque social des méchant, contraints de changer d'attitude (et d'activité) à la hâte dès que la vieille femme apparaît.

Le méchant peut apparaître civilisé ou sophistiqué, idiot ou grossier. Il se construit entre humanité et inhumanité. L'absence de sentiment ou d'empathie est particulièrement notable lorsque le méchant est associé à un système. L'ordinateur HAL de *2001, l'Odyssée de l'espace* (Kubrick, 1968) est l'épicentre du dysfonctionnement qui touche le vaisseau spatial. Nombreux furent les commentaires relevant que HAL devenait IBM si l'on décalait d'un rang chacune des lettres. S'agissait-il de dénoncer l'emprise croissante de la machine sur la vie humaine ? Le capitalisme américain ? En tout état de cause, c'est la machine/machination qui est mise en exergue. Doté d'une voix métallique et hachée, sa forme (une large lentille noire au centre de laquelle apparaît une lumière rouge) évoque un objectif de caméra. Le réalisateur crée un sentiment de malaise en jouant d'une spécularité redoublée et inversée puisque les personnages comme le spectateur sont absorbés par cet œil unique qui envahit l'écran. Marc Vernet souligne le pouvoir mortifère de cet échange de regards entre l'homme et la machine.

> La néantisation est aux deux bouts du regard à la caméra. Michael Powell, dans son *Peeping Tom*, avait fait du regard *de* la caméra ce regard mortifère dont le regard *à* la caméra n'était que symétrique. La caméra, comme lieu machinique de capture du vivant, serait mythiquement la Mort sous la forme du mauvais œil. (Vernet 25)

---

[7] Oncle Charlie (Joseph Cotten) est accueilli avec enthousiasme et bienveillance chez les Newton, mais sa jeune nièce découvre progressivement que l'objet de son admiration est un meurtrier venu se réfugier dans leur petite bourgade.

La science-fiction s'interroge souvent sur l'(in)humanité des personnages. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) souligne à quel point la frontière est ténue, puisque d'une part, les « replicants » (androïdes créés à partir d'ADN humain et destinés à servir d'esclaves aux hommes) ne peuvent être distingués sur leur simple apparence et que, d'autre part, ils peuvent faire preuve de bien plus de compassion que leurs créateurs[8].

Après le scandale du Watergate, nombreux sont les films à thèse qui dénoncent une « théorie du complot ». Dans *Three Days of The Condor* (Sydney Pollack, 1975), Joe Turner (Robert Redford) travaille pour une antenne de la CIA. Il retrouve un beau matin ses six collègues exécutés. Il suit la procédure d'urgence et appelle les bureaux new-yorkais sous son nom de code (Condor). Rendez-vous est fixé pour que des agents le prennent sous leur protection. Mais le rendez-vous est un piège et Joe échappe à la mort de peu. Le héros est ici aux prises à un système qui le dépasse et qu'il va devoir démonter pour survivre. Le méchant se désincarne et son visage disparaît puisqu'il se confond avec une organisation malfaisante et tentaculaire dont les ramifications s'étendent au plus haut degré du pouvoir.

Le méchant s'aborde comme une menace permanente et difficile à circonscrire, à l'image du SPECTRE[9], société secrète gérée comme une multinationale, qui apparaît pour la première fois dans *Dr. No* (Terrence Young, 1962) et qui œuvre pour le profit privé et la domination du monde. L'acronyme exprime cette idée de présence invisible, qui peut se traduire de trois façons. Premièrement le remplacement à l'infini du méchant (les divers ennemis de James Bond appartiennent souvent à cette organisation et se succèdent au gré des films) ; deuxièmement son ubiquité (le SPECTRE a des amis dans tous les pays et à tous les niveaux) ; troisièmement sa duplicité (moteur du suspense et de la suspicion). La question de l'identification du méchant devient primordiale. Personnage pluriel et omnipotent, le méchant est celui qui se fond et qu'il faut confondre.

Les fictions audiovisuelles contemporaines mettent souvent en exergue ce que nous nommerons le « villain next door » : un personnage familier, récurrent, accessible et… insoupçonnable. Le sentiment de trahison est d'autant plus intense qu'il fait écho à la proximité précédemment éprouvée. C'est tout l'objet de *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), dont la trame narrative repose presque intégralement sur le long récit que fait Verbal Kint (Kevin Spacey), petit escroc boiteux et sans envergure, à deux policiers pour expliquer les circonstances hasardeuses qui l'ont mené à croiser la route de Keyser Söze, impitoyable criminel turc au statut légendaire[10]. Kint passe une grande partie de la journée dans le bureau des enquêteurs. Le rapport de force se mue progressivement en conversation. Pensant avoir résolu l'enquête, les deux hommes le laissent finalement partir avant de se rendre compte qu'ils ont été mystifiés. Verbal a littéralement monté son récit de toutes pièces, en empruntant les patronymes et les détails au bureau dans lequel il a été interrogé (papiers punaisés au mur, mug dans lequel il a bu son café). Le méchant fait figure de prestidigitateur. Son pouvoir naît du récit virtuose qu'il a improvisé.

Après les attaques terroristes du 11 septembre 2001 cette figure du « villain next door » est très souvent exploitée, alimentant la paranoïa ambiante. Elle s'accompagne de son négatif : l'homme perpétuellement soupçonné mais jamais inquiété, en l'absence de preuves. C'est le cas de *Homeland* (2011, S1), qui oppose la parole de Carrie Mathison (Clare Danes) à celle de Nicholas Brody (Damian Lewis). La jeune femme qui travaille pour la CIA est

---

[8] *Real Humans*, série suédoise parue en 2012 s'inscrit dans la droite filiation de cette thématique, avec les conséquences de l'arrivée de droïdes dans la vie quotidienne familiale.

[9] Special Executive for Counter intelligence, Terrorism, Revenge and Extorsion.

