



À quoi servent les méchants ?

Sipièrè Dominique

Pour citer cet article

Sipièrè Dominique, « À quoi servent les méchants ? », *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/173>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/173>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/173.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

À quoi servent les méchants ?

An anatomy of villainy

Dominique Sipière

Dominique Sipière est Professeur émérite à l'Université de Paris Ouest Nanterre la Défense (groupe CICLAHO) et président honoraire de la SERCIA (Société d'études et de recherches sur le cinéma anglophone). Il préside le Jury du Prix de la recherche des sociétés SAES et AFEA (2010 - 2013). Il a surtout écrit sur le cinéma classique hollywoodien (Hitchcock, Lubitsch), les films de gangsters ou la question de l'adaptation au cinéma. Voir article sur *Marnie* dans *Cycnos*.

The article starts with a description of a range of bad characters in films, from absolute evil to fragmentary, relative and excusable forms of evil. Bad behavior can be studied according to its status in the history of films (the 20th century) or along the axis of its functions in filmic stories (narrative structures). It will be assessed, punished, amended or redeemed, but it will also prove particularly useful for both narrative production and a clearer vision of the meaning of everyday life, since it seems much easier to define what is wrong than what should be right.

bad characters, function of baddies, gangster films, ideology, narrative structure, redemption, sanctions

Il ne suffit pas de dire avec Hitchcock que les récits valent ce que valent leurs méchants : on voudrait y voir un peu plus clair dans cette noirceur et essayer de comprendre pourquoi on a tellement *besoin* des méchants, surtout – bien sûr – dans le cinéma de fiction hollywoodien, où le plaisir du spectateur reste le moteur principal. Il convient de comprendre pourquoi ils fascinent et pourquoi malgré leur diversité ils constituent – plus encore que les relations amoureuses ou les amitiés – l'épine dorsale de la plupart des films et des séries télévisées. Tarantino le sait bien quand il enchaîne *Inglorious Basterds* et *Django Unchained* où il ne se contente pas d'une galerie joyeuse de crapules à haïr, mais dessine des trames narratives ancrées dans les deux univers les plus propices au développement de personnages violents et odieux qui donnent envie de les réduire en bouillie : l'esclavage aux USA et la période nazie en Europe. Dans ces deux films, l'époque de référence *autorise* la méchanceté et, en même temps, elle peut légitimer un désir de vengeance vicariale, pour le spectateur comme pour le citoyen.

Dans un tout autre univers, une série télévisée française comme *Engrenages* (2005) repose également sur l'omniprésence de personnages odieux, corrompus et fourbes : avocate vénale, parquet aux ordres, policiers incompetents et violents, stagiaire lâche cédant à un chantage, proxénètes violents, assassins monstrueux, etc. Même le juge d'instruction un peu plus honnête (Philippe Duclos) simule le cambriolage de son bureau et cause maladroitement le suicide de son stagiaire. Mais, cette fois, leur terreau ressemble furieusement à ce que l'on *imagine* être le quotidien de la vie d'un commissariat parisien et le filmage se donne des airs de reportages à la caméra d'amateur. Là où Tarantino déplie les *habitudes* narratives du western et du film de guerre et se donne toute licence (son irréalisme tient au genre – Tarantino), la série d'Alexandra Clert se contente – au contraire – de prétendre au « réalisme » de la « vraie vie », avec à l'évidence un effet inverse – trop c'est trop – très peu réaliste et qui rappelle les feuilletons mélodramatiques du dix-neuvième siècle.

Bref, non seulement les *plans* de l'analyse du « mal » se télescopent, mais ils interagissent étroitement les uns sur les autres. On évoquera trois plans : a) le plan du *récit*.

Ici, la mise en place d'ennemis (les « Nazis » ou les esclavagistes fous de Tarantino) qui fait des méchants des actants-opposants. b) le plan du monde *référentiel* (les vrais Nazis historiques, la vraie histoire du Sud américain) et c) le plan des jeux de *sympathie* (pour les chasseurs de prime) et d'*antipathie* (contre Calvin Candie ou les Nazis). Leurs environnements narratifs (l'esclavage, le nazisme, la vie quotidienne d'un commissariat...) déterminent les attentes et le rapport avec le spectateur.

