Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.

Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1

N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

Epreuve - Matière : 101-4061 Session : 2026

CONSIGNES

- *Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.*
- *Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.*
- *Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.*
- *Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.*
- *N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.*
- *Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).*
- *Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.*

Pour Emmanuel Carrère, en 2000, Jean-Claude Romand figure l'Adversaire, une forme radicale de l'altérité assimilée à l'antagoniste biblique, Satan. Adversaire, il ne l'est pas tant comme meurtrier de sa famille : il l'est, pour l'écrivain, en tant que menteur hyperbolique.

Tout part d'un sordide fait-divers : en janvier 1993, un homme assassine froidement sa femme et ses enfants. Le cas se complique lorsqu'on découvre que Romand menait depuis longtemps une double-vie, faisait croire à tout son réseau social qu'il était un brillant médecin, aux revenus confortables. C'est précisément cette identité brisée qui intéresse Carrère et l'amène à son enquête littéraire ; il entame une relation avec l'assassin incarcéré, devenant son principal interlocuteur, afin d'élucider un mystère : peut-il comprendre, voire s'identifier à, un adversaire si radicalement autre ? Le dialogue, épistolaire, oral et, in fine, littéraire, permet-il de passer de l'autre côté, d'élucider la source du mensonge, de la cruauté et du crime ? Dans ce dialogue avec l'autre qui aboutit à un dialogue de soi à soi, Carrère avoue les séductions qu'exerce le mal sur la conscience décidée à comprendre : mais la compréhension ne reste que partielle, l'identification est impossible. Au fond, le narrateur est sauvé, l'adversaire est resté de l'autre côté de la délibération intime, et le lecteur, séduit aussi, est soulagé. Cette figure de l'altérité radicale, la chercheuse Anissa Belhadjin, dans un article consacré au roman noir, l'assimile au méchant de fiction.

Le méchant se situe, pour elle, "de l'autre côté" ; cette spatialisation

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.
Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1
N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

d'un rôle de personnage est significative : s'il y a un autre côté, on doit pouvoir situer un bon côté, et puisque la chercheuse établit une relation entre lecteur et personnage, il faut sans doute comprendre que c'est le lecteur qui se trouve du côté où ne se trouve pas le méchant. Pour que le méchant soit ailleurs, il faut que le lecteur soit ici : la narration dispose de ses moyens propres pour créer deux côtés : point de vue, distribution axiologique du personnel en antagonistes et protagonistes, délicatesses diverses de la narration, autant de choses que les moyens de la poétique et de la narratologie nous permettront d'examiner. Mais allons plus avant ; la relation (contrariée) entre lecteur et méchant est ici vue sous le prisme de l'"identification", conçue comme un processus contrarié : l'adverbe "finalement" montre bien que des tentatives (stratégies narratives ? désirs de lecteurs ?) sont mises en place qui à la fin échouent. Allons plus loin encore : le verbe d'état "être" assimile ici méchant et "altérité radicale". Le méchant n'est pas simplement un autrui (tout personnage de fiction amorce, pour le lecteur, une figure d'altérité), il est "radicalement" autre, d'une manière si profonde que rien, pas même le procès identificatoire du lecteur envers le protagoniste, ne peut combler le fossé (on retrouve là la métaphore spatialisante). Voici la thèse énoncée par Anissa Belhadjin : la lecture engage des processus identificatoires, garants d'une relation spécifique entre lecteurs et personnages, mais ~~elle échoue~~ ceux-là échouent face aux figures de méchants. Le narrataire (et après lui le lecteur) de l'Adversaire tente une compréhension, voire une identification, à Jean-Claude Romand : mais celle-ci, bien qu'amorcée, échoue face au mystère du mal. Une telle vision définit les méchants comme des méchants par essence : il n'est pas question d'actes mauvais ponctuellement commis par des personnages ambivalents ou bons. De plus, elle ne pense la relation lectorale au personnage que sous le prisme identificatoire, peut-être réducteur.

Le méchant possède souvent, il est vrai, le rôle commode

de l'antagoniste : pour autant, il n'est pas rare qu'il soit au coeur d'une interrogation littéraire, d'une tentative d'élucidation qui emporte avec elle le lecteur ; mais le prisme identificatoire est-il suffisant pour rendre compte de la relation que les textes littéraires tentent de bâtir entre les méchants et nous ?

