

De la pérennité des héros

Benoît Virole

2008 -2021

EN littérature enfantine, il n'existe pas de recette pour assurer à l'auteur la pérennité de ses héros¹. Si c'était le cas, les auteurs s'en seraient emparés depuis la naissance de la littérature pour générer à l'envie des personnages assurant le succès de leurs œuvres. Nombres de héros sont tombés dans l'oubli. D'autres ont été élevés au rang d'institutions. Le *Pinocchio* de Collodi crée en 1880 exerce la même fascination chez les enfants d'aujourd'hui - même si leur connaissance du pantin de bois tient à la version de *Walt Disney* - que chez des enfants du siècle dernier. Les personnages des contes de fée bravent les siècles et s'accommodent des dérivations, ajouts, retraits, inhérents aux versions du folklore. C'est une source légitime de surprise. Il ne va pas de soi que des personnages créés dans un contexte historique donné parviennent à prospérer en dehors de leur temps. Cela est vrai aussi des personnages de la littérature adulte. Nous continuons à vibrer avec le héros de la *Chartreuse de Parme*, bien que ces histoires de princes et de châteaux italiens témoignent d'un monde du passé dont le charme est suranné. Certains personnages de littérature adulte traversent allègrement les siècles car chacun reconnaît en eux une proximité intime. L'art du romancier, son style, son intelligence créatrice, sont les déterminants de l'assomption de ces personnages à l'éternité littéraire. Sans lui, rien ne peut être créé. Il est la cause première de l'existence du héros. Les conditions externes pèsent de façon considérable. La sociologie de la littérature a décrit comment le sujet d'un roman et ses personnages sont attendus, produits, reçus dans un contexte sociétal donné. Mais la pérennité des héros prouve que le contexte n'est pas tout. Dans la construc-

tion d'un personnage bravant les effets des modes, quelque chose va à l'essentiel et touche ce qui est dans l'homme est constant, profond et indifférent au temps.

La critique littéraire

La critique littéraire peut-elle nous aider à comprendre ce qui permet à un héros d'accéder à cette *atemporalité* ? En analysant les relations entre le personnage et le corps narratif de l'œuvre, en mettant en perspective celle-ci avec son contexte, elle dévoile les ressorts de la constitution d'un héros et montre ses transformations en regard des péripéties du récit. Replaçant l'œuvre dans son contexte de production, la critique littéraire souligne les liens entre la constitution d'un personnage et l'arrière plan culturel. Par exemple, le succès des *Aventures de Huckleberry Finn* (1884) tient au génie littéraire de Mark Twain, mais aussi à la création d'un héros incarnant la révolte contre l'esclavage aux Etats-Unis de la fin du XIX^{ème} siècle. La critique littéraire invite à dégager les valeurs implicites associées aux actions du héros. Elle permet de mieux comprendre comment les héros pour la jeunesse sont des représentations des idéaux d'une classe d'âge. Le héros pour la jeunesse est souvent un *héros épique* au sens hégélien² dans la mesure où il est marqué par une prédestination (cf. La cicatrice d'*Harry Potter*). C'est rarement un *héros tragique* vaincu par une passion funeste. La littérature de jeunesse est portée par l'espoir de la transformation de soi. Il est plus souvent un *héros dramatique*. Le conflit avec la réalité externe et l'affirmation de sa propre volonté sur les événements est une

1. Ce texte reprend en partie un texte publié dans la *Revue des livres pour enfants*, N° 241, Juin 2008.

2. Hegel F., *leçons d'Esthétique*, 1842, Version Hotto, CHED, Neuchâtel, 1991-1992.

initiation. Les nombreux romans de formation illustrent bien cette dimension par exemple chez Hector Malot (*Sans famille*, 1878), mais aussi chez Cronin et dans tous les romans à teneur policière où le héros confronté à une énigme dévoile le sens à la fin de l'histoire (Enid Blyton). L'analyse littéraire nous aide à comprendre ce qui fonde un héros. Elle laisse incomprise la pérennité d'un héros conçu des siècles auparavant et qui continue à exister dans un contexte différent. L'œuvre dans laquelle le héros a été créé est souvent oubliée. Parfois le récit original est altéré, transformé par des adaptations (Par exemple *Ivanhoé* de Walter Scott) quand il n'est pas tout bonnement effacé. Seul subsiste le héros. Il s'est évadé de l'œuvre et vit une existence autonome.