Je commencerai¹ par amorcer une *anatomie* de la méchanceté, c'est-à-dire l'analyse de ses statuts, de ses composantes, de ses unités et de sa place à l'intérieur de systèmes globaux. J'évoquerai ensuite l'importance du *facteur temps* à la fois dans l'Histoire des films (les regards changent) et dans les histoires qu'ils racontent (itinéraires des personnages). Mais j'essaierai surtout de dresser un inventaire des *fonctions* de la méchanceté pour comprendre pourquoi nous avons besoin d'elle. Je conclurai avec l'exemple de deux Irlandais du cinéma hollywoodien classique (le gangster Tom Powers et le boxeur Jim Corbett, respectivement dans *The Public Enemy* et *Gentleman Jim*) dont les trajectoires symétriques illustrent assez bien l'articulation entre idéologie et utopie.

Anatomie

La méchanceté s'offre tantôt comme un bloc immuable, tantôt comme une parcelle, voire comme un halo. Elle change d'aspect selon sa durée et sa place à l'intérieur de systèmes. La première question est donc celle de l'opposition entre un mal « absolu », presque ontologique, et un mal relatif, distribué et épisodique. Existe-t-il une méchanceté ontologique, intégrale, sans nuances ? On la trouvera d'abord dans le monde référentiel sous la forme des crimes et des délits universellement reconnus comme tels (meurtres, viols...), mais des variations culturelles s'insinuent déjà : la « faute » de la femme adultère, qui suffisait à la condamner au début du vingtième siècle, est une valeur en baisse, alors que la pédophilie suscite aujourd'hui l'indignation (de bons films comme *Lolita*, ou de moins bons comme *Les Dimanches de Ville d'Avray*², ont changé d'image dans le public) et que le meurtre – intolérable dans la réalité mais omniprésent dans la fiction – se trouve banalisé.

Sur le plan des récits, le mal absolu s'impose différemment : la structure du *whodunnit*, par exemple, implique l'existence de ce mal avant même qu'un personnage vienne lui donner un visage. Souvent, le « méchant » est masqué, dissimulé en arrière plan dans l'attente du frisson de sa révélation, mais sa psychologie, ses « raisons » importent peu au-delà de leur fonction narrative³. De plus, la méchanceté monolithique concerne surtout des personnages secondaires (donc épisodiques et partiels par rapport à la totalité du récit) et elle dépend des genres et de fonctions narratives bien cadrées, par exemple grâce au typage (les vêtements suffisent généralement à repérer les méchants). Ainsi, le « poltron » est condamné dans les westerns, mais il attire la sympathie dans les films de W.C. Fields ou avec Eddy Murphy. De même la fonction actantielle attendue du méchant peut être remplie sans qu'il y ait condamnation du personnage, qui ne fait que « jouer son rôle » : on n'en veut pas aux gardiens qui font obstacle à la progression du héros et, dans *Schrek*, le Dragon qui barre l'accès au château de la Princesse est une Lady-Dragon qui se rallie aux héros par amour⁴.

¹ Ce texte est en grande partie la reprise d'un article paru dans le volume *Les Bons et les méchants*, dirigé par Francis Bordat et Serge Chauvin (Paris Ouest, 2005), p. 241.

² Dans ce film de Serge Bourguignon, Hardy Kruger, amnésique, tirait les larmes du public par ses élans de tendresse envers une fillette.

³ On pourrait opposer la recherche de *mobiles*, d'ordre narratif (indices permettant de repérer un actant), à celle des « motivations » (psychologie) et des « raisons » (morale).

⁴ Ces deux exemples (lâcheté sympathique de Murphy et Dragon amoureux de l'âne de *Schrek* qui a, justement, la voix de Murphy...) montrent comment la parodie repose sur une connivence amusée sur le statut des « méchants ». Il y a bien longtemps qu'on raconte que le loup est un charmant compagnon.... On verra bientôt qu'on se trompe lourdement...