D'abord, il est vrai que le méchant possède, dans la fiction, une fonction narrative propre : figure d'antagoniste, il permet un classement axiologique du personnel narratif et une ~~mise~~ mise en mouvement du réseau de personnages. Mais cela ne suffit pas à rendre compte de la figure du méchant : parfois personnage principal ou narrateur, il existe bien des moyens narratifs de nous faire entendre sa voix, ses raisons, pour le rapprocher de nous. Si les méchants fonctuels, inessentiels, peuvent être compris voire approuvés, les figures de méchants superlatifs décrites par Anissa Belhadjin font peut-être bien échouer le procès identificatoire pourtant amorcé. Pour sortir de cette impasse, nous examinerons dans un dernier temps les ~~impasses~~ limites de la qualification identificatoire comme seul mode de relation (-im) possible entre lecteur et personnage de méchant : la fiction produit parfois de l'empathie et de l'attachement, sans pour autant dissoudre le mystère du mal incarné.

"Méchant" est aujourd'hui, au prix d'un affaiblissement du terme au fil du temps, un mot puéril, souvent employé par les enfants pour désigner l'ennemi : pas nécessairement le porteur d'un vice, mais plutôt celui qui s'oppose à ses volontés, ou à celles du personnage qu'il affectionne. Le méchant, c'est donc d'abord l'opposant : il ne décrit pas une identité de personnage, définie de manière statique par une série de qualifiants, mais une relation entre personnages. La théorie des réseaux sociaux, dans la sociologie contemporaine, permet de rendre compte des décisions des acteurs de manière dynamique ; parfois appliquée aux univers de fiction, elle permet de rendre compte des réseaux de personnages. Les méchants sont avant tout des opposants : antagonistes au protagoniste, ils contrarient ses objectifs et lui permettent de s'illustrer par des choix. La littérature enfantine dessine souvent ces rôles avec clarté (bien qu'elle monte en complexité pour les publics adolescents) : on pensera au personnel de la comtesse de Ségur, qui séduisit de nombreuses générations de petits lecteurs. Dans Les Malheurs de Sophie, les personnages, principaux et secondaires, fonctionnent par

couples d'opposés dynamiques. La terrible Mme Fichini, belle-mère et tutrice de Sophie, la maltraite, l'affame et ne lui apporte aucun amour. De l'autre côté, Mme de Fleurville éduque ses filles avec amour, les sautient et pratique avec elles un dialogue fécond. Le personnage de Sophie, méchante petite fille jouissant des bêtises commises, est d'ailleurs au départ le reflet inversé de ses cousines, Camille et Madeleine de Fleurville : mais le réseau se dynamise. La méchanceté de Sophie envers les autres enfants est le résultat d'une éducation maltraitante, et le roman nous fait le récit d'une rédemption. La fillette, passée des mains d'une tutrice à l'autre, se métamorphose en (presque) petite fille modèle, à l'instar de ses cousines. Mme de Fichini est l'antagoniste: il faut cette méchante pour que Mme de Fleurville, relationnellement, soit une gentille, et il faut qu'elle maltraite Sophie pour que celle-ci soit la bien malheureuse actrice d'une série de bêtises et, enfin, un personnage sauvé.

La littérature populaire, les grands récits des genres de l'imaginaire, fonctionnent souvent sous ce prisme d'une coupe entre protagoniste bon et forces antagonistes mauvaises, bien décidées à le faire échouer dans sa quête : l'ancrage de Amissa Bekkadjin dans le roman noir, genre populaire par excellence, n'est pas anodin. Dans Harry Potter de J. K. Rowling, les forces du mal chapeautées par Voldemort voient leur projet mis en péril par le protagoniste, Harry, et sa bande d'amis. Le modèle est d'ailleurs prototypique : on le retrouve dans beaucoup des grandes sagas de l'imaginaire. La famille Stark, protagonistes de la saga Games of Thrones de George J. R. Martin, s'oppose aux méchants Lannister, figures de tyrans avides de pouvoir, mais aussi aux marcheurs blancs, antagonistes magiques. Les fictions transmédiatiques étudiées par Henry Jenkins reposent souvent sur un modèle clair, permettant de créer des personnages transmédias directement lisibles et assimilables à un pôle.

