

INTRODUCTION

PERSONNAGE, MYTHE, ENFANCE : QUELQUES NOTES INTRODUCTIVES

Véronique GÉLY

Un personnage peut-il être mythique ?

« Personnages mythiques » : cette expression, qui constitue l'intitulé du présent volume, lie ensemble deux des notions les plus problématiques de la théorie littéraire. « La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique¹ » écrivaient dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, qui dressaient un bilan de ces obscurités, et proposaient tout de même une définition du personnage à l'intérieur du cadre de l'analyse propositionnelle du récit, comme « le sujet de la proposition narrative » : dans la plupart des cas, il est manifesté par un nom propre ; sa fonction est syntaxique, sans aucun contenu sémantique. Mais, en un sens plus particulier, on peut appeler personnage « l'ensemble des attributs qui ont été prédiqués au sujet au cours d'un récit ». Enfin, dans tout texte représentatif, le lecteur « croit » que le personnage est une personne². Les auteurs établissaient ensuite une typologie formelle, faisant apparaître des systèmes d'opposition entre personnages dynamiques / personnages statiques ; personnages secondaires / personnages principaux ; personnages plats / personnages épais ; personnages soumis à l'intrigue / personnages servis par elle. Ils donnaient enfin une typologie

1. DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, coll. « Points », p. 286-292.

2. Voir JOUVE V., *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1992 et l'article « personnage » écrit par SCHAEFFER J.-M., dans DUCROT O. et SCHAEFFER J.-M. (dir.), *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, 1995, p. 623.

substantielle des personnages, en correspondance avec les emplois et les rôles de la comédie, auxquels ils ajoutaient les actants de Greimas. Si l'on observe l'affiche des journées préparatoires au présent volume³, on constate que s'y retrouvent certaines des catégories inventoriées par Ducrot et Todorov : la sorcière et l'ogre sont des types, en général des personnages secondaires, plats et soumis à l'intrigue ; le lapin d'Alice est un personnage secondaire lui aussi, mais pas un type ; Peter Pan, Pinocchio, Mary Poppins, Sherlock Holmes, Le Petit Chaperon Rouge, sont des protagonistes ou héros, dont la complexité et l'effet sur l'intrigue sont très variables.

Leur présence sur l'affiche procède du postulat implicite qu'ils appartiennent à une catégorie spécifique appelée « personnages mythiques », que l'on comprend intuitivement comme celle de personnages qui débordent de ce statut de personnage pour accéder à une dimension mythique. Il faut évidemment alors préciser ce que l'on entend derrière le mot mythe. Y aident beaucoup les pages que Véronique Léonard-Roques⁴ a écrites sur les gradations qui séparent « personnages » et « figures mythiques ». Elle pose l'hypothèse de départ d'un « héros originel » ; vient ensuite le personnage initial, première incarnation littérisée ou littéraire de la figure mythique, que l'on rencontre dans un « texte fondateur » ; enfin, arrivent les avatars littéraires ultérieurs, avatars hypertextuels d'un personnage hypotextuel devenu « modèle » et qui est la « figure mythique ». Elle examine alors les moyens dont dispose un lecteur pour distinguer la figure mythique du type d'une part, du héros de contes et de légendes de l'autre. À la différence du type, dont les traits sont conventionnels et immuables, la figure mythique se caractérise par « sa malléabilité, sa plasticité, sa surdétermination⁵ ». En revanche, les héros de contes et les héros de légendes ne se distinguent pas fondamentalement des figures mythiques : « le personnage du conte peut être assimilable à une figure mythique, comme le montre la figure de l'Ogre qui renvoie étymologiquement à Orcus, dieu de la mort », et « un personnage historique peut devenir mythique lorsqu'il est porteur sur le plan collectif d'une charge symbolique fondamentale, qu'il favorise un large phénomène d'adhésion⁶ ».