L'évolution du statut des grands Méchants du cinéma au cours du siècle semble indiquer le passage de la méchanceté absolue – liée à un Mal ontologique ou à une corruption *irréversible* – à une méchanceté accidentelle, partielle et *remédiable*. Le cas le plus évident est sans doute celui de l'évolution de la figure du Vampire au cinéma : alors que le Nosferatu de Murnau incarne un Mal absolu (même si certains personnages mettent trop longtemps pour en mesurer la noirceur) les Dracula plus tardifs, et surtout celui de Coppola, souffrent d'un mal acquis – comme une maladie – et donc curable, et qui sera d'ailleurs racheté à la fin du film. L'autre exemple, la « maladie incurable » du pédophile de *M le Maudit*, passe de la métaphysique à l'ontologie et l'antipathie que les autres personnages suscitent ne suffit pas à exonérer le personnage des années trente : M, le tueur d'enfants joué par Peter Lorre, n'est pas « pire » que les groupes de gangsters et les milices qui l'entourent. On n'en est plus là depuis longtemps et c'est sans doute avec Norman Bates (*Psycho*) que la séparation entre le personnage et sa « méchanceté » est la plus spectaculaire : Norman reste curieusement « sympathique » parce que le récit travaille à séparer l'individu de sa folie.

On pense alors aux scènes pathétiques où le héros incompris par un ami (ou par celle qu'il aime) doit perdre un temps précieux à combattre ceux-là mêmes qui devraient l'aider, mais qu'un mensonge (in)opportun abuse. Car en matière de méchanceté le *point de vue* et le regard porté sur les autres et sur soi-même est décisif : j'ai déjà évoqué les différences culturelles selon les époques et il faudra y revenir ; mais les écarts entre la perception du méchant selon les différents groupes de spectateurs se doublent parfois d'un décalage entre les intentions du cinéaste et les effets obtenus, l'exemple le plus curieux étant peut être l'hostilité déclarée qu'éprouvait Orson Welles pour le personnage de Kane, en partie détournée par la technique de focalisation et par la fascination que l'acteur finit par exercer sur le public.

À l'intérieur de la diégèse, la méchanceté des personnages dépend d'abord du regard porté sur les autres (« them »), mais les films s'attardent aussi sur des formes plus ou moins explicites d'*introspection* du méchant, sur ses « raisons ». Je reviendrai plus bas sur les fonctions de la méchanceté des autres et sur la construction qui en résulte d'un univers plus lisible et plus dynamique pour les personnages et pour le spectateur. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est le point de vue du méchant. Il est souvent persuadé que c'est le héros qui est lui-même méprisable ou mauvais. La plupart des récits basés sur l'opposition « us vs. them » reposent ainsi sur une symétrie potentielle des points de vue : films de guerre, de clans, de couples déchirés, de justiciers excessifs et de hors-la-loi vengeurs...

On peut ainsi décrire tout un *arc de l'introspection* du méchant qui va de la certitude d'avoir raison jusqu'au mal entièrement assumé⁵. Les motivations, par delà les actes eux-mêmes (meurtres, trahisons, cupidité et, d'une manière générale, instrumentalisation des autres personnages) appartiennent plus au monde des récits micro-idéologiques qu'à celui de l'ontologie immobile : le méchant se venge et il venge les torts qu'il estime avoir subis, il punit et répare. Le ressort principal de Tom Powers tient dans un emballement de la loi de la *vengeance* (contre Putty Nose, sorte de Fagin américain ; contre les assassins de Matt, l'ami de toujours ; voire même contre le cheval qui a causé la mort de Nathan, rival de Tom mais admiré de lui...), celui de Richard III est mû par la *revanche* contre l'injustice de son physique disgracieux... qui légitime toutes ses actions. Et on songe au *dépit* de Lucifer dont le premier mouvement est de détruire ce dont il s'est lui-même privé... Il y a souvent chez les plus solides méchants une forme de jubilation dans le dégoût de soi-même – « Myself am Hell » ira jusqu'à dire le Satan de Milton. L'Enfer incarné doute un instant, car la plupart des méchants dotés d'un peu d'épaisseur ont leurs instants d'hésitation et même le mal absolu s'effrite alors en fragments de mal relatif.