C'est qu'à une distribution agonistique du personnel répond souvent une distribution actantielle : Harry s'oppose à Voldemort, mais la distribution des personnages sur l'axe n'est pas indifférente. Le second pratique une magie noire interdite, et poursuit un objectif de mainmise sur le monde destiné à renverser les valeurs. Les méchants, dans la fiction, occupent donc un rôle narratif supplémentaire : loin d'être

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.
Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1
N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

Epreuve - Matière : 101 - 4061 Session : 2026

CONSIGNES
- *Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.*
- *Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.*
- *Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.*
- *Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.*
- *N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.*
- *Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).*
- *Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.*

simplement les antagonistes qui contrarient l'objectif d'un héros, ils figurent aussi le pôle négatif du système de valeurs mis en place dans la diégèse : le lecteur doit comprendre ce qui est mauvais, réprouvé dans l'espace fictionnel, grâce à la figure du méchant. Dans les contes, souvent dotés d'une visée didactiques, c'est très clair. Perrault rattache à la figure du loup, grande figure d'opposant dans l'imaginaire occidental depuis la période médiévale, une série de traits qui du même coup se voient condamnés pour l'enfant. Dans "Le Petit Chaperon rouge" le loup est à la fois menteur (il se grime, se fait passer pour quelqu'un d'autre) et séducteur (il n'est pas besoin d'aller jusqu'aux interprétations psychanalytiques de Bruno Bettelheim pour le dire : sa parole, douce comme le miel, triomphe des résistances de l'enfant pour obtenir d'elle ce qu'elle ne veut pas donner). Le conte est au moins clair sur ce plan-là : ~~mélancolie~~ mensonge et séduction sont deux traits ~~de~~ comportementaux fermement condamnés. Plus ambiguë, la qualification du comportement de l'enfant qui cède mais elle n'est pas la méchante, et du moins peut-on la comprendre (pour éviter son destin).

Le théâtre offre, comme genre, une illustration exemplaire de cette distribution adiologique : les personnages, sur scène, parlent et agissent, sont des faces contraires. Depuis Aristote et sa Poétique, une certaine catégorisation des personnages permet directement de les classer sur l'axe. Ainsi, dans Britannicus, Racine fait-il de Néron un tyran exemplaire : la construction de son personnage

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.
Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1
N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

formule en creux ce que devrait être le bon gouvernant. Figure d'usurpateur (on comprend qu'il supplante Britannicus comme héritier à la faveur des machinations de sa mère, Agrippine), la pièce le met en scène dans une série de situations privées qui préfigurent son mode futur de gouvernance, créant une forme d'ironie tragique pour le public cultivé de l'époque. Néron amoureux favorise ses désirs devant l'intérêt collectif (en se proposant de répudier Octavie), bafoue les engagements déjà pris (en ravissant Junie, fiancée à son frère adoptif) et annonce les bains sanguinaires, en assassinant son rival, qui feront de lui l'incendiaire mythique de Rome. Les vices privés annoncent le tyran en germe : celui-ci favorise ses intérêts propres, brise les engagements et les lois du collectif, tue pour supprimer l'ennemi : sociologiquement, c'est en creux que s'annonce le portrait du bon gouvernant.

Les méchants occupent donc deux fonctions narratives principales, qui les éloignent du lecteur : ils contrarient les projets du protagoniste, et portent en eux les attributs du mal tel que défini dans le monde fictionnel. Mais la narration n'est pas toujours si claire : il arrive qu'elle nous propose de méchants protagonistes, et nous éloignent dès lors de toute compréhension possible. Prenons l'exemple de l'une des nouvelles de Barbey d'Aurevilly, publiée en 1874 dans le recueil des Diaboliques : dans la troisième nouvelle du recueil, "Le Bonheur dans le mal", les deux personnages principaux, le comte et la comtesse Savigny forment un couple d'autant plus diabolique que, forgé dans le sang d'un crime (l'assassinat de la comtesse précédente), il se trouve d'accord dans les délices de l'amour conjugal. Antagonistes, de qui le sont-ils ? la comtesse est morte depuis longtemps au moment de la narration, et le narrateur enchâssé, qui est le médecin du couple, éprouve une séduction amorale pour le crime qu'il relate au narrateur second. Pour autant, il est troublant qu'il faille autant d'enchâssements, autant de passages de relai narratifs : antagonistes, les Savigny le demeurent parce

qu'altérisés et incompris. Le bonheur conjugal est fascinant, mais il est aussi scandaleux, et le lecteur n'y touche pas directement : il faut le raconter comme le récit d'un récit pour le mettre à distance, le laisser "de l'autre côté".