3. Le visuel de l'affiche figure en annexe, p. 223.

4. LÉONARD-ROQUES V. (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2008, « Avant-propos », p. 9-21. Voir aussi KÁNYÁDI A. (dir.), *Figures mythiques en Europe centrale. Aspects d'un panthéon variable*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2010.

5. LÉONARD-ROQUES V., *op. cit.*, p. 37.

6. *Ibid.*

De cette démonstration de Véronique Léonard-Roques, je retiendrai essentiellement que, pour faire le lien entre le « héros originel » et le « personnage » d'une œuvre, elle utilise le syntagme « figure mythique » et non celui de « personnage mythique ». Dans la mesure où le mot « personnage » renvoie à une œuvre singulière, à un récit singulier dont il est le sujet, tandis que l'adjectif « mythique » suppose la pluralité des œuvres et la répétition, voire la déformation des sujets des différents récits constituant ces œuvres, parler de « figure mythique » lui permet de désigner sans courir le risque de l'oxymore la somme hypothétique de tous les personnages qui singularisent les avatars d'un « héros originel » dans des récits donnés, dans des œuvres données.

Mais je propose de substituer à la proposition de Véronique Léonard-Roques une autre, un peu différente, qui fait l'économie du « héros originel », première étape de son schéma, et qui du coup retourne le sens de l'évolution supposée : l'hypothèse d'un « devenir-mythe » des œuvres de fiction⁷, ici déclinée en un « devenir-héros mythique » des personnages de fiction, qui implique qu'on ne passe pas du « mythe » ou du « héros originel » au personnage, mais, à l'inverse, du personnage au « héros mythique ».

Le « devenir-mythe » des fictions, le « devenir-héros » des personnages

Mon postulat est alors que le mythe n'est pas une donnée antérieure aux œuvres, mais le résultat d'un devenir des œuvres. Il vaut pour les « mythes modernes », ceux qui, dans la civilisation occidentale, sont nés avec le christianisme, ceux du Moyen Âge (Tristan), de l'âge baroque (Faust ou Don Juan), du romantisme (Le Juif errant) et de la modernité, ces derniers étant d'ailleurs souvent des mythes de l'enfance comme Alice, Peter Pan, etc. Mais il vaut aussi pour les « vieux » mythes, ceux qu'Aristote appelait déjà dans la *Poétique* les « mythes hérités » (51b 24), qui sont eux aussi dépendants de quelques œuvres rayonnantes, comme les tragédies de Sophocle pour Œdipe ou Antigone, les épopées homériques pour Ulysse, etc.

En prenant appui sur un essai du romancier Ismail Kadaré publié en 2007 dans sa traduction française sous le titre *Hamlet, le prince impossible*⁸, j'avais

7. Exposée plus longuement dans GÉLY V., « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction », dans PARIZET S. (éd.), *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, 2008, p. 179-195.

8. KADARÉ I., *Hamleti, princ i vëshitrë* [Tirana, 2006], trad. fr. d'A. Kotro sous le titre *Hamlet, le prince impossible*, Paris, Fayard, 2007.

naguère tenté de dégager les trois principaux signes de ce « devenir-mythe » de certaines œuvres de fiction : « l'autre vie » de l'œuvre et du héros, les partages de l'autorité, le déplacement de l'horizon d'attente.

Le déplacement de l'horizon d'attente

À la fin de ses *Mythologiques*, Claude Lévi-Strauss écrivait : « Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur *mythisme*⁹. » Toute la question est de bien comprendre ce que signifie ici « collectif », qui n'est pas synonyme d'universel. La prétendue universalité des mythes est une illusion ethnocentrique. Les mythes fonctionnent à l'intérieur des sociétés, des cultures qui les créent et se reflètent en eux. Comme l'écrit Marcel Detienne, « un groupe humain est rendu homogène et comme présent à soi-même par la mémoire de générations confondues », car « les paroles transmises et les récits connus de tous sont fondés sur l'écoute partagée¹⁰ », ce qui conditionne la sociologie et la politique des mythes. Car ce « groupe humain » n'est pas forcément déjà constitué lorsque l'œuvre paraît ; celle-ci peut au contraire lui donner l'occasion de s'identifier, de se reconnaître, elle peut le susciter, et l'on rencontre alors la fonction assignée par Gilles Deleuze à la fabulation, celle d'inventer le « peuple qui manque » : « Il faut que l'art [...] participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple¹¹. »