⁵ Du moins en apparence, comme dans le cas du Hannibal de *Silence of the Lambs*.

Cela tient aussi au fait que la méchanceté s'insère dans des *systèmes* relatifs, car au cinéma on trouve toujours plus méchant que soi. Le Blues Brother Belushi sort de prison avant de devenir le héros relatif du film et si *The Wild Bunch* ne propose aucune figure de l'innocence, le spectateur a tout de même ses préférences. Il y a donc une sorte de distributivité de la méchanceté face à son existence absolue : Mal relatif, Mal par opposition à un Bien affiché (Dracula contre la très victorienne « Crew of Light ») et surtout, Mal réparti, distribué sur tout un ensemble de personnages, car « il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité » (Jouve 35). Dans un autre univers et sur un tout autre ton, Christopher Vogler, pour juger de la « qualité » des scénarios qui lui sont proposés, insiste sur le fait que « every well-rounded character should manifest a touch of every archetype, because the archetypes are expressions of the parts that make up a complete personality » (Vogler 43)⁶. La somme de tous les personnages contient tous les défauts et toutes les qualités du héros. Mais tout *King Lear* repose déjà sur la distribution dans l'ensemble des personnages, des pulsions et de la folie du seul Lear.

Il y a ainsi une *dynamique de la méchanceté* pour ceux qui la rencontrent : elle s'offre tantôt comme un *envers* du bien dans un effet de double à la Mr Hyde et tantôt comme un *miroir* complexe des désirs et des manques d'un personnage central, fût-il lui-même le support narratif de notre regard.

Itinéraires

Cette dynamique ne concerne pas qu'un équilibre de forces à un moment donné (bons / méchants), elle bouge dans le temps selon un jeu complexe d'itinéraires, d'apprentissages et de sanctions. *Casablanca* offre bien deux images symétriques du Mal – dont la noirceur est incarnée par le Nazi Strasser – et du Bien, qui rayonne autour du chevalier blanc Victor Laszlo. Mais, entre leurs deux pôles stables, le récit concerne l'itinéraire – la conversion – de Rick, à la fois son apprentissage et le jeu attendu mais ici dévié de sa rétribution finale. Il y a bien un avant et un après des bons et des méchants.

On ne s'attardera pas ici sur les itinéraires de la réception spectatorielle, c'est-à-dire sur l'image extérieure des méchants, dont l'exemple canonique reste sans doute l'évolution du personnage de Custer joué par Erroll Flynn⁷ puis démolie dans *Little Big Man*. On voit bien ici que c'est l'univers référentiel qui pilote le changement, ce qu'on sait de Custer, des camps nazis, de Staline, du KKK. Les deux derniers exemples montrent aussi que les faits historiques (Staline) sont accompagnés de modifications culturelles (image du racisme sudiste aux USA). Ces tropismes culturels s'expriment de façon amusante dans le glissement politiquement correct de *Greystoke*, l'adaptation de *Tarzan* en 1984, où le Bien absolu et le Mal total sont associés à des nationalités précises : l'excellent ami français de Tarzan – D'Arnot – devient un Belge, Tarzan n'est plus anglais mais écossais et tout le mal – irrémédiablement russe (l'immonde Rokoff) et allemand chez Burroughs en 1915 – vient, dans le film, de la société victorienne et... anglaise. Dans le récit bien pensant de Hugh Hudson seules les petites communautés (Belgique, Ecosse...) peuvent produire de bons héros, tandis que l'establishment et la Société sont la cause de tous les maux.

Au niveau narratif il semble évident que le rapport aux genres et à leurs composantes a beaucoup changé en 50 ans. Quant à l'accroche référentielle elle est également très mobile en raison de l'usure de la mémoire des événements et des enjeux (*Citizen Kane* a perdu son statut de pamphlet contre Hearst).

⁶ Le même ouvrage rappelle que « From his point of view, a villain is the hero of his own myth, and the audience's hero is his villain » (Vogler 86).

⁷ *They Died With Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941.