[10] Le personnage prend corps à l'écran lorsque la narration de Verbal est illustrée visuellement. Keyser Söze choisit de tuer sa femme et ses enfants plutôt que de les laisser aux mains de malfaiteurs ennemis. Une grande partie de la scène est filmée au ralenti, les couleurs dominantes sont le rouge et l'orangé qui évoquent à la fois le sang et les flammes. Le visage de Keyser Söze, grande silhouette noire aux cheveux longs cadrée en contre plongée, se dérobe toujours à la vue.

persuadée que l'ancien Marine détenu par Al Qaida pendant sept ans est un agent double. En dépit d'une surveillance acharnée qui confine au harcèlement, elle ne parvient pas à étayer ses soupçons.

Les figures du méchant sont marquées par un écart qui ne peut être perçu qu'une fois leur méchanceté identifiée. En cela, elles se rapprochent du mode pathétique défini par Northrop Frye :

> The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group to which he is trying to belong. Hence the central tradition of pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between the inner and outer world, between imaginative reality and the sort of reality which is established by a social consensus (...) the type of character involved here we may call the Greek *alazon*, which means impostor, someone who pretends or tries to be something more than he is. (Frye 39)

C'est cette dialectique entre inclusion et exclusion qui conditionne le rapport du méchant au monde fictionnel – et spectatoriel.

En termes psychanalytiques, le méchant peut être comparé au « ça » freudien. Il donne à voir la part pulsionnelle et instinctive de l'être humain, celle que les normes sociales tentent de civiliser. Caractérisé par l'inadéquation et l'insatisfaction, le méchant représente cet Autre que la société veut étouffer mais qu'elle a généré.

Antagoniste par définition, le méchant entretient des rapports ambigus avec le héros dont il incarne le jumeau noir. Le Professeur James Moriarty est le plus redoutable ennemi de Sherlock Holmes parce qu'il est aussi brillant que lui. Les deux hommes se livrent à un jeu d'échecs permanent, où le machiavélisme de l'un s'affronte à l'extraordinaire esprit de déduction de l'autre. Ce procédé culmine dans *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* (Guy Ritchie, 2011), où les deux hommes conversent calmement du haut d'une terrasse qui surplombe un précipice, tout en préméditant le combat auquel ils vont se livrer dans les minutes à venir. Le premier *flash-forward* est commenté par Sherlock (Robert Downey Jr.) qui prévoit sa victoire ; dans le second, c'est James (Jared Harris) qui entame la narration d'un combat dont il sort victorieux. Ce second *flash-forward* est entrecoupé par les commentaires de Sherlock. La joute mentale par anticipation exprime la communauté d'esprit des protagonistes. L'issue du combat (réel cette fois) ne fait qu'avérer leur équivalence, puisque au terme de leur corps à corps, ils chutent tous deux dans le vide. De plus, bien que Sherlock soit le héros du film, il est souvent en proie à des démons intérieurs (la consommation excessive de drogue, une prescience qui l'isole de ses pairs) dont le Dr. Watson constitue le garde-fou. Comme le notent Vincent Amiel et Pascal Couté dans leur étude du cinéma américain contemporain, « le protagoniste tend à s'identifier avec l'antagoniste, voire à se confondre avec lui » (Amiel et Couté 84). Ils développent l'exemple de *Heat* (Michael Mann, 1995) qui réunit à l'écran Al Pacino (le policier) et Robert De Niro (le gangster) et travaille sur la similitude des personnages, tous deux isolés des milieux auxquels ils appartiennent, mus par une force destructrice et reconnaissant en l'autre son alter ego : « …si bien que leur dualité dépasse la simple opposition pour ne former que deux faces inversées d'une même identité » (Amiel et Couté 84). Ce que le méchant questionne, c'est l'intégrité du héros.

C'est ainsi qu'est déclinée la thématique du monstre en chacun de nous. Les personnages monstrueux à l'écran sont souvent victimes d'une division interne qui les ronge. Le méchant est littéralement en eux, comme dans les multiples versions du roman de Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (depuis Rouben Mamoulian, 1931, en passant par Victor Fleming, 1941, et jusqu'à la série britannique créée par Steven Moffat, 2007). Ce dédoublement offre un contre-emploi savoureux à Kevin Costner dans *Mr. Brooks* (Bruce A Evans, 2007). Homme d'affaire prospère et respecté, Earl Brooks est en proie à des pulsions meurtrières qu'il ne peut étouffer. L'envie irrépressible de tuer se matérialise avec

l'apparition à l'écran de Marshall (William Hurt), pure projection de l'esprit malade de Brooks, qui l'incite à passer à l'acte. Cet être imaginaire qui murmure à l'oreille et pousse à la transgression évoque une catachrèse audiovisuelle : celle du diablotin et de l'angelot débattant leurs arguments sur les épaules d'un personnage en proie au dilemme. Le méchant est la tentation incarnée. De nombreux films jouent de cette limite ténue entre méchant et Malin. Le scénario de *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) oppose le héros éponyme (Mickey Rourke du temps de sa splendeur) à un certain Louis Cypher (comprendre « Lucifer », Robert De Niro), personnage barbu, souvent affublé d'une canne, aux ongles longs parfaitement manucurés, qui dévore un œuf après avoir déclaré que, dans certaines religions, il symbolisait l'âme humaine.

Gourmand macabre ou prédateur perpétuellement insatisfait, le méchant se repaît de ses victimes et contemple ses méfaits avec délectation. C'est le cas d'Anton Chigurh (Javier Bardem) dans *No Country for Old Man* (Joel et Ethan Coen, 2007), qui marque toujours un temps d'arrêt pour observer les cadavres qu'il laisse derrière lui et dont la course semble infinie (grièvement blessé au terme du film, il cache ses blessures et reprend son chemin).

> Le grand méchant est depuis longtemps insatiable, tenaillé par un continuel appétit au mal. Le revers de sa boulimie est l'insatisfaction. Une vielle légende païenne raconte que Satan ne saurait pas jouir, qu'il n'y arriverait pas. Les princes de la méchanceté sont aussi les recordmen de la frustration. C'est peut être là le grand chagrin et en même temps le puissant ressort de leur excellence : on ne guérit pas de ce désir. (Pech)

Incapable de se refléter dans le miroir social qu'on lui tend, le méchant en déborde le cadre. Il est la démesure, l'*hubris.* C'est sans doute ce caractère incompréhensible du mal qui fascine tant les créateurs de fictions audiovisuelles. Toute la gageure consiste à travailler l'excès d'une part et à produire un commentaire social ou historique de l'autre. C'est-à-dire à donner du sens à l'inexplicable.

