

LES MONS- TRES, LE BRUIT DE FOND DE LA NATURE HUMAINE ?¹

Yvonne
CHENOUF

Dans le texte qui suit, transcription d'une conférence, Yvonne Chenouf montre la diversité des monstres et des personnages mythiques et explique en quoi leur présence dans la littérature de jeunesse peut être l'occasion, à travers leurs fondements et leurs prolongements, « d'une réflexion sur leur sens philosophique et politique. »

*« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux [...] »
Boileau (L'Art poétique)*

De nombreuses civilisations se sont dotées de monstres pour expliquer ou brandir les écarts, les excès, les aberrations de la réalité physique et sociale. De forme animale ou humaine, souvent hybride, la figure du monstre est toujours portée par un récit (de *muthos*, mythe, fable, en grec) qui cherche à rendre raison d'un ordre du monde. Comment inviter les monstres à l'école, quand la littérature de jeunesse les parodie, les ridiculise, les désarme, les infantilise ? Effrayer pour mieux rassurer ?

Étymologiquement, le monstrueux c'est la démesure, la distance avec les principes d'une normalité sociale (explicite ou implicite) : défauts, manques, excès... « Chose incroyable », prodige (volonté de Dieu), aberration... quand les propriétés « surnaturelles » des figures chimériques atteignent physiquement les êtres humains (malformations), ceux-ci, provoquant autant de compassion que d'horreur, deviennent des « bêtes de foire » (le monstre, c'est ce qui doit être montré, du latin *monstrare*). Le « freak », être à l'anatomie difforme, hante les cirques et les places publiques, comme dans l'album de *Jésus Betz*² ou dans *L'homme qui rit* (Victor Hugo) roman dans lequel le héros a été mutilé pour mieux impressionner les foules voyeuristes. Les monstres, qui peuplent presque tous les récits des origines (mythologie, Bible...), quelles que soient les civilisations, ont aussi permis à l'humanité de s'interroger sur sa propre nature et ses frontières avec l'animalité : « ... de croyances symboliques en mythes fondateurs, les animaux ont marqué notre imaginaire et animé nos discours, pour le meilleur et parfois pour

¹. Expression empruntée à Michel FOUCAULT dans *Les Mots et les choses, Une archéologie des Sciences Humaines*, Gallimard, coll. Tel, 1966, p.169. « ...et ainsi, sur le fond du continu, le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences, et le fossile rappelle, dans l'incertitude de ses ressemblances, les premiers entêtements de l'identité. », p.170 ². *Jésus Betz*, Fred BERNARD & François ROCA, Seuil, 2001

le pire. (...) *Qui de l'homme ou de l'animal s'est laissé envôter le premier ?*»³. Œuvres de Satan (Moyen-Âge), défis pour la pensée quand la multiplication des voyages a augmenté les connaissances (Renaissance), problèmes scientifiques (la tératologie du siècle des Lumières), révélateurs de la puissance de l'imaginaire (psychanalyse, surréalisme), les monstres se sont progressivement glissés à l'intérieur de chaque individu («*Ce qui m'intéresse dans ces personnages c'est ce qu'ils révèlent... Je crois qu'on a tous un côté compliqué, une faiblesse, des échecs et c'est notre côté monstrueux.*»)»⁴, ont envahi l'ensemble des structures sociales (totalitarisme)⁵, créant des personnages bien réels (psychopathe, criminel de masse, mutant...).

Héros de contes (ogre, sorcière...) et de littérature (Quasimodo, Frankenstein...), de peinture (Goya, Dali...) et de bandes dessinées, de séries télévisées et de cinéma (*Freaks*, *Elephant Man*...), les monstres font figure de présage, (du latin *monere*, faire penser à, avertir...) : *ce sont des signes qui nécessitent une interprétation. C'est à travers leurs fonctions culturelles (cathartique, narrative, symbolique) qu'ils doivent être présentés aux enfants, des livres jusqu'aux écrans où ils prolifèrent, sans crédulité ni simplisme afin de réfléchir aux avantages de leur existence : masquer les vrais monstres ?*

Un parcours de lectures inter-cycles ne pourra pas éviter les fondements de ces figures (mythologie, contes, monde forain...) et leurs prolongements pour réfléchir à leur sens philosophique⁶ («*prendre appui sur ce support, sur cette médiation symbolique [afin de permettre aux enfants de] supporter la limite et le renoncement qui vont avec la pensée.*»)»⁷ et politique.



ill : Ulysse aux mille ruses, Yvan Pommaux (L'école des loisirs)

DES MONSTRES MYTHOLOGIQUES

Accablé de défauts ou de manques (moutons à cinq pattes, veaux cyclopéens, taureaux à trois cornes, mouches aptères...), dotés de critères hybrides (centaures, chimères, satyres, sirènes...), capables de métamorphoses, les monstres spécifient la différence, principalement à travers leur taille (gigantisme ou nanisme⁸) aux confins d'un monde dont ils expliquent l'origine et révèlent l