À l'intérieur du récit, les itinéraires des méchants mériteraient une étude détaillée pour repérer leur évolution depuis les débuts du cinéma. Il faudrait alors analyser trois aspects ou moments de la méchanceté : 1) les *données* initiales et la présentation du « méchant » (évoqueries de méfaits avant le début du récit, scènes initiales, flashbacks indiquant la sanction finale...) 2) l'*évolution* des personnages et 3) les *sanctions* finales.

L'évolution du méchant nous met à la frontière du roman d'apprentissage : si plusieurs indices textuels et extra textuels (l'affiche, la persona du comédien...) font espérer une conversion, on se trouve plutôt devant un récit psychologique et/ou moral, en vérité très fréquent à Hollywood. Une des fonctions (ici narrative) du *mal provisoire* peut alors être d'assurer la ritualisation émotionnelle de la conversion sous la forme d'une surprise attendue et différée aussi longtemps que possible, comme dans la scène où Rick (Bogart dans *Casablanca*) franchit le pas en faisant tricher son croupier afin d'aider les réfugiés bulgares : sa conversion suscite l'émotion contagieuse des autres personnages qui attendaient un tel signal. Cet effet révèle à la fois le personnage à son entourage, aux spectateurs et à lui-même. On trouverait un effet comparable chez Spielberg dans la scène où Schindler suit des yeux une petite fille vêtue de rouge.

Sanctions

Je voudrais m'attarder un peu sur la fin des méchants irréductibles et sur *l'arc des sanctions* possibles, qui va de la punition au pardon, de l'élimination à la sanctification. La mort, voire la destruction totale (les Dracula classiques tombent en poussière) peut être assortie de l'humiliation, de la douleur ou de la destruction symbolique de tout l'univers du personnage (les démiurges des *James Bond*). Elle suscite clairement le soulagement et le plaisir du spectateur. Le méchant puni ne meurt pas toujours : il peut régresser (les patrons de *Trading Places*) ou être ridiculisé (le « bully » de *Back to the Future 1*), à proportion du genre et des infamies commises. Ou encore, la punition peut se faire ironique par la perte de l'objet de convoitise (l'or emporté par le vent à la fin de *Treasure of the Sierra Madre*.)

La mort, en revanche, si elle sanctionne et sectionne, ne punit pas toujours : Hollywood fourmille de fins héroïques dont la plus grandiose est sans doute celle de King Kong – et du Kong miniature qu'aurait dû être Tony Camonte, alias Scarface, et que redevient évidemment Cody Jarrett (*White Heat*). Un cran au dessous et plus punitives, on trouverait les morts à exergue, dont l'infamie tragique (inélucltable et annoncée) est irisée par la grandeur du *mot* de la fin : « Is this the end of Rico ? » ou « He used to be a big shot » (respectivement dans *Little Caesar* et *The Roaring Twenties*).

On glisse alors insensiblement, pourvu que les fautes soient culturellement pardonnables, c'est à dire « séparables » du personnage qui les a commises, aux scènes de rachat (Darth Vader), aux paroles de regret, au pardon accordé (Tom Powers), voire au sacrifice final du méchant. Les récits d'apprentissage et de conversion annoncée – même s'ils ont besoin de noircir le futur héros – prennent plus de temps et finissent évidemment par la récompense du nouveau converti (tout *Groundhog Day* repose sur les mêmes événements répétés et la conversion progressive du personnage devant le spectacle de sa propre méchanceté). Un cran au dessus, le méchant solidement campé (Schindler) et entouré (les Nazis) se convertit sous nos yeux et le film s'achève par un rite sanctificateur. On aboutit enfin au renversement complet typique des hagiographies dans lesquelles, plus le futur Saint a péché, plus belle est la victoire du Bien sur le Mal...