Ces formes altérisées de méchants prennent une forme particulièrement duplice lorsqu'elles s'incarnent dans un personnage scindé : prenons le cas du Dorian Gray du roman d'Oscar Wilde. Tous les actes immoraux du personnage se reflètent dans l'altération du portrait, peint par l'un de ses amis au début de sa vingtaine. Pour que Dorian reste jeune et beau, intouché par les conséquences de ses crimes, il faut que le portrait prenne à sa place les coups d'une conscience scindée. Lorsque Dorian apprend le suicide de sa maîtresse, comédienne qu'il vient d'abandonner, il n'éprouve presque rien : sa conscience morale s'est détachée de lui pour se loger dans son portrait (qui finira tout de même par le hanter). Le lecteur ne peut accéder à l'altérité de l'immoral Dorian ; mais le personnage lui-même en est incapable. Le dispositif fictionnel l'altérise pour lui-même, le prive d'une identité intègre et qualifiable. Il semblerait que ces deux exemples, les Savigny et Dorian Gray, nous confrontent à des narrations qui compliquent l'accès à leurs méchants protagonistes : personnages principaux, certes, mais en tant qu'ils sont des méchants, mis à distance par l'enchâssement narratif, ou altérisés, scindés par eux-mêmes.

Les méchants, ces antagonistes : pourtant, l'un des rôles de la fiction narrative est de nous proposer d'endosser, le temps d'une lecture, les lunettes (proustiennes) de l'altérité. Par la fiction, le lecteur est invité à se décentrer, à expérimenter d'autres manières de voir et de sentir, peut-être d'autres valeurs que les siennes. Le mystère du mal fascine et préoccupe particulièrement les créateurs : ne nous invitent-ils pas à nous rapprocher de l'"autre côté" ?

Le mal séduit, parce qu'il est mystérieux. Les romanciers ou les dramaturges le savent bien qui, depuis plusieurs siècles, s'excusent dans des écrits paratextuels divers (préfaces, entretiens…) du choix de leur sujet en usant de diverses excuses, pas très toujours convaincantes (montrer le mal pour en dégoûter, provoquer la catharsis,

etc). Si le mal séduit, son incarnation fictionnelle, le personnage de méchant, séduit d'autant plus, qu'il soit ou non protagoniste. Le roman de Jean Genet Pompes funèbres, écrit après l'occupation allemande, en témoigne : c'est un narrateur séduit et transgressif qui y fait l'éloge du jeune milicien collaborateur Riton, présenté comme une figure d'autant plus érotique qu'elle est méchante. Cette séduction érotique pour la méchanceté peut s'illustrer dans le dialogue agonistique et séducteur entre les deux professionnels de la manipulation que sont Valmont et la Merteuil dans Les Liaisons dangereuses de Laclos, mais aussi dans l'auditoire premier du récit enchâssé que fait le comte de Ravila de son plus bel amour, dans "Le Plus Bel Amour de Don Juan", la deuxième nouvelle des Diaboliques. Douze femmes organisent un dîner, somptueux, pour le comte qui fut leur ancien amant. Le narrateur premier, qui tient ce récit de récit du comte en personne, ne nous raconte pas tant l'anecdote (une adolescente amoureuse, en proie à un désir innocent pour l'amant de sa mère) que les réactions du premier auditoire. Douze femmes comme autant d'apôtres pour une Cène transgressive, fascinées et en proie, elles aussi, au désir : désir de se reconnecter dans le premier amour, désir d'en savoir plus mais surtout, désir réactivé par l'orateur, le comte de Ravila. Le mystère séduit, provoque le désir : nous sommes fascinés par les personnages de méchants, précisément parce qu'ils incarnent un "autre-côté" que nous aimerions mieux comprendre.