Les grands archétypes

Cette existence autonome du héros, qui semble laisser derrière lui le berceau de son récit originare, nous oblige à le considérer en dehors de tout contexte, comme une *figure en soi*. *Mowgli*, l'enfant élevé par les loups (Kipling, 1894), *Robinson* l'homme isolé dans la Nature (Defoe, 1719), *Gulliver* chez les nains et les géants (Swift, 1726), sont des personnages de récit. Mais ils se rapprochent d'*archétypes* de la pensée humaine. Les héros sont des figures allégoriques qui présentent les archétypes de la vie imaginaire inconsciente. Les éléments géographiques dans lesquels se meuvent les héros deviennent les symboles des grandes forces archétypales. Le héros devient le symbole de l'Homme aux prises avec les puissances de la vie et de la mort. Les armes du héros, et l'on entend par là aussi bien les objets physiques que les qualités morales, sont des symboles de sa puissance en devenir et du combat contre les ténèbres. Si les armes du héros sont tranchantes, ce n'est pas tant qu'elles sont des substituts phalliques, mais parce qu'elles représentent la possibilité de séparer le monde de la lumière du monde des ténèbres. Le héros est celui qui « écarte et déjoue les maléfices, délivre, découvre et éveille ³ ». Le héros exemplaire est le pourfendeur de dragons, symbole premier du régime nocturne. Ce schéma archétypique peut paraître simpliste. Mais ces attributs héroïques, (l'arme, le combat de la lu-

3. Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Dunod, 1992.

mière contre les forces obscures) inspirent et continuent d'inspirer nombre d'auteurs pour la jeunesse (*Star war*). Parfois, les héros présentent les forces naturelles et deviennent les symboles des grandes forces prégnantes de la Nature⁴. L'efficacité dramatique donnée par un héros proche des archétypes imaginaires se paye en retour d'un déficit de spécificité et d'une sorte d'uniformisation. Tous ces jeunes héros, porteurs d'épée trop grande pour eux et terrassant des bêtes horribles au fond des grottes finissent par se ressembler et se perdent dans l'anonymat des succédanés.

Fonctions du héros

En 1928, la publication du livre sur les contes de fée par Vladimir Propp a permis de connaître les composantes fonctionnelles, *a-historiques*, que l'on retrouve avec une grande régularité dans les œuvres de fiction. Le héros doit remplir des fonctions (sauvetage, combat, alliance, échange, etc.). Les attributs habituels du héros n'ont pas une valeur archétypique mais une valeur *fonctionnelle*. Les alliés du héros doivent leur existence aux nécessités du récit et non à leur valeur symbolique. Par exemple, dans *Harry Potter*, les chouettes servent de messagères, elles n'ont pas de valeur symbolique, (la chouette comme symbole nocturne par exemple⁵) mais servent au fonctionnement du récit. Ces fonctions sont indifférentes aux contextes sociétaux et idéologiques. On les retrouve aussi bien dans des contes du Moyen-âge que dans des récits contemporains⁶.

Pour la sémiotique, le héros est un élément d'une *structure narrative*. La cohérence d'un récit impose la construction d'un héros agissant au sein d'un parcours d'épreuves dont la finalité est la restitution d'un équilibre déstabilisé par un drame initial. Peut-on

4. Les super héros de Marvel, *les Quatre Fantastiques*, *l'homme de Sable*, *Spider Man*, deviennent des formes archétypales en assumant sous un aspect anthropomorphe des forces externes à l'humanité (le feu, l'eau, l'animalité).
5. Cf. article « Chouette », dictionnaire des symboles, (Chevalier J., Gheerbrant A.) : oiseau nocturne, en relation avec la Lune... elle symbolise le don de clairvoyance, mais aussi « gardienne de la maison obscure de la Terre ».
6. Virole B., *L'enchantement Harry Potter ou la psychologie de l'enfant nouveau*, Hachette, 2003.

imaginer un héros qui se détournerait du combat final, jouirait de la désolation de sa cité originare, ferait alliance avec les forces antagonistes, s'arrêterait en cours de route et abandonnerait sa quête ? L'analyse sémiotique de la constitution du héros est explicative. Elle est d'une grande pauvreté descriptive. Elle s'applique si bien à tous les récits qu'elle ne discrimine pas la singularité de chaque héros. Elle ne nous explique pas pourquoi l'un de ces héros, déterminé par les lois structurales communes, s'en émanipe pour accéder à une existence propre.