L'« autre vie »

I. Kadaré dans son essai parle d'une « autre vie » de Hamlet. Cette « autre vie » n'est pas seulement celle de l'œuvre, ses reprises et ses exégèses ; il ne s'agit pas uniquement de « la circulation de la pièce dans les différentes langues du monde, ni des poèmes, ni des essais, ni des films, des portraits, des polémiques ou études qui seront consacrées au jeune prince au teint blafard ». Il s'agit de « quelque chose qui n'échoit que très rarement aux personnages dus à la création artistique » : Hamlet « a franchi le seuil qui sépare l'art de la vie¹² ». Cette transgression permet que « dorénavant, son nom et son image surg[issent] spontanément, se laiss[ent] approprier par les gens comme s'il était l'un des leurs¹³ ». Les personnages à qui échoit ce privilège sont à la fois familiers aux vivants, proches et connus d'eux, et

9. LÉVI-STRAUSS C., *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 560.

10. DETIENNE M., *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 86.

11. DELEUZE G., *L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 282-283.

12. KADARÉ, I., *op. cit.*, p. 44-45.

13. *Id.*

à la fois radicalement étrangers, parce qu'ils sont le produit de l'art, que leur vie est littéralement artificielle, autre. Cette « autre vie » est évoquée en des termes qui la rendent très proche du *Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté qui signale le fantastique: « ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure », selon la formule de J. B. Pontalis¹⁴; un non-familier (*Unheimlich*), expliquait Freud, qui devient « en quelque sorte une espèce de familier » (*Heimlich*), car la signification de ce dernier mot « évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *Unheimlich*¹⁵ ». La modalité du rapport aux mythes n'est donc pas la croyance – les Grecs ne « croyaient » pas à leurs mythes comme un chrétien est supposé croire en Dieu, explique Paul Veyne¹⁶ –; c'est ce mode particulier de la familiarité et de la reconnaissance de certains êtres de fiction qui s'installe au sein d'une communauté, large ou restreinte, d'être réels.

Le facteur qui détermine la possibilité de cette « autre vie » est la gêne ou le scandale que suscitent les œuvres, sur lesquelles vient buter le lecteur, et qui cause en même temps l'étrange familiarité du héros et la multiplication des reprises. I. Kadaré raconte comment, après une lecture enthousiaste de *Macbeth* dans son enfance, il a été, alors qu'il lisait *Hamlet*, arrêté, choqué par les insultes que le prince lance au spectre de son père mort. De là vint son désir de corriger les erreurs de Shakespeare, d'écrire « son » Hamlet¹⁷. Le même paradoxe, qui rend le héros familier précisément parce qu'il ne l'est pas, qui fait que son altérité est justement ce qui le rend proche, se retrouve dans le fait que l'œuvre est adoptée par son lecteur/auteur en puissance précisément parce qu'elle le scandalise. Il faut prendre au pied de la lettre la métaphore de l'adoption: l'autorité sur l'œuvre est déplacée, sans cesse déportée d'un lecteur qui devient auteur vers un autre.

Les partages de l'autorité

Le scandale ou la gêne déterminent la reprise de l'œuvre, avec les deux sens impliqués, dans la langue française, par l'homonymie de « reprise »: le lecteur qui devient nouvel auteur d'une nouvelle version reprend l'œuvre initiale à son

14. Dans sa présentation de la traduction française par B. Féron: FREUD S., *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 7.