Ces stratégies narratives sont si bien assimilées par le public qu'elles se prêtent à l'ironie dans *National Lampoon Animal House* (de John Landis, 1978) : chaque personnage du film reçoit sa rétribution sous la forme de brèves notices biographiques à la fin du film. Les jeunes écervelés deviennent rédacteur en chef du National Lampoon Magazine, thérapeute ou gynécologue, mais les méchants n'ont que ce qu'ils ont mérité : pour Gregory Marmalard, le

bellâtre arrogant, la note annonce « Nixon White House aide. Raped in prison, 1974 » et pour Douglas C. Neidermeyer, le militariste déséquilibré, « killed in Vietnam by his own troops ». Bien sûr, le héros du film, Bluto (John Belushi), auprès de qui Boudu est un personnage de Marcel Proust, figure en dernier, au volant d'un immense coupé framboise, au bras d'une belle, avec le sous-titre suivant : « Senator and Mrs John Blutarsky, Washington DC... ». La justice narrative diverge de la justice référentielle.

Fonctions

Pourquoi avons-nous donc besoin des méchants ? En quoi le mal a-t-il du bon au cinéma et, pour certains, hors du cinéma. Je vais reprendre les trois plans de manifestation de la méchanceté en insistant cette fois sur le plan référentiel.

Le méchant est d'abord un puissant outil rhétorique qui apporte une dynamique narrative, une grande lisibilité des événements et la possibilité de résolutions claires de l'intrigue. De plus, il sert de contrepoint à la construction de la figure héroïque. Bref, « It's often been said that a story is only as good as its villain, because a strong enemy forces a hero to rise to the challenge » (Vogler 84). Au point que ce méchant doit acquérir une certaine épaisseur psychologique pour offrir un contrepois crédible : « It can be very effective to have a villainous or antagonistic character unexpectedly manifest heroic qualities... » (Vogler 43).

Au niveau des sentiments éprouvés par le spectateur (plan pragmatique) on retrouve une fois de plus les analyses du jeu chez Roger Caillois : dans la partie vicariale qui se joue sur l'écran, le méchant est l'antagoniste indispensable (*Agon*), la distribution (au double sens de casting et de répartition des rôles entre bons et méchants) satisfait le plaisir mimétique (*Mimicry*) et l'action permet l'oubli de soi (*Ylinx*). Les aléas narratifs ne sont ici que le piment du récit. Plus généralement encore, en raison de leur extrême lisibilité générique, de leurs parcours entièrement réglé et prévisible, les films « populaires »⁸ pourraient être comparés à certains jeux spectacles comme le baseball ou le football, qui, dans le meilleur des cas, mettent en dehors du cadre référentiel les grandes oppositions de type *us and them*. C'est bien sûr cette mise à l'écart qui permet au spectateur de jouir sans réserves des transgressions commises par les méchants de toute obéissance...

On sent donc bien que la frontière entre la fiction et le monde référentiel est à la fois nette (sentiment d'irresponsabilité du spectateur et de « remédiabilité » des événements) et très perméable. C'est pourquoi je regroupe ici des fonctions de la méchanceté qui se trouvent justement à cheval sur la frontière entre le monde réel et celui de la fiction, à la jointure des plans pragmatique et référentiel. A quoi, donc, servent les méchants ?

- D'abord à *instruire*, c'est à dire à informer sur des réalités ou des événements, mais aussi à les dénoncer, à en « instruire » le procès. Mêmes les pantalonnades du *Lampoon* renseignent sur une certaine conception du mal, d'ailleurs partagée par le public qu'il vise. Mais sa leçon sera bientôt relue et inversée dans l'étonnante suite rivale inaugurée par *Revenge of the Nerds*.

- Le récit sert, on l'a vu, à *rétribuer et punir* en stigmatisant les méchants et en rendant hommage aux bons. Le récit se fait alors redresseur de torts et ennemi des apparences, comme dans *Freaks* où le vrai monstre n'est pas celle qu'on croyait. Mais la punition est aussi un moyen de signaler la présence d'un Bien et d'un ordre possibles : dis-moi qui tu punis, je te dirai à quoi tu obéis. On remarquera au passage que le méchant n'a pas su renoncer aux pulsions dont le spectateur s'est lui-même privé. Celui-ci est un peu ingrat dans la mesure où le méchant vient satisfaire ses désirs à sa place, mais la punition le rassure : il ne s'est donc pas privé en vain... C'est aussi pour cela que certains récits, plus ambigus, (films de gangsters) appartiennent d'une certaine manière au genre de l'élégie, de la *plainte* esthétique.