Si les figures du méchant échappent sans cesse, si elle muent et se meuvent, c'est en partie parce qu'elles sont le reflet sans cesse revisité de maux sociaux et de faits historiques marquants. Dans *Cinéma et Histoire*, Marc Ferro distingue quatre « stratifications » dans la représentation du passé américain (Ferro 227-237) : d'abord, la domination de l'idéologie chrétienne protestante qui proclame la supériorité du pays ; ensuite le passage du 19e au 20e siècle, qui examine les divisions internes ; puis l'idéologie du « melting-pot », où la guerre civile est envisagée comme fondatrice de la cohésion sociale ; enfin l'idéologie du « salad-bowl », qui réfute la théorie d'une nation unie et développe l'idée de groupes et de cultures variées sur un même territoire. Ces quatre strates mettent en évidence les questions de fusion et de division qui nous occupent au sujet du méchant. Ainsi, au gré des circonstances historiques, le méchant peut être condamné, moqué, mais il peut aussi apparaître comme une figure prométhéenne qui ose braver un système dysfonctionnel. C'est le cas du gangster que nous avons évoqué précédemment, et qui formule le ressentiment profond de la nation américaine envers un gouvernement qui l'a trahie (Krach boursier de 1929) et infantilisée (Prohibition). Dans les années 1940 une fois les États-Unis entrés en guerre, les films de propagande développent un méchant de caricature. Dans *The Great Dictator* (1940), Charlie Chaplin établit le stéréotype du Nazi dont le respect de la hiérarchie confine à la bêtise (abusant notamment des « Heil Hitler » pour créer le comique de répétition). Il tourne en ridicule les uniformes allemands en modifiant la swastika et se joue des discours grandiloquents du Führer en parodiant sa gestuelle et en se moquant de la langue allemande qu'il réduit à des borborygmes (les micros ploient sous les éructations du dictateur). Cette tendance est toujours vivace et s'applique principalement aux ennemis de guerre (les Nazis, les Russes, les Japonais). Mais avec la guerre du Vietnam, les États-Unis perdent leur statut de superpouvoir et, dans le sillage des mouvements contestataires hippies, le marginal prend une dimension héroïque. *Fly Over a Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975) est particulièrement

intéressant puisque McMurphy (Jack Nicholson), délinquant sexuel au casier peu reluisant, échappe à la prison pour raisons de santé mentale. L'ouverture pose la question de la fiabilité du protagoniste. Or cette piste de lecture est vite écartée au profit d'une métaphore bien plus intéressante : la façon dont McMurphy s'oppose à la rigueur du code hospitalier (incarné par la cruelle « Nurse Ratched ») et parvient à y insuffler un vent de liberté en traitant les patients comme des individus. Mais cette victoire n'aura qu'un temps, puisqu'une lobotomie mettra fin à ses provocations flamboyantes. La clinique psychiatrique devient le symbole de régimes autoritaires qui réduisent l'être humain à l'état d'objet. Le goulag a souvent été évoqué, en raison de l'origine tchèque du réalisateur. Mais le personnage de « Chief », patient indien qui fraternise avec McMurphy, rappelle aussi le génocide sur lequel s'est fondée la nation américaine – la sauvagerie est à la genèse d'un pays qui tente en vain de la refouler, alors même que ses institutions la cautionnent (liberté de port d'armes, peine de mort instaurée dans de nombreux états). Le méchant est-il le « misfit » (individu isolé et perdu qui ne cadre pas) ou bien le produit du système qui l'a généré ?

Cette question se fera obsédante après les attaques terroristes du 11 septembre. Touchés pour la première fois sur leur territoire, littéralement sidérés par les images des *Twins Towers* en feu que les medias diffusent en boucle et qui évoquent le film catastrophe, les Américains sont meurtris. Le premier mouvement est celui du rassemblement. L'Amérique se soude, elle pleure ses morts et célèbre ses héros (les policiers et les pompiers) tout en se hâtant de remettre New York sur pieds et d'effacer les traces des méfaits. Très vite, apparaissent la culpabilité et le désir de revanche. Pour la culpabilité, Jean Baudrillard explique que la position hégémonique des États-Unis en faisait un parfait bouc émissaire. Le capitalisme américain était ainsi dénoncé et exposé. Mais à ce système en répondait un autre, tout aussi arbitraire et oppressif : celui du terrorisme.

> C'est le système lui-même qui a créé les conditions objectives de cette rétorsion brutale. En ramassant pour lui toutes les cartes, il force l'Autre à changer les règles du jeu. Et les nouvelles règles sont féroces, parce que l'enjeu est féroce. À un système dont l'excès de puissance même pose un défi insoluble, les terroristes répondent par un acte définitif dont l'échange lui aussi est impossible. (Baudrillard)

Le désir de revanche achoppe sur la question de l'identification du coupable. L'ennemi suprême, Ben Laden, revendique les attaques mais il se cache quelque part au Moyen-Orient et n'est pas localisable. Quant aux terroristes, ils ont choisi de mourir pour la cause. Contre qui donc partir en guerre, puisque la menace est partout et nulle part ?

> Le terrorisme, comme les virus, est partout. Il y a une perfusion mondiale du terrorisme, qui est comme l'ombre portée de tout système de domination, prêt partout à se réveiller comme un agent double. Il n'y a plus de ligne de démarcation qui permette de le cerner, il est au cœur même de cette culture qui le combat (…) contre cette forme de réversion presque automatique de sa propre puissance, le système ne peut rien. (Baudrillard)

Quintessence du méchant dans les fictions anglo-saxonnes contemporaines, le terroriste est une présence à la fois avérée et invisible, semblable au fantôme des *Twin Towers*, dont l'absence à l'écran (effacement numérique destiné à ne pas heurter le public après les événements) évoque la béance d'une plaie.