L'infantile

Il nous faut aller en quête de la dimension intime de ces héros pour essayer de comprendre pourquoi certains d'entre eux accèdent à ce statut *d'a-temporalité*. La psychanalyse possède un concept pour désigner une composante de l'âme humaine qui est indifférente au temps. Elle la nomme, *l'infantile*, et la dégage de tout notion péjorative comme dans l'usage banal du terme (« c'est infantilisant »), pour lui donner au contraire une haute valeur psychique. Est infantile dans l'homme ce qui porte la marque de l'inconscient et échappe ainsi au temps. L'homme mûr conserve cette part intacte d'infantile qui conserve ses propriétés essentielles. Les héros pour la jeunesse représentent dans l'ordre de la culture cette part conservée de l'infantile. L'*infantile* est la mémoire des étapes de la constitution du soi. Notre soi conserve les traces des étapes de son développement sous la forme des conflits qu'il a du effectuer pour maintenir son organisation. Le héros actualise, sous des formes diverses, ces étapes de développement. Nous aimons les héros et les faisons vivre durablement dans nos mémoires car ils présentent les quatre propriétés inaltérables de l'infantile :

1. *La représentation de la détresse* - Le héros doit répondre à la question de la détresse. L'enfant est un être qui ne peut survivre seul. Il doit être secouru pour affronter l'existence. Ce fait banal est masqué par les habitus sociaux et les représentations éducatives qui sont exaltées dans notre société et tendent à faire de tout enfant, *un enfant roi*. Ce sentiment de détresse n'est pas dans une relation proportionnelle avec les soins réels apportés à l'enfant. Des en-

fants choyés, aimés, peuvent ressentir des angoisses de détresse intenses et d'autres enfants, malmenés par les événements de la vie, manifestent de grandes ressources. L'indépendance de cette angoisse vis-à-vis des événements réels signe sa valence fantasmatique inconsciente et sa valeur trans-historique. L'être humain, est un être en détresse. Ce fait explique la thématique récurrente des contes et des récits pour la jeunesse, où le héros est menacé dans son existence par des forces qui le dépassent. La mort initiale de la mère dans les contes est exemplaire de cette dimension de détresse dans laquelle est plongé l'enfant (*La petite fille aux allumettes* d'Andersen, mais aussi *Bambi*, *Babar*, etc.).

2. *L'angoisse devant le chaos du monde intérieur* - La seconde propriété de l'infantile est celle de l'angoisse devant la force des pulsions. Le soi immature ressent sa fragilité devant des forces internes qui le dépasse. Les contes de fée sont pleins de la représentation de cette angoisse⁷. L'apport de Bruno Bettelheim a été majeur sur ce plan : « Le conte de fée est orienté vers l'avenir et sert de guide à l'enfant, dans des termes que peuvent saisir son conscient ou son inconscient et à parvenir à une existence indépendante plus satisfaisante⁸ ». Les contes assument pour l'enfant - mais on devrait ajouter pour l'adolescent et l'adulte - une première fonction d'*organisation*. Les contes et les histoires l'aident à mettre de l'ordre dans le chaos interne de son esprit⁹. Ensuite, ils assument un procédé d'*extériorisation* qui permet à l'enfant de parvenir à une prise sur ses processus internes. Par exemple, le *grand méchant Loupest* la représentation de la pulsion orale. le *Petit chaperon rouge* représente le « moi ». Enfin, les contes sont soumis à un principe de *polarisation*. Les personnages des contes de

7. Les différents héros révèlent les grandes interrogations enfantines dont la liste a été souvent tentée. Par exemple chez Edwige Antier, (*Pourquoi votre enfant est fan de Disney*, Hachette, 1998) : la fragilité de l'enfance, la peur de la mort, les mystères de la sexualité, la peur de grandir, la méchanceté, les affres de la jalousie, le désir de puissance, le devoir de courage, la cupidité, le parcours d'obstacles de la vie, l'hostilité de l'environnement, l'intelligence, la force de l'enfant, la bêtise, la notion du bien et du mal, la reconnaissance, le mensonge, la solidarité, l'amitié, l'amour du travail.