⁸ Aucune intention péjorative ici.

- Car le récit manichéen s'apparente volontiers à la *célébration* ou au rituel : d'abord dans le sentiment de participer collectivement à l'instruction (dans les deux sens) des autres (plus jeunes, plus ignorants...) et, plus généralement, dans la conscience de participer à la célébration de l'idéologie du groupe. La régénérescence des récits fondateurs a besoin d'adversaires à vaincre (*Mr Smith Goes to Washington* et les idéaux de Lincoln). Ajoutons que les récits américains cultivent le genre de la *jérémiade* qui noircit l'univers représenté par la fiction, afin de produire une image relative améliorée du réel (réfèrent).

- Plus importante peut être est la fonction *identitaire* du manichéisme : comme le héros s'affirme par contraste face au méchant, c'est par une série de refus qu'une image positive peut se construire. Le Bien n'est que le contraire du mal, beaucoup plus facile à identifier et à appréhender. Il en résulte la fonction majeure du manichéisme, qui est d'offrir une nouvelle lisibilité au monde grâce à la perméabilité de la frontière entre fiction et réalité. Il est toujours plus facile de dénoncer ce qui est faux que de prouver ce qui serait vrai.

- C'est ici qu'il faut reparler du Loup. Celui de Marcel Aymé est invité par les petites filles et il est d'une affabilité – voire d'une complaisance – extrême. Mais dans leurs jeux elles insistent pour qu'il se déguise à l'ancienne, fasse semblant d'écumer d'appétit, se cache sous la table et les regarde passer... Jusqu'à ce que – pour le plus grand plaisir du lecteur – il saute sur les imprudentes et les croque. Ce pauvre Loup emprisonné dans la fiction et qui revendique tout à coup le retour du réfèrent rappelle tout de même que les nazillons de *Blues Brothers* n'existent que par rapport à leurs modèles historiques et que ceux-ci sont désormais habités par le mal absolu que représente ce que nous *savons* des camps. Pas de mal fictif sans image du Mal réel.

Or le savoir de la Shoah⁹ introduit l'évidence accablante d'une méchanceté irréductible à la nature (le loup) ou à l'intérêt personnel, au moment où, dans un mouvement inverse, les grands systèmes moraux ou politiques peinent à *dire* le bien et le mal. Ce mal extrême ajoute à l'aplatissement des maux quotidiens. C'est pourquoi face à la prolifération des récits manichéens rassurants dans le cinéma des vingt dernières années, les représentations du réel par la presse et les médias exacerbent le statut des *victimes*. Quand le mal est devenu difficile à nommer et, surtout, à personnaliser, le discours sur la victime permet de *l'induire* (s'il y a une victime, il y a eu un méchant...) et de redonner ainsi une lisibilité confortablement manichéenne à l'univers quotidien, qui retrouve sa fraîcheur et sa cohérence en s'organisant autour des dichotomies simplistes de la fiction populaire. Dans l'univers « apaisé » des sociétés contemporaines, les récits manichéens remplacent les certitudes sur les ennemis du Bien, le mal constaté mais incompréhensible doit trouver un agent qu'on puisse haïr et punir. Pas de Mal réel sans construction de l'image d'un méchant ?

Deux Irlandais

Cette lisibilité du monde connaît deux manifestations admirablement illustrées par deux films classiques : *l'idéologie* centripète, qui rassemble et préserve une communauté, et *l'utopie* centrifuge, qui conteste le présent et invente un monde alternatif. Quand le cinéma devient sonore, *The Public Enemy* (un des trois premiers récits de la trajectoire d'un gangster de son ascension à sa chute, avec *Scarface* et *Little Caesar*) et, dix ans plus tard, *Gentleman Jim*¹⁰ (biographie romancée du premier champion de boxe d'origine irlandaise aux Etats Unis) partagent une structure lisible d'avance : à la tragédie du gangster Tom Powers (James Cagney), rendue irrémédiable dès l'instant où il tue un policier, correspond l'hagiographie du

⁹ Le mise en relation de ce mal extrême avec les récits populaires hollywoodiens (déjà présente chez Lubitsch) peut surprendre, mais elle est essentielle chez Spielberg qui montre des Nazis de comédie (1941), puis des caricatures (dans *Raiders of the Lost Arch* et dans *The Last Crusade*) avant son élégie sérieuse et sincère de *Schindler's List*.