15. « [...] *daß das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das Heimliche wird dann zum Heimlichen* », in S. FREUD, « Das Unheimliche » [1919], *Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1970, p. 248.

16. VEYNE P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Le Seuil, coll. « Des travaux », 1992.

17. KADARÉ I., *Hamlet*, *op. cit.*, p. 135.

compte, et il la reprise, la répare. I. Kadaré y insiste quand il raconte sa décision de redresser l'erreur commise par Shakespeare dans *Hamlet*:

Jusque-là, je ne faisais guère de différence entre l'auteur qui avait écrit le livre et moi, qui l'avais recopié à la main. J'étais convaincu qu'après cela le livre m'appartenait au moins autant qu'à lui.

Je me souviens du jour d'hiver ensoleillé où j'ai pris le livre sur l'étagère, cette fois non pas pour le recopier, mais dans une tout autre idée. Que les autres gardent leur Hamlet si ça leur chante, moi j'aurai le mien¹⁸!

L'auteur de l'œuvre scandaleuse est dépossédé de sa pleine autorité sur elle; du partage de l'autorité que créait une lecture en sympathie de son œuvre – l'auteur et le lecteur se confondant dans l'acte de lecture –, on passe à un partage des autorités – partage signifiant alors séparation – causé par la mise en concurrence des différentes versions de l'histoire, celle de l'auteur premier et celle de l'auteur second qu'est devenu le lecteur scandalisé.

Un autre partage d'autorité se fait entre le(s) auteur(s) et le héros des œuvres. Le « devenir-mythe » est lié aussi à la mise en cause ou à l'oubli de l'auteur de l'œuvre initiale et des œuvres ultérieures au profit du héros. L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de Frankenstein, nom propre connu d'une très large communauté humaine qui a tout oublié de l'auteur du premier roman où il apparaît, Mary Shelley. Le nom de l'auteur-scripteur disparaît derrière celui de son héros qui devient « l'auteur » des œuvres en tant qu'il est celui qui les suscite, les engendre.

Ainsi s'installe une dialectique particulière entre anonymat et nom propre, entre affirmation et mise en cause, voire suppression de l'autorité et de l'auctorialité. Deux exemples célèbres en sont Homère et Shakespeare, dont l'existence et/ou le fait qu'ils soient les « véritables » auteurs de leur œuvre sont régulièrement mise en doute, ce qui illustre, pour citer encore I. Kadaré, le « désir aussi absurde que très ancien d'une œuvre immortelle dont l'auteur n'aurait pas eu de vie¹⁹ », désir qui se retrouve dans les définitions doxales du mythe comme création collective anonyme, intemporelle et universelle.

Mythes et enfance

Après ce détour nécessaire, revenons à la question qui concerne le présent volume: les héros mythiques (ou figures mythiques) de la littérature de jeunesse sont-ils déjà *mythiques* avant d'entrer dans la littérature de jeunesse – et il s'agit

18. *Ibid.*, p. 135.

19. *Ibid.*, p. 43.

alors d'examiner comment celle-ci les reconfigure –, ou bien la littérature de jeunesse est-elle un acteur particulier de l'actualisation du *mythisme*, du « devenir-mythe » ? Autrement dit, ces trois facteurs que je viens de résumer ont-ils une efficacité particulière lorsqu'ils sont mis en relation avec l'enfance ?