8. Bettelheim B., *Psychanalyse des contes de fées*, 1976, Robert Laffont, 1976, p. 27.

9. Bettelheim B., p. 87.

fée ne sont pas ambivalents. Chaque personnage est tout bon *ou* tout méchant. Il représente une composante polarisée de la vie affective. Pour Bettelheim, cette polarisation aboutit à une présentation contrastée des personnages qui facilite la compréhension de leur différence par l'enfant et lui permet une intelligibilité de la complexité.

3. *La relation aux structures et l'intelligibilité du monde extérieur* - La troisième propriété de l'infantile concerne la perpétuation du conflit entre l'enfant et les structures anthropologiques qui le contraignent en limitant ses satisfactions. Les structures anthropologiques de notre culture sont issues de l'interdit de l'inceste et de l'interdit du meurtre. Ce conflit reste présent dans l'inconscient et pèse sur toutes les activités humaines (« La femme aimée présente des liens avec l'image inconsciente de la mère et le supérieur au travail hérite souvent de la haine inconsciente au père »). Le héros pour la jeunesse est un héros œdipien. Son devenir passe par le détachement de la famille pour accéder à sa vie adulte. Dans les romans de formation, l'enfant devenu jeune adulte doit quitter sa famille, naturelle ou d'adoption pour affronter la société et y faire sa place.

4. *Devenir soi* - Enfin, l'infantile implique la transformation. L'enfant est en être en transformation. Il a besoin d'une représentation de cette transformation. Le héros est un être en changement qui devient autre à l'issue de l'histoire. Cette maturation peut prendre les formes d'une initiation, d'une quête, d'un voyage intérieur (*Alice au pays des Merveilles*) ou extérieur (*Niels Holgerson* de Selma Lagerlöf, 1907), d'une métamorphose (cf. aussi *Pinocchio*) mais elle se doit d'être présente. L'anticipation de l'avènement de soi est un besoin éternel de l'âme humaine. Le héros modifie l'existant en créant les conditions d'une nouvelle situation. Un bel exemple est celui du jeune narrateur de *l'Île au Trésor* (Stevenson, 1883) dont l'action bouleverse une situation imposée par des adultes.

Conclusions

Au-delà de la qualité de l'œuvre littéraire qui lui donne accueil, de la finesse du récit qu'il met en scène et des symboles mythiques qu'il incarne, un héros de la jeunesse déploie les dimensions de l'infantile. Ces

dimensions existent de façon partielle selon les différents héros. Seul un subtil mélange de ces dimensions peut donner à un héros cette proximité qui permet au lecteur de l'élire comme représentation de son intimité. Abandonnons l'illusion d'une création factice d'un héros sur mesure qui se verrait gagner l'éternité littéraire. Ce héros idéal devrait intégrer tant de propriétés contradictoires, qu'une telle synthèse ne peut être qu'une vue de l'esprit. Son enracinement dans l'infantile serait nécessaire, mais il resterait insuffisant. Sa pérennité serait toujours *in fine* à mettre au crédit du génie d'un auteur capable de donner vie aussi bien à un héros de papier qu'à un pantin de bois.

Références

- Bettelheim B., *Psychanalyse des contes de fées*, 1976, Robert Laffont, 1976.
- Collodi C., *Les aventures de Pinocchio*, 1883, Actes Sud, Babel, 1995.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, Bouquins, 1969.
- Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Dunod, 1992.
- Freud S., *Le roman familial du névrosé, Œuvres complètes*, 1906-1908, tome VIII, Puf, 2007.
- Freud A., *Le moi et les mécanismes de défense*, 1949, Bibliothèque de Psychanalyse, Puf, 1985.
- Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Bernard Grasset, 1961. Greimas A. J., *Sémantique Structurale*, Puf, 1970.
- Hegel F., *Leçons d'Esthétique*, 1842, Version Hotto, CHED, Neuchâtel, 1991-1992.
- Propp V., *Morphologie du conte*, 1928, Seuil, 1965.
- Twain M., *Les aventures de Tom Sawyer*, 1876, Flammarion, 1996.
- Twain M., *Les aventures de Huckleberry Finn*, 1885, Flammarion, 1994.
- Virole B., *L'enchantement Harry Potter ou la psychologie de l'enfant nouveau*, Hachette, 2003.

Publié aussi dans Virole B., *La complexité de soi*, Charlieditions, 2011, ISBN 978-2-9528925-5-1