C'est donc bien la puissance de l'image virtuelle, la question de son impact qui conforte le pouvoir du méchant. Elle prend sa source à deux thématiques qui ont pris une ampleur remarquable cette dernière décennie : « Deux thématiques qui (…) se rejoignent et s'alimentent singulièrement (…) : celle d'un complot contre l'humanité d'une part, et celle du pouvoir démesuré des images d'autre part » (Amiel et Couté 51). Le méchant pose la question de l'émancipation et de la résistance à la norme. Il est à la fois la projection et le reflet des

angoisses individuelles, sociales ou historiques. D'où son extraordinaire pouvoir de fascination.

Personnage spectaculaire et spéculaire, le méchant articule les principes de plaisir et d'effroi chez le spectateur. D'une part, le plaisir cinéphile du jeu d'acteur. La composition de Kevin Spacey dans *The Usual Suspects*, avec sa métamorphose finale (il perd progressivement son claudiquement et sourit pour la première fois en quittant le commissariat), est remarquable. Parfois c'est le contre-emploi qui suscite l'intérêt du spectateur. Charlize Theron obtient l'Oscar de la meilleur actrice en 2003 dans *Monster* (Patty Jenkins, 2003), où elle apparaît enlaidie (lestée de plusieurs kilos, la peau marquée et le cheveu gras) pour incarner la tueuse en série Aileen Wuornos. Le plaisir se construit sur un rapport équivoque entre le physique habituellement spectaculaire de l'actrice (qui commença sa carrière comme mannequin), la *persona* qu'elle se compose et le personnage réel dont s'inspire le scénario. Le plaisir procède de la (re)connaisance. Il se joue entre familiarité et surprise.

On passe ainsi au plaisir de l'effroi. Le bon méchant à l'écran est celui qui est capable d'affecter les sens au point de créer la peur, le doute, l'inquiétude. C'est tout l'objet de l'ouverture de *Inglorious Basterds* (Tarentino, 2009) qui établit la vivacité d'esprit et la cruelle suavité du colonel Hans Landa (Christoph Waltz), chasseur de juif méthodique au flair incomparable. Persuadé qu'un fermier a recueilli des juifs, il vient s'entretenir chez lui de cette possibilité avec une courtoisie déroutante. La scène est faite de digressions et de circonvolutions, le colonel y passe du français (compris par les juifs cachés sous le plancher de la ferme et aperçus en plans de coupe) à l'anglais, et la conversation anodine se mue alors en interrogatoire. La lenteur de l'action est une véritable torture pour la famille cachée qui étouffe sous la poussière, contrainte au silence absolu, faute d'être repérée. Le spectateur retient son souffle avec elle. Il est aussi fasciné par la formidable habileté de l'Allemand, qui manie parfaitement deux langues étrangères et parvient à étourdir de mots le fermier et à l'acculer à l'aveu : il désigne son plancher du doigt, ce qui déclenchera quelques secondes plus tard les tirs de mitraillettes des soldats. La musique monte crescendo avant les tirs. Elle est précédée par un montage en champs-contrechamps des visages en très gros plan du colonel et du fermier. Le premier impassible, le second pleurant en silence comme il vient de dénoncer ses amis. La scène fait se télescoper des points de vues antagonistes et éveille des sentiments contradictoires chez le spectateur : douleur du massacre, admiration de la mise en scène sans faille du colonel, qui déclare « adieu » au moment où il fait signe à ses soldats de tirer.

Finalement, ce qui est constitutif du méchant à l'écran, c'est son extraordinaire impact sur les sens :

> Le caractère indiciel fort du film (image photographique, mouvement, son) induit une action directe et intense sur le corps et le psychisme du spectateur. Prolongeant, à l'instar des pratiques culturelles et en général selon Winicott, les expériences du jeu enfantin, le cinéma et le film constituent des espaces et des objets transitionnels où s'expérimentent la différenciation entre le moi et l'environnement, les processus d'identification, d'aliénation et de désidentification nécessaires à la constitution du self. Moyen de contempler le spectacle d'émotions vécues sous une forme structurante (le récit) dans un cadre socialement contenant (la salle, la séance, le public), le cinéma favorise, autorise la ré-évocation d'affects, de sentiments et d'émotions vécus ailleurs de manière chaotique, sans contrôle de la raison ou dans la culpabilité. (Vanoye 234)

L'effroi et le plaisir sont donc conjoints et amplifiés. C'est ce point de vue double posé sur le méchant qui crée son pouvoir de fascination. Le spectateur oscille entre plaisir sadique (le méchant) et masochiste (la victime).

Les figures du méchant à l'écran ont une fonction éminemment érotique. Elles cristallisent nos désirs secrets, incarnent un interdit avec lequel il est plaisant de jouer, que le cinéma permet d'éprouver tout en le mettant à distance. Toute la question réside dans l'interprétation que le spectateur décide d'en faire. La représentation du méchant à l'écran a-t-elle des vertus cathartiques ou bien représente-t-elle un danger de contamination ?

Le méchant est avant tout une fonction narrative. Il prend d'abord forme à l'écran comme une figure reconnaissable. Cette possibilité d'identification par le spectateur est ensuite constamment mise en défaut. Le méchant se grime, se masque, se cache jusqu'à disparaître totalement de l'écran pour s'apparenter à une figure démiurgique malfaisante. La dialectique de la monstration et du caché prend une importance centrale. Le personnage invite à un jeu de piste : il s'agit de suivre le sillage de ses méfaits pour, peut-être remonter à sa genèse. Cette entreprise s'avère des plus malaisées, puisque le méchant est aussi une figure historicisée, reflet et projection de la société qui le construit. D'où son extraordinaire mutabilité. La figure du méchant se construit dans un rapport triangulaire entre l'univers filmique, ce qu'il évoque du monde réel et ce que le spectateur choisit d'en faire.