C'est là une question que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder lors du colloque « La Mythologie à l'usage des enfants²⁰ », né du constat d'une mode éditoriale contemporaine, celle des collections mythologiques dans la littérature de jeunesse. À côté des recueils de récits mythologiques destinés aux enfants qui ont fleuri depuis au moins deux siècles, sont récemment apparues des collections de petits romans, telles les « Histoires noires de la mythologie » des éditions Nathan, en France, qui ont édité sous ce label une bonne vingtaine de titres en dix ans. Les paratextes et la publicité de ces ouvrages reposent sur des présupposés : d'abord, celui que la mythologie constitue un corpus hérité, fixé par la tradition ; ensuite, celui que cette tradition est inscrite dans des textes qui ne sont pas initialement destinés aux enfants, voire qui ne doivent pas être donnés à lire ou à entendre aux enfants ; enfin, celui que, si l'on veut la livrer aux enfants, pour leur faire acquérir une culture savante, pour les faire bénéficier d'une sagesse, pour leur ouvrir le plaisir de la fiction, il faut impérativement reconfigurer ces textes, les adapter, voire les expurger, sur le modèle de la collection *ad usum Delphini*. À ces présupposés concernant la mythologie s'ajoute celui qui concerne l'enfance, et qui la veut incompatible avec la violence, le sexe et le scandale. Si donc la mythologie est une collection de récits choquants et scandaleux, violents et immoraux, l'enfance doit être protégée de cette violence et de ce scandale, conformément à la loi qui, en France, régit depuis l'après-guerre les publications destinées à la jeunesse. Mais ces deux présupposés sont évidemment inscrits dans l'histoire des sociétés occidentales : leur installation s'est faite sensiblement en même temps, lorsque la mythologie a été instituée en science du scandaleux d'une part²¹, et l'enfance, d'autre part, séparée du monde des adultes²².

20. « La Mythologie à l'usage des enfants. Mythologie, pédagogie et littérature, de l'Antiquité à nos jours », colloque international organisé par Véronique Gély pour le centre de recherche en Littérature Comparée de la Sorbonne les 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2011 et dont les actes sont en cours de publication aux éditions Classiques Garnier. Ce colloque a été suivi d'un autre, en septembre 2011, sur « Écrire sur l'enfance, écrire pour l'enfance », organisé par Ute Heidmann pour le centre de recherche sur les Littératures Européennes de Lausanne.

21. Voir à nouveau, DETIENNE M., *op. cit.*

22. Voir les travaux et débats qui ont suivi la publication du livre de Philippe ARIÈS, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris, Plon, 1960) dont il est fait état dans GÉLY V. (dir.), *Enfance et littérature*, Paris, SFLGC, Lucie éditions notamment dans le « Bilan critique » réalisé par Alice PFISTER, p. 185-187 (« Enfance et sciences humaines »).

Or, si l'on remonte beaucoup plus loin dans le temps, on trouve la *République* de Platon, qui, au livre II, par la voix de Socrate, dénonce les mythes rapportés par les poètes comme mensongers et dangereux pour les jeunes enfants, et affirme en même temps que les enfants sont, dans la société athénienne, les destinataires privilégiés de ces mythes mensongers des poètes. Le colloque de Paris-Sorbonne avait exploré la postérité de ce célèbre passage de la *République*, et montré, grâce aux communications de Claude Calame et de Sophie Klimis, que l'on doit prendre avec distance les affirmations de Socrate, qui rendent moins compte de la réalité de la société athénienne, que d'un désir. On avait vu aussi comment ce désir s'est actualisé dans l'histoire de la pédagogie et de la littérature mythographique, par la pratique systématique de la réduction allégorique et du commentaire. Cette pratique remonte loin, elle était déjà bien installée à l'époque de Platon, et c'est justement elle que Socrate met en cause dans la *République*:

ὁ γὰρ νέος οὐχ οἶός τε κρίνειν ὅτι τε ὑπόνοια καὶ ὁ μὴ, ἀλλ' ἂν τηλικούτος ὦν λάβῃ ἐν ταῖς δόξαις δυσέκκιπτά τε καὶ ἀμετάστατα φιλεῖ γίνεσθαι ὧν δὴ ἴσως ἔνεκα περὶ παντὸς ποιητέον ἂ πρώτα ἀκούουσιν ὅτι κάλλιστα μεμυθολογημένα πρὸς ἀρετὴν ἀκούειν.