¹⁰ *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942), *The Public Enemy* (William Wellman, 1931).

boxeur historique Jim Corbett (Erroll Flynn) dont on sait d'avance le champion qu'il est devenu.

Les deux trajectoires (ascendante / descendante) sont parfaitement symétriques à ceci près que l'itinéraire du méchant Tom Powers (James Cagney) est dessiné en contrepoint de ceux de son ami Matt et de son frère Mike, deux figures d'Abel face au Cain moderne, tandis que Jim le boxeur (Errol Flynn) va rencontrer plusieurs adversaires qui sont des figures du méchant comme *envers* puis comme *double*. Car le héros doit d'abord vaincre la brute corrompue qui représente ce que Jim pourrait devenir dans le milieu de la boxe (son double à la Hyde), c'est à dire le contraire de ce qu'il vise ; puis John L. Sullivan, le champion en titre, colosse arrogant et naïf (figure exemplaire mais qu'il convient de dépasser). Le dénouement de *Gentleman Jim* repose sur la passation des qualités de cette figure paternelle à son successeur, car c'est en dévorant la force des méchants pour se l'incorporer que les Bons l'emportent sur le Mal.

Dans sa régénération du rêve américain, *Gentleman Jim* offre un exemple canonique de récit idéologique tel que Ricœur le définit¹¹, tandis que *The Public Enemy*, la tragédie de Tom Powers, raconte l'échec d'une forme d'utopie¹², c'est à dire une version parallèle du réel, désirée par les uns, mais inquiétante pour la majorité des autres. Ainsi, aux yeux de la police (et pour la censure) Tom sert de méchant dans un discours idéologique triomphant qui s'interroge sur les causes de ce mal et sur les remèdes à y apporter, tandis que pour Tom (et sans doute pour une grande partie du public de l'époque) le film raconte l'échec d'une utopie individuelle mort-née (une version inaboutie de la *success story* du rêve américain), c'est à dire la « vie dorée » du gangster et de sa *moll*, confusément désirée mais toujours déjà vaincue d'avance. Au cinéma, il y a aussi des méchants qui ressemblent à des rêves auxquels il a fallu renoncer...

Nous avons besoin des Méchants : leur carrière instruit, rétribue et célèbre mais, surtout, elle dessine les contours d'un monde plus lisible.

BORDAT, Francis et CHAUVIN, Serge (dir.). *Les Bons et le Méchants*. Bulletin du CICLAHO, Paris Ouest Nanterre la Défense, 2005.

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, Folio, 1958 (révisé en 1967).

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.

RICOEUR, Paul. « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social ». *Du texte à l'action*. Paris : Points Seuil, 1986.

SIPIERE, Dominique. *Quatre films exemplaires : Scarface, Angels With Dirty Faces, Force of Evil et The Asphalt Jungle*. Paris: Editions du Temps, 2002.

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey, Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*. Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 1992.

Filmographie

HAWKS, Howard. *Scarface*, 1931.

LANDIS, John. *National Lampoon Animal House*, 1978.

WALSH, Raoul. *Gentleman Jim*, 1942.

WELLMAN, William. *The Public Enemy*, 1931.

¹¹ Paul Ricœur dans « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social » (417-431). « Tout groupe tient, je veux dire se tient debout, acquiert une consistance et une permanence, grâce à l'image stable et durable qu'il se donne de lui-même. Cette image stable et durable exprime le niveau le plus profond du phénomène idéologique » (424). Les bons et les méchants y contribuent fortement.

¹² L'utopie est « ... le rêve d'un autre mode d'existence familiale, d'une autre manière de s'appropriier les choses et de consommer les biens, d'une autre manière d'organiser la vie politique... » (Ricœur 427).