C'est sans doute les spécificités du dispositif filmique qui confèrent au méchant une toute-puissance particulière. Premièrement, parce que le matériau filmique possède « une effectivité qui consiste à faire naître chez le spectateur un rapport au monde singulier, à savoir qu'un film est susceptible d'affecter, voire de modifier notre perception du réel dans des proportions variables » (Amiel et Couté 20). Deuxièmement, parce que l'écran constitue un miroir dans lequel le spectateur ne se reflète jamais mais éprouve de réelles émotions, étayées voire amplifiées par le son, l'image, scénario. Enfin parce que le media audiovisuel repose sur la pulsion voyeuriste. Le méchant devient sujet de désir dans ce qu'il a de transgressif et d'excessif.

On pourrait alors avancer l'idée que l'ambiguïté du méchant à l'écran (à la fois présence et absence) est constitutive de celle du cinéma, où Eros et Thanatos sont inextricablement liés puisque le plaisir spectatoriel est éprouvé devant un défilement d'images qui témoignent d'une perte (le temps, révolu, du tournage). En ce sens, le méchant demeure peut-être l'ultime croyance médiatique contemporaine : dans une époque tourmentée et désabusée qui a fait le deuil de ses idéaux, ce que les journaux télévisés, documentaires ou fictions déclinent avec insistance, c'est la permanence du mal.

Afin de mettre en perspective une telle conception du méchant, cet ouvrage s'ouvre sur une présentation générale des fonctions dévolues à ce type de personnage. C'est Dominique Sipière qui esquisse ce travail théorique en balayant le cinéma de façon générique et diachronique. Il commence par distinguer le mal absolu du mal relatif et met en lumière les sensibilités historiques et culturelles face à certaines formes particulières de vilenie pour émettre l'hypothèse que la tendance actuelle penche vers la conception d'une méchanceté accidentelle (et donc susceptible d'amendement), par opposition à une méchanceté intrinsèque telle qu'elle était illustrée au début du vingtième siècle par le *Nosferatu* de Murnau. Quant aux fonctions du méchant, Sipière en détermine cinq à commencer par la fonction narrative. Antagoniste de la figure héroïque, le méchant imprime au récit une structure de la dualité et de l'antithèse, des étapes attendues, une téléologie précise et des conclusions nettes. A cause de cette logique binaire qui aboutit presque immanquablement à un principe de récompenses et de punitions, l'histoire de méchant, devenant redresseur de tort, acquiert une fonction morale. Pourtant, la dualité, voire le manichéisme, de ces films sont souvent trompeurs et c'est au contraire le brouillage des frontières entre bons et méchants, mis en évidence, qui informe une fonction que l'on pourrait qualifier de spéculative. Dans la mesure où il sert à informer le spectateur des réalités d'une société et des diverses possibilités de l'action humaine, le méchant incarne aussi une fonction pédagogique. Et enfin, parce qu'il représente

des figures historiques, le méchant remplit une fonction référentielle et permet une meilleure connaissance de l'histoire et de l'homme, une mise au point épistémologique et ontologique.

Si, selon Sipière, le méchant confère au monde une plus grande lisibilité, d'autres auteurs, rassemblés dans une première partie, insistent au contraire sur les mystères introduits par la présence d'un méchant masqué ou sans visage. Humain et non-humain, connu et inconnu, ce méchant inidentifiable rappelle forcément l'inquiétante familiarité dont Freud disait qu'elle était au cœur de situations et de récits éminemment anxiogènes. C'est bien sur la terreur induite par le méchant sans visage qu'insiste Julien Guieu dans son analyse de trois films récents : *The Pledge* (Penn, 2001), *The Zodiac* (Berkeley, 2005), *Zodiac* (Fincher, 2007). Jamais démasqué, le méchant qui n'a pas de visage paraît d'autant plus terrifiant qu'il est toujours potentiellement en action. N'apparaissant à l'écran dans aucun des trois films étudiés, le visage du méchant incarne à merveille la superlative puissance de la présence de l'absence, l'inquiétante force du hiatus central de ces récits. S'ils sont tueurs en série, c'est bien que ces méchants s'inscrivent dans une logique de la répétition, c'est-à-dire dans une logique contraire à l'accident ou au dérèglement passager : le mal ici décrit est de nature structurelle, presque absolue et il semble par conséquent impossible à éradiquer. Le fait que le méchant n'est jamais identifié ni anéanti augmente bien entendu son pouvoir réel et fantasmatique, de même qu'il peut créer un doute quant à la capacité de la société à éliminer ce représentant du mal. Enfin, ces films américains centrés sur des antagonistes non identifiés montrent bien une conséquence fondamentale pour la société : l'unité de la communauté contre cet ennemi menaçant, comme si la lutte contre le méchant inconnu était devenue la nouvelle religion au sens étymologique du terme. A travers cet engouement collectif contre un ennemi mystérieux, on voit bien le lien suggéré entre tueur en série et terroriste, et ces films sont donc aussi l'occasion de dénoncer la paranoïa sécuritaire et les dérives de la délation issues de la terreur de l'inconnu.

Selon Elise Pereira Nunes, dans *Pink Flamingos* (Waters, 1972), le méchant est celui qui dérègle l'ordre social et devient un terroriste social, un être à éliminer – comme tous les méchants. Tel est le cas de Divine, la protagoniste de ce film iconoclaste et « the filthiest person alive ». Outrancièrement vulgaire, coupable d'inceste et de cannibalisme, Divine bénéfice de plus d'une importante couverture médiatique si bien qu'il ne paraît guère étonnant qu'elle soit perçue comme un leader dangereux, un ennemi à abattre, une créature ob-scène qui doit disparaître de la scène. Cette perception, il convient d'y insister, est celle de la société à l'intérieur du film, elle n'est pas du tout partagée par le film lui-même qui semble plutôt se délecter de ce mode de vie décalé, marginal, anticonformiste. Il y a une jubilation évidente dans la monstration des excès et des débordements de la méchante et quand la méchante devient objet de célébration c'est toute l'esthétique cinématographique qui s'en trouve bouleversée. *Pink Flamingos* bouscule de toute évidence les codes du cinéma hollywoodien et en prend le contre-pied pour mettre en place une esthétique du grotesque et du *trash*. Illustration probante de la contre-culture américaine, le film exhibe bien entendu toutes les formes de sexualité, mais c'est quand il met en scène des actes de coprophagie et de cannibalisme qu'il en arrive à suggérer le « pouvoir de l'horreur », la puissance de l'abject. C'est à ces moments de subversion extrême, parfaites antithèses du cinéma *mainstream*, que le film incarne le mieux un art contemporain déterminé à briser tous les tabous et à ne laisser aucune piste esthétique ou ontologique inexplorée.