L'enfant n'est pas capable de discerner ce qui est une allégorie de ce qui ne l'est pas, et au contraire, les opinions qu'il reçoit à cet âge deviennent, d'ordinaire, difficiles à effacer et à déloger. C'est pourquoi sans doute il faut faire tout son possible pour que les premiers mythes qu'il entend soient les plus beaux et les plus propres à lui enseigner la vertu. (*Rép.*, II, 378c; je traduis)

La question n'est donc pas vraiment de savoir s'il faut raconter la mythologie aux enfants; elle est de savoir si l'allégorie est la bonne méthode pour enseigner aux enfants comment comprendre les poèmes. C'est la longue histoire de la censure et de la reconfiguration des histoires qui commence avec ce dialogue de Platon. Le débat dure, à peu près dans les mêmes termes, à l'époque chrétienne. Certes, une mythologie chrétienne à l'usage des enfants s'élabore, autour de Saint Nicolas, du « petit Jésus » etc. Mais la mythologie grecque demeure une base culturelle et pédagogique. Jusqu'à l'époque classique au moins, la Fable est racontée et expliquée aux enfants parce que, grâce à l'allégorie, on veut tirer d'elle à leur bénéfice une leçon de morale pratique ou de plus haute philosophie, et parce que, tout simplement, elle fait partie de la culture savante nécessaire pour comprendre un poème ou, plus généralement, une œuvre d'art. Encore aujourd'hui, dans les ouvrages destinés aux enfants qui racontent les mythes grecs, se retrouve le triple souci de donner accès à une culture savante indispensable à la compréhension de la langue, de l'art et de la littérature, de faire réfléchir et de distraire.

Mais une différence distingue l'Antiquité et la première Modernité, d'un côté, et de l'autre les périodes moderne et contemporaine. Cette différence ne tient pas seulement à la transformation du regard porté sur l'enfant, mais à celle du regard porté sur la mythologie. Celle-ci n'est plus l'héritage d'une sagesse ou d'un savoir des anciens, vénérable à cause de son ancienneté et à cause de son hermétisme dont l'allégorie est la clé. Avec les Lumières et le développement de la foi dans un progrès de l'esprit humain, la mythologie, précisément en raison de son ancienneté et de son hermétisme, apparaît comme une survivance des croyances puériles de l'humanité dans ses premiers temps, dans son enfance. En même temps se développe une investigation qui porte non plus sur son sens et sur les usages qui peuvent ou doivent être faits d'elle, mais sur ses origines. On doit à cet égard rappeler les premières phrases de l'essai *De l'origine des fables* de Fontenelle :

On nous a si fort accoutumés pendant notre enfance aux Fables des Grecs, que quand nous sommes en état de raisonner, nous ne nous avisons plus de les trouver aussi étonnantes qu'elles le sont. Mais si l'on vient à se défaire les yeux de l'habitude, il ne se peut qu'on ne soit épouvanté de voir toute l'ancienne Histoire d'un Peuple, qui n'est qu'un amas de chimères, de rêveries et d'absurdités²³.

Le propos de Fontenelle n'est pas de réfléchir sur l'enfance ; il est de dénoncer les erreurs de l'esprit humain, c'est-à-dire les superstitions, les fausses croyances, comme il l'a fait aussi dans *l'Histoire des oracles* : celles des hommes du passé, celles des hommes des autres continents, mais aussi celles des chrétiens d'occident, puisque « tous les hommes se ressemblent si fort, qu'il n'y a point de peuple dont les sottises ne nous doivent faire trembler ». Il commence par le même constat que Socrate : on raconte des mythes aux enfants, et cette imprégnation précoce empêche de les regarder avec l'esprit critique qui est nécessaire. Mais il ajoute des idées neuves : les mythes sont nés dans les premiers siècles du monde ; ils sont, d'une part, le produit de l'ignorance des premiers hommes, de leur incompréhension des phénomènes du monde physique ; mais ils ont aussi une cause psychologique, car « naturellement les pères content à leurs enfants ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont fait » :