C'est que la fiction traite les personnages de méchants autrement que comme de simples antagonistes : elle pose à leurs motivations la question du pourquoi ; à leur essence mauvaise, celle du comment : comment devient-on un méchant ? Il n'est pas jusqu'au caricatural Voldemort qui n'ait un mobile (léger, il est vrai : un amour déçu pour la mère de Harry). La narration nous explique les méchants, leur fabrique, et ce faisant nous les rend, quelquefois, curieusement sympathiques. Walter Neff, dans Assurance sur la mort, nous conte directement sa version des faits ; le dispositif de la confession (à un enregistreur mais en réalité, au public) lui permet un récit rétrospectif, celui de la transformation d'un honnête agent d'assurances en double meurtrier. Il n'est pas jusqu'au choix de l'acteur qui brouille les cartes : visage ouvert, allure débonnaire, celui-ci incarne d'ordinaire les rôles positifs du répertoire hollywoodien, et prévient donc le public de

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.

Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1

N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

Epreuve - Matière : 101 - 4061 Session : 2026

CONSIGNES

- *Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.*
- *Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.*
- *Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.*
- *Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.*
- *N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.*
- *Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).*
- *Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.*

l'époque en sa faveur. La confession n'est pas non plus un choix anodin: dans l'histoire occidentale, elle se rattache au modèle chrétien du confessionnal où le confesseur (ici, le public) accorde finalement le pardon divin. Walter, donc, s'explique: il a été la dupe d'une femme fatale, Phillys Dietrichson, qui l'a séduit puis trompé, puis amené à assassiner le mari dans le but de profiter d'une confortable assurance-vie. Il s'est même montré bon, puisqu'il a protégé Lola, la fille innocente de l'assassine, des griffes de Phillys une fois désabusé. Le dispositif narratif explique donc: l'honnête homme est séduit, il bascule dans le mal malgré lui et tente même de réparer ses fautes. Pourtant, le film installe dans sa narrations quelques éléments qui contrarient cette facile auto-justification: c'est bien Neff qui prend plaisir à surpasser le plan de son amante, en pensant à la clause qui double l'assurance; et c'est lui, encore, qui la tue de deux coups de feu: si l'un est justicier ou défensif, que faire du second? Billy Wilder, en 1944, participe à la création d'un sous-genre, le film noir; dans une époque troublée, (il a fini l'Allemagne nazie) il n'est pas étonnant de créer des héros troubles mais, à la fin peu excusables.

C'est tout l'intérêt de l'adverbe "finalement", utilisé par Anissa Belhadjin: si le lecteur est invité du côté des méchants, s'il peut faire un pas de côté pour examiner leurs motifs, ce processus semble toutefois voué à l'échec. Des valeurs morales plus

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.
Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1
N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

faites permettent de l'expliquer, comprendre n'est pas approuver. Deux livres extraordinaires, consacrés à un même personnage historique, nous permettront de voir comment la narration invite, mais arrête, comment elle produit ce mouvement courageux vers l'altérité radicale sans s'y fondre jamais. Duch, dignitaire khmer rouge qui fut l'un des rouages essentiels de l'administration génocidaire du Kampuchéa démocratique, fut successivement directeur de M13, dans la forêt du nord du Cambodge, et de S21, dans un ancien lycée de la capitale, Phnom Penh. Deux institutions carcérales, reposant sur la torture pour obtenir l'aveu de crimes imaginaires, et la condamnation à mort de l'ensemble (ou presque) de leurs prisonniers. Deux livres se confrontent à ce personnage historique et, chacun à sa manière, interrogent la figure du mal radical. François Bizot, dans le Portail, consacre la première partie de son récit autobiographique à l'épisode de sa détention à M13, dont il fut le seul survivant. Le tête-à-tête avec Duch y occupe une place centrale : Duch est à la fois le tortionnaire de l'auteur et son sauveur. Épris de justice dans le cadre d'un système corrompu, Duch refuse qu'on condamne à mort un homme pour un crime qu'il n'a pas commis (Bizot, accusé d'être un agent de la CIA, passe de longs moments avec son tortionnaire qu'il est bien anthropologue, et les discussions des deux hommes reposent sur les subtilités du bouddhisme khmer). C'est Duch qui obtient la libération de Bizot : interlocuteur cultivé, il est épris d'une forme paradoxale de justice. Pour autant, Bizot échoue à le comprendre totalement, et nous avec : comment cet homme raffiné peut-il adhérer aux préceptes manifestement mauvais de l'idéologie khmère rouge ?