En analysant quatre films dans le détail, Amanda Studniarek se propose d'illustrer l'intérêt narratif, la dynamique anxiogène et les questions éthiques induits par la présence d'un méchant anonyme. Dans *Duel* (Spielberg, 1971), le décor désertique renforce la prépondérance du face à face entre le méchant et l'innocent, le visible et l'invisible, le familier et l'inquiétant. Le spectateur ne peut que partager le point de vue de l'homme menacé, l'unique sujet humain du film, et ressentir, presque de l'intérieur, la terreur dont toute

l'intensité provient de cet anonymat : cet inconnu pourrait être n'importe qui, il pourrait surgir n'importe où, n'importe quand et, par conséquent, s'en prendre à n'importe qui, y compris moi. Dans *Se7en* (Fincher, 1999) où l'identité du méchant n'est révélée qu'à la toute fin, les techniques filmiques entretiennent la peur et l'incertitude : la rapide succession d'images et le *split screen* du début illustrent d'emblée les activités de dépeçage du protagoniste tandis que l'emploi du contre-jour, la faible luminosité et la brièveté des plans entretiennent le flou et le mystère. Les fuites et disparitions quasi miraculeuses ou fantastiques confèrent au méchant un aspect surnaturel qui le rapproche tant des super-héros que d'une incarnation diabolique. La référence au démon est évidemment aussi présente et puissante dans *From Hell* (frères Hughes, 2001) où une lumière rouge dans des bas-fonds obscurs assure l'unité structurelle du film. Dans ce film, c'est la bande son qui joue un rôle déterminant puisque les bruits nettement identifiables (lames tranchantes, tissu déchiré, sonorités organiques) laissent entendre ce que le spectateur ne voit pas. Le spectacle de l'horreur reste donc invisible et là encore devient plus obsédant par son absence même. L'esthétique du film est par ailleurs sensiblement gothique et, de fait, la préoccupation essentielle du gothique est bien présente : il s'agit de l'inquiétant vacillement des frontières entre l'homme et l'animal, l'humain et l'inhumain. Dans *When a Stranger Calls* (West, 2006), l'atmosphère anxiogène découle de la première scène dont le déroulement semble devoir se répéter au cours de la situation analogue qui constitue le cœur de l'intrigue principale. Au cours de cette scène, le décalage entre ce qui est montré et ce qui est suggéré, c'est-à-dire entre la joie d'enfants pendant une fête foraine et des cris d'agonie, exacerbe l'horreur de l'idée implicite, celle d'une innocence massacrée. Toutes ces stratégies d'occultation permettent en fin de compte de ne pas répondre à la question éthique de la justification du mal et entretiennent la possibilité ontologique de la monstruosité de l'homme.

Selon Hélène Valmary, la complexité ontologique de l'homme est également ce qu'illustre Hugo Weaving dans ses différentes incarnations du méchant, que ce soit dans la trilogie *Matrix* (frères Wachowski, 1999, 2003), dans *Captain America* (Johnston, 2011) ou dans *V for Vendetta* (McTeigue, 2005). Qu'il arbore un masque rouge, un sourire exagéré ou un visage impassible, le méchant joué par Hugo Weaving se caractérise avant tout par son aspect implacable, insensible, presque mécanique, qui traduit le rejet de tout sentiment et par conséquent une nature intrigante à la limite de l'humain. Quand le sentiment envahit le méchant, par exemple dans *V for Vendetta*, celui-ci est immédiatement condamné à disparaître, sa nature même de méchant étant altérée. Corollaire de cette attitude au-dessus ou au-delà de l'humain, le méchant tend à se prendre pour Dieu ou pour une créature surhumaine dotée des qualités d'une machine. Homme-dieu, homme-machine, le méchant surhumain démontre l'hybridité de la nature humaine et laisse entrevoir de nouvelles interfaces entre l'homme et la technologie. L'identité multiple de ces méchants est encore suggérée dans leur capacité de se reproduire ou de se cloner ainsi que dans leur incapacité à mourir. En fin de compte, tel qu'il est montré par Hugo Weaving, le visage masqué ou mécanique ne fait que singer l'humain : en cela, il représente la métonymie idéale d'un méchant qui n'est humain qu'en partie, d'un humain inhumain, paradoxe central de la figure du méchant.

La deuxième partie de cet ouvrage s'intéresse à la représentation des méchants dans l'actualité d'un monde bouleversé par les événements du 11 septembre et les scandales financiers à répétition. Philippe Ortoli prend l'exemple de la série américaine *Profit* pour mettre en lumière le fonctionnement pervers et destructeur d'une société multinationale, microcosme ou métonymie de la civilisation postmoderne clairement apparentée à une civilisation post-humaine. Jim Profit, bourreau de son père, amant de sa belle-mère, étranger à toute notion d'éthique, est le protagoniste de la série qui montre que le fonctionnement amoral du personnage est aussi celui de l'entreprise. Quand la partie et le tout sont unis par une relation de similitude, le point commun, en l'occurrence la vilenie, devient ubiquiste et, de

fait, le mal dans *Profit* paraît hégémonique. La structure circulaire des épisodes souligne manifestement l'idée d'emprisonnement dans le mal et d'un cercle vicieux tandis que le programme virtuel mis au point par Profit et dévoilé au spectateur reflète la spectacularisation du mal et le vertige des représentations spéculaires où le mal semble se reproduire à l'infini. Prométhée devenu Méphisto, Profit pervertit jusqu'à l'acte de création en le détournant de sa fonction vitale ou poétique pour en faire une entreprise maléfique. En l'absence de contrepoids incarnant le bien, en l'absence de force capable de dérégler cet univers inhumain, la série acquiert un caractère apocalyptique qui revêt une véritable puissance subversive tant le mal y semble irrévocable et invincible. Seule la faillite, financière et morale, peut résulter d'une semblable perversion de l'action humaine, telle semble être la logique de *Profit* – qui est, bien entendu, celle du profit.