23. LE BOVIER DE FONTENELLE B., *De l'origine des fables*, dans *Cœuvres diverses de M. de Fontenelle de l'Académie française, nouvelle édition augmentée*, à Paris chez Michel Brunet, 1724, 3 vols. (tome I, p. 567-588). Voir l'édition critique de ce texte réalisée par Alain Niderst dans FONTENELLE, *Cœuvres complètes. Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Paris, Fayard, 1989, tome III ; il est cité ici dans l'orthographe de l'édition de J.-B. Champagne (*Cœuvres complètes*, Paris, Salmon, 1825, p. 294-310).

À mesure que l'on est plus ignorant, et que l'on a moins d'expérience, on voit plus de prodiges. Les premiers hommes en virent donc beaucoup ; et comme naturellement les pères content à leurs enfans ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont fait, ce ne furent que prodiges dans les récits de ces temps-là.

Quand nous racontons quelque chose de surprenant, notre imagination s'échauffe sur un objet, et se porte d'elle-même à l'agrandir et à y ajouter ce qui y manquerait pour le rendre tout-à-fait merveilleux, comme si elle avait regret de laisser une belle chose imparfaite. De plus, on est flatté des sentiments de surprise et d'admiration que l'on cause à ses auditeurs, et on est bien aise de les augmenter encore, parce qu'il semble qu'il en revient je ne sais quoi à notre vanité. [...]

Les récits que les premiers hommes firent à leurs enfans, étant donc souvent faux en eux-mêmes parce qu'ils étaient faits par des gens sujets à voir bien des choses qui n'étaient pas, et par dessus cela ayant été exagéré, ou de bonne foi, selon que nous venons de l'expliquer, ou de mauvaise foi, il est clair que les voilà déjà bien gâtés dès leur source. Mais assurément ce sera encore bien pis quand ils passeront de bouche en bouche ; chacun en ôtera quelque petit trait de vrai, et y en mettra quelqu'un de faux, et principalement du faux merveilleux qui est le plus agréable ; et peut-être qu'après un siècle ou deux, non seulement il n'y restera rien du peu de vrai qui y était d'abord, mais même il m'y restera guère de chose du premier faux²⁴.

Les « récits que les premiers hommes firent à leurs enfans » étaient « faux par eux-mêmes », parce que les pères comprenaient mal le monde, et ils étaient faux aussi à cause des faiblesses de l'esprit humain, de la vanité des pères, entraînés par l'imagination et par le désir de se grandir aux yeux de leur auditoire. Avec Platon les mythes étaient inventés par les poètes et racontés aux enfans par les mères et par les nourrices. Avec Fontenelle ils sont inventés par les pères qui les racontent à leurs fils. On voit qu'un pas considérable a été franchi : selon Platon les mythes, véhiculés par la poésie orale, sont racontés aux enfans par leurs nourrices et précepteurs ; selon Fontenelle ils naissent des erreurs et de la vantardise de pères ignorants et menteurs, et leur fausseté s'aggrave par le passage « de bouche en bouche ».

Un autre pas est franchi lorsque c'est l'enfance elle-même qui est considérée comme l'origine des mythes. C'est Sigmund Freud, d'un côté, qui écrit dans son texte sur « Le poète et l'imagination » que les mythes sont très probablement les « vestiges séculaires de fantaisies de désir propres à des nations entières, aux rêves séculaires de la jeune humanité²⁵ », qui applique aux six premières années de la

24. *Ibid.*

25. « [...] von den Mythen [...], daß sie den entstellten Überresten von Wunschphantasien ganzen Nationen, den Säkularträumen der jungen Menschheit entsprechen », dans FREUD S., « Der Dichter und die Phantasieren » [1908], *Studienausgabe*, hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Bd. IV : *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1970, p. 178 ; « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 44-45.