Rithy Panh, cinéaste et écrivain cambodgien survivant des camps de travail, crée un même dialogue impossible à plusieurs décennies de distance dans L'Élimination (dont il existe une version filmique). Duch n'est plus le jeune cadre du parti, débutant dans le crime et désireux de venir en aide à un Français fantasque et innocent. Il est

1.0. / 1.4.

un criminel, jugé dans le cadre de procès pour crimes contre l'humanité. Il est directement responsable de la mort de dizaines de milliers de Cambodgiens, dont il a signé des confessions manifestement inventées sous la torture, sans plus se soucier qu'elles envoient à mort des innocents. Rithy Panh invente une composition narrative intéressante, en alternant deux formes qui se succèdent dans tout le texte : l'une est celle du dialogue avec Duch, qu'il a rencontré et enregistré pendant plusieurs mois dans sa prison. L'autre est celle du récit autobiographique, où Panh revient sur sa terrible enfance, les morts successives de tous les siens. Le lecteur qui aurait la tentation de se laisser séduire par la parole, au demeurant fort déconseillée, du tortionnaire, par l'accession directe à celle-ci du fait du discours direct, se voit immunisé par le rappel constant des conséquences horribles des actes de cet homme. Ici, le dispositif narratif immunise le lecteur contre la première personne du génocidaire par le recours à une alternance avec la première personne de sa victime.

La fiction nous amène de l'autre côté, mais dans le même temps nous prémunit de toute identification complète à l'auteur du mal par ses moyens propres. Le prisme de l'identification est peut-être, nous le verrons, imparfait pour rendre compte du type de relation entre lecteur et personnages de méchants.

Du point de vue des mécanismes cognitifs de relation aux personnages, empathie n'est pas sympathie : s'identifier à un personnage, c'est sympathiser avec sa cause, y coller complètement, chose peut-être possible si, par les hasards de la rencontre entre un lecteur et une fiction, le personnage lui ressemble. On peut, à 12 ans, sympathiser avec le jeune Harry Potter, parce qu'on rentre au collège comme lui à Poudlard, et le rythme de publication de la saga, annuel, a permis une lecture hautement identificatoire pour toute une cohorte générationnelle. Mais nul besoin de se reconnaître dans un personnage pour prendre intérêt à lui, pour ressentir pour lui, et parfois en même temps que lui, des émotions particulières : joie, peur, colère, autant d'aliments pour la tension narrative. Il est tout à fait possible de s'attacher à des personnages méchants de fiction parce que le mode de relation qu'on entretient

avec eux est celui non de l'identification, mais de la personnification : la sociologie des publics nous apprend que le personnage sériel finit par devenir, pour le spectateur, une "quasi-personne" - nous ne nous identifions pas aux gens qui nous entourent dans la réalité, mais nous éprouvons pour eux de l'empathie. Lorsqu'un proche commet un acte regrettable, nous pouvons le comprendre sans l'approuver. Il semble qu'un récit sériel contemporain au succès phénoménal, La casa de papel, nous aide à comprendre cette distinction. Dans la ~~récit~~ série espagnole, le groupe de personnages principaux est composée des "truands, brigands" qui font le fond de l'article d'Anissa Belhadjin : ce sont des braqueurs et des preneurs d'otage. Les vagues justifications morales qui sautiennent leurs actes (ils prendraient aux riches mais, au contraire de Robin Hood, ne redistribueraient pas aux pauvres) ne tiennent pas, et les conséquences de cela-ci ne sont pas totalement tues : femme violée traumatisée dans la première saison, victimes (anciens otages) de syndrome de stress post-traumatique dans les suivantes (le personnage d'Arturo). Pourtant, l'empathie est provoquée et entretenue tout au long des cinq saisons, et la fréquentation assidue de ces personnages n'y est pas pour rien qui les transforme, pour le public, en "quasi-personnes" : les morts de braqueurs (Berlin, Nairobi) sont présentés comme des deuils, et l'empathie fictionnelle nous amène à trembler avec les personnages lors des pics de tension narrative. Pour autant, rêvons-nous de devenir preneurs d'otages ? Ces personnages ne sont pas des figures d'identification, mais plutôt des proches que nous affectionnons, qui ont dérivé du droit chemin mais que nous n'avons pas, pour autant, envie de voir morts ou en prison. Dans Assurance sur la mort, nous nous prenons à souhaiter que la voiture des meurtriers, immobilisée par une panne momentanée sur les lieux du crime, redémarre : nous sommes, grâce au montage narratif, pris dans l'empathie pour Walter et Phillys.