Un monde fermé sur lui-même et dépourvu de ligne de fuite est également celui des dealers de ghetto qu'étudie Delphine Letort en s'appuyant sur *Clockers* de Spike Lee (1995). En montrant que les jeunes répètent les mêmes gestes et tiennent le même discours que leurs aînés, tout cela évidemment dans le même décor de banlieue, le film insiste sur l'idée de circularité et de récurrence fatale. La scène d'ouverture composée d'un montage d'images d'archives où la mort est répétée *ad nauseam* est à ce sujet cruciale tant elle semble inscrire le film dans la programmation de cette itération funeste et tant elle exhibe la mort comme un événement quotidien, une banalité extraordinaire. De plus, le genre dans lequel s'inscrit *Clockers*, le film de ghetto, se distingue par un propos néoconservateur selon lequel la ville, loin d'être un creuset multiculturel, représente un lieu d'exclusion, et les banlieues des enclaves de violence autodestructrice et de déterminisme social et racial. Dans ce contexte itératif et condamné, c'est en mettant en scène un héros hésitant, un dealer pas comme les autres, que le film se démarque. Lee modifie les stéréotypes du méchant dealer de ghetto et par là même les stéréotypes du genre dans lequel il se situe. En effet, Strike, le héros insolite, s'il brille initialement par le contraste entre sa candeur et sa violence, diffère rapidement de ses semblables par le refus d'exécuter le meurtre qu'on lui ordonne rituellement de commettre. A partir de là, son destin est dans la fuite et sa fascination innocente pour les trains trouvera un écho dans son départ final à bord d'un train. Le héros échappe donc au destin de son milieu et la rédemption individuelle semble possible, mais le ghetto, lui, reste inchangé, enfermé, condamné.

Sébastien Lefait examine la société américaine sous un autre angle, celui de la lutte contre le terrorisme. La spécificité du méchant terroriste c'est qu'il est fortement prédéterminé ethniquement et religieusement et, dans le même temps, indéterminé et invisible. Comme ce méchant-là peut être tout un chacun, le seul moyen de l'identifier c'est la surveillance systématique, génératrice, au sein des films sur ce sujet, d'une multiplication d'écrans de surveillance aux répercussions nécessairement métafilmiques. La question de savoir si ces écrans sont utiles et si leur incursion dans la sphère privée est justifiée concerne donc les prises d'image dans le film et les prises d'image du film. S'appuyant sur deux séries télévisées, Lefait interroge la légitimité de cette surveillance généralisée. *24* atteste que la surveillance aux États-Unis fait l'objet d'une culture, voire d'un culte, et qu'elle ne respecte aucune limite, ni légale, ni éthique. L'hypersurveillance ou le contrôle panoptique place le spectateur dans la position du détective qui doit apprendre à décoder tous les signes mais aussi à soupçonner tout le monde. Dans la mesure où il permet de déjouer le complot d'une famille d'arabes, cet espionnage effréné est présenté comme un mal nécessaire. Si *Homeland* inclut *24* dans son régime intersémiotique, c'est toujours de façon critique afin de souligner les écueils possibles de la paranoïa sécuritaire. Dans cette série, l'omnipotence scopique est au contraire remise en cause, de même que sont dénoncés les clichés sur le méchant terroriste dans un contrepoids au manichéisme de *24* et dans une réflexion stimulante sur la société de la surveillance.

La troisième partie de cet ouvrage est consacrée à des études de cas qui montrent comment de grands acteurs ont construit leur carrière en incarnant des méchants ou comment des rôles de méchant peuvent servir un propos idéologique ou sociologique dans certaines œuvres particulières. En se penchant sur *The Big Carnival* de Billy Wilder (1951), Julie Michot mène une enquête sur le rôle du spectateur. Journaliste sans scrupule qui recherche le scoop à tout prix, même au prix de la vie d'un innocent, Charles Tatum (Kirk Douglas) se présente comme le méchant de service. Pourtant, la fin du film met en lumière les remords du journaliste qui paie de sa vie son arrivisme forcené ; cette humanisation du méchant apparent indique bien que le véritable méchant se trouve ailleurs. Or, à observer qui ne souffre pas des événements tragiques décrits dans le film, on constate qu'il n'y a guère que les spectateurs (diégétiques) de ces événements et c'est donc la place et la fonction de ces spectateurs que le film invite à interroger. Attirés par les déclarations du journaliste sur le (faux) danger encouru par un homme emprisonné dans un gouffre, les spectateurs arrivent en masse pour assister à la lente agonie de l'innocent captif. C'est bien la soif de sensation des spectateurs qui justifie et encourage les agissements ignobles du journaliste et c'est donc bien le spectateur qui provoque ou qui constitue le méchant. De même, c'est bien la spectacularisation de la souffrance qui en cause ici et qui provient directement de la nature même du spectateur et de son avidité scopique. Le spectateur dans le film, image spéculaire du spectateur du film, est manifestement présenté comme le collaborateur du metteur en scène et cette fonction essentielle entraîne une responsabilité à l'égard du spectacle qu'il ou elle accepte de voir. Cette responsabilité du spectateur représente sa véritable tâche éthique, celle qui détermine la nature même des spectacles qui peuvent ou ne peuvent pas prendre naissance grâce à lui.