vie les complexes dont il trouve le modèle dans les mythes grecs et la littérature (Œdipe, Narcisse etc.), et, qui, dans « le roman familial des névrosés²⁶ », associe fantasmes de l'enfance, compensation du complexe d'Œdipe, et récits de fiction centrés sur un héros, pour déduire que le névrosé, afin de surmonter la honte d'être mal né, ou de se défendre de la tentation de l'inceste, se raconte un « roman familial », une fable biographique dont il est le héros, et dont les romans sont des avatars. C'est aussi, par une tout autre voie, le philosophe Alain qui, développant la pensée de Descartes et le rationalisme, voit dans les perceptions de l'enfant, et dans les deux manques essentiels qui caractérisent l'enfance, celui du langage et celui du travail, l'origine des contes, des mythes et des fables. Alain se disait « persuadé » que « c'est l'état d'enfance qui rend le mieux compte des pensées absurdes dont les contes nous offrent comme un abrégé²⁷ ». L'imagination et les émotions qui sont le propre de l'état d'enfance étaient pour lui ce qui explique non seulement « que l'enfant croira n'importe quelle mythologie imposée²⁸ », mais aussi que « c'est par l'enfant qu'il faut éclairer l'homme²⁹ » et ses propres mythologies.

Pour, non pas conclure, mais ouvrir aux analyses qui vont suivre, je propose de rassembler en deux propositions ouvertes ces remarques.

1. Parler de « personnages mythiques dans la littérature de jeunesse » peut signifier d'un côté qu'on se propose de comprendre comment des figures mythiques attestées, héritées – de la Bible, des lettres grecques et romaines, ou d'ailleurs – redeviennent des personnages au sein d'œuvres singulières, romans ou courts récits de fiction, adressés par leur style, par leur forme, par leur format éditorial, à un public jeune, d'enfants et d'adolescents. On s'intéressera alors aux modalités de reconfiguration du héros en personnage. D'abord, sur le plan éthique : on verra les gommages ou explications du caractère scandaleux de ses actes, de sa non-conformité aux prescriptions morales propres aux sociétés dans et pour lesquelles les œuvres sont créées. Ensuite, sur le plan esthétique, celui de sa « saisie », de sa forme : on observera, notamment, la miniaturisation du héros adulte devenu, dans le récit, un enfant. Enfin, sur le plan narratologique, on examinera par exemple la place accordée au récit de l'enfance du héros.

26. FREUD S., *Der Familienroman der Neurotiker*, dans RANK O., *Der Mythos der Geburt des Helden* (Schriften zur angewandten Seelenkunde, 5^e cahier), Leipzig et Vienne, F. Deuticke, 1909, p. 64-68.

27. ALAIN, « Les sources de la mythologie enfantine » [1933], dans *Les Dieux, suivi de Mythes et fables et de Préliminaires à la mythologie*, Paris, Gallimard, 1958-1985, p. 219-220.

28. *Ibid.*, p. 236.

29. *Ibid.*

2. Parler de « personnages mythiques dans la littérature de jeunesse » peut signifier aussi qu'on veut regarder comment des personnages de récits destinés aux enfants acquièrent le statut de héros mythique, comment ils participent du « devenir-mythe » évoqué plus haut. L'hypothèse est qu'ils ont pour cela des capacités spécifiques, dans la mesure où un lien particulier est établi entre enfance et mythe, qui laisse supposer que les personnages et récits adoptés dans l'enfance posséderaient un « mythisme » spécifique. Mais, pour qu'elle ne reste pas spéculation pure, une telle hypothèse doit impérativement s'appuyer sur des études historiques et sociologiques rigoureuses, qui fassent état des conditions de création, de diffusion et de réception des œuvres destinées aux enfants, afin de pouvoir évaluer quelle forme de mythification en résulte.