L'empathie générée par la fiction peut d'ailleurs occuper une fonction moralisatrice : ces personnages que nous comprenons, totalement ou en partie et malgré leurs vices, nous ressemblent. Ils peuvent servir d'exemples négatifs ou, par leur itinéraire de réclemption, positifs. C'est de cette manière qu'il faut comprendre la prévalence des méchants dans tous les genres littéraires à fonction morale : fables, apologues, contes, parfois théâtre et très souvent romans. Il n'est pas jusqu'à Saint-Augustin d'Hippone qui, le premier dans ses Confessions

Concours section : CAPES ext L3 Lettres:lettres mod.

Epreuve matière : Epreuve d'admissibilité 1

N° Anonymat : N260NAT1084116 Nombre de pages : 16

20 / 20

Epreuve - Matière : 101- 4061 Session : 2026

CONSIGNES

- *Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.*
- *Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.*
- *Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.*
- *Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.*
- *N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.*
- *Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).*
- *Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.*

n'invente pour nous l'autobiographie rédemptrice : la bonté n'est d'autant plus précieuse qu'elle émane, nous dit-il, d'un méchant réformé. Voleur de poires, plus intéressé par la jouissance du mal que par le goût du fruit, le jeune Augustin doit passer par toute la carrière des vices, débauche, jeux d'argent, pour devenir le bon chrétien qu'il est au moment d'écrire, touché par la grâce. Si ce modèle infuse ensuite toute la littérature autobiographique, jusqu'aux Confessions d'un Rousseau qui espère bien que l'exposé de ses fautes passées suffise à les expier, elle permet d'expliquer en partie les autres formes aussi. La méchante fourmi de La Fontaine nous informe des défauts de l'avarice, mais la profuse cigale nous alerte des dangers de l'imprévision. On peut à ce propos rappeler le débat littéraire qui opposa Laclos à sa devancière, Marie-Jeanne Riccoboni, qui se fit fort d'importer la vogue du roman épistolaire britannique en France. Pour Laclos, les personnages de méchants doivent nous offrir une loupe grossissante : ce ne sont pas juste des personnages qui parfois, comme tout un chacun, peuvent commettre une mauvaise action ce sont l'incarnation superlative des vices. Ainsi, Valmont et Merteuil, en concentrant en eux tous les traits de la méchanceté curiale du temps, servent d'avertissement au lecteur ; pour Riccoboni, cette manière de construire les personnages, en manquant de vraisemblance, faillit à la mention qui consiste à expliquer le mal par l'imperfection des lois sociales. Dans ses romans, les jeunes hommes coureurs qui déshonorent les femmes, que ce soit le marquis de Cressy ou l'amant de Juliette Catesby,

13. / 14.

20 / 20

le font parce que tout les y encourage et que la faute en retombe sur les femmes, déshonorées voire enceinte : ils ne sont pas intrinsèquement méchants, ce sont les lois sociales qui sont mauvaises et qu'il faut corriger.

Il faut donc distinguer, nous dit-elle, entre une méchanceté essentielle, qui n'existe pas, et des travers partagés, que la société tolère et encourage. Cela permet de finir cette réflexion : nous ne nous identifions jamais aux méchants de fiction, mais nous rentrons en empathie avec leurs mobiles, qui bien souvent sont aussi les nôtres.

La fiction se voit doté d'un personnel dynamisé par ~~des~~ un découpage sociologique : bons et méchants, qui souvent recoupent protagonistes et antagonistes - mais pas tout le temps. Cette formidable machinerie à explorer l'altérité et les systèmes de valeur qu'est la littérature, au fond pluraliste, nous donne à comprendre bien des adversaires, tout en nous préservant d'adopter pleinement, une fois refermé le livre, leurs lunettes sur le monde. Finissons comme nous avons commencé, avec Emmanuel Carrère : être aux portes du mystère du mal, ce n'est pas l'embrasser pleinement ; quelque chose résiste face à cet autre radical qu'est le méchant.

14 / 14

.... / ....

.... / ....