Geneviève Dragon s'intéresse au cas de Gus Fring, le dealer de la série télévisée américaine *Breaking Bad*, et elle insiste sur l'ambiguïté systématique de cette figure de méchant qui place le spectateur devant un véritable dilemme éthique. « I'm hiding in plain sight » clame le personnage dans une formule oxymorique où se dégage cette stratégie paradoxale qui consiste à arborer un signe puis son contraire, à indiquer une tendance puis la tendance opposée. C'est donc parce qu'il échappe à tout manichéisme que ce méchant intrigue, dérange et peut-être fascine. En multipliant les avis à son sujet, en cultivant les ellipses narratives, en diversifiant les indices qui le concernent, la série met tout en œuvre pour maintenir l'énigme et la complexité de ce personnage polysémique. Son apparence lisse, ses gestes mesurés, son langage parfaitement maîtrisé ne s'accordent en rien avec sa violence sporadique et cette contradiction laisse supposer une fracture ou une explication qui finit par arriver dans une analepse unique et donc remarquable. Ce pivot narratif adopte le point de vue de Gus, dévoile son traumatisme fondateur et plonge donc le spectateur dans l'intériorité et l'intimité de la victime dont l'humanité soudain révélée ne peut que susciter un effet de sympathie. L'absence apparente de sentiments s'explique donc par l'excès de sentiment ressenti longtemps auparavant et le recours à la brutalité provient d'un besoin de vengeance, un mobile classique en fin de compte pour un personnage très peu classique, un mobile qui pose la question éthique de sa légitimité. Le spectateur, comme un juré d'assises, est alors contraint de juger si cette soif de vengeance, parce qu'elle est humaine ou quoiqu'elle soit humaine, est susceptible d'absoudre le méchant.

Tout aussi ambigus et parfois même fascinants sont les méchants incarnés par Lee Marvin dont Jacques Lefebvre analyse le parcours dans un article au spectre historique et générique très large. Ancien marine ayant vécu le traumatisme de la seconde guerre mondiale, Lee Marvin allie dès le départ dans son jeu d'acteur une sensibilité d'écorché vif et une présence physique hors du commun. Pour illustrer la palette des méchants joués par Marvin, on peut s'arrêter sur trois exemples tirés des genres principaux auxquels il a participé : le western, le film de gangster et le film de guerre. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford, 1962), Marvin est le « tough guy », mélange de tension extrême et de décontraction

provocante, inspirant crainte et respect, à la force physique manifeste dans son apparence, ses gestes, sa voix et son énergie. Son fouet muni à son extrémité d'une masse en argent représente métonymiquement sa violence raffinée, son sadisme recherché. Et si la violence illustrée dans ce western peut sembler appartenir à une autre époque, cela n'est plus le cas dans les films de gangster comme *The Big Heat* (Lang, 1953). Ici, Marvin incarne un méchant d'autant plus cruel qu'il est accompagné du « smooth villain », le méchant civilisé, double du héros avec lequel il se dispute la vedette et le pouvoir de séduction, montrant ainsi que la vilenie a aussi son charme. Enfin, dans *The Dirty Dozen* (Aldrich, 1967), le méchant devient le « good bad guy », toujours sauvage et puissamment viril, mais cette fois avec la touche du rebelle. Confronté à de vrais méchants, placé face à l'injustice, il laisse paraître des émotions et une indignation qui le rendent foncièrement humain et en font une image réflexive du spectateur, invité non seulement à l'empathie mais encore à la méditation sur la part d'ombre qui est en chacun de nous.

Christian Viviani retrace le parcours d'une autre vedette spécialisée dans les rôles de méchante : Bette Davis. Version diabolique de la belle du sud, Davis joue sur le contraste entre une apparence lisse, des cheveux blonds, des vêtements virginaux et une personnalité sournoise et trompeuse. Dans ce décalage entre ce qu'elle laisse paraître et ce à quoi elle a recours se situe toute la perversité de cette diablesse angélique. Un des traits distinctifs de cette belle méchante est son rire éraillé et vulgaire que Davis cultive délibérément pour se démarquer du stéréotype hollywoodien. L'autre se trouve dans son maquillage dont Viviani démontre l'importance dans trois films caractéristiques. Dans *The Little Foxes* (Wyler, 1941), la méchante est la mère arriviste qui n'hésite pas à manipuler sa propre fille pour parvenir à ses fins. Toute l'essence de sa vilenie est contenue dans la scène où elle refuse d'aller chercher le médicament qui pourrait sauver son mari et où elle assiste, impassible, à son agonie. La caméra effectue à ce moment-là un gros plan sur son visage et ce sont alors la lividité du fond de teint et le fard des yeux qui confèrent à son expression une froideur et une fixité absolument terrifiantes. De même, dans *In This Our Life* (Huston, 1942), le maquillage et les faux-cils portés par l'héroïne constituent les signes révélateurs de la fausseté et de la duplicité de ce personnage qui prête un visage aux plus vils préjugés sociaux. Enfin, dans *Beyond the Forest* (Vidor, 1945), l'ambition sociale de la protagoniste la conduit à des extrémités dont le caractère excessif est signifié par l'outrance du maquillage. Le maquillage hyperbolique de la méchante, loin de la transformer, en révèle en fait la nature véritable puisque tout en elle est dans la démesure et que la zébrure rouge qui lui barre le visage en souligne autant une fêlure initiale qu'une plaie finale. Fausses sont donc les couleurs de ces héroïnes trop pâles et trop vives à la fois.

AMIEL, Vincent et COUTE Pascal. Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002). Paris : Klincksieck, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. « L'Esprit du terrorisme ». *Le Monde*, 2 nov. 2001. Consulté en août 2013 ». URL : http://www.egs.edu/

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Hachette Littératures, 1976.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio histoire », 1977 et 1993.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth : Penguin Books, 1957.

METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1977 et 1984.

PECH, Thierry. « Des méchants, s'il y en a ». *Les méchants*, La Voix du Regard, n°13, automne 2000 : 88. Consulté en juillet 2013. URL : http://www.voixduregard.org/13-Pech.pdf

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, coll. « Points Essais », 1965 et 1970.

VANOYE, Francis. « L'identification au Méchant ». *Les bons et les méchants dans le cinéma anglophone*. Eds. Francis BORDAT et Serge CHAUVIN. Nanterre : Université Paris X, 2005 : 231-239.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence – de l'invisible au cinéma*. Paris : Editions de l'Étoile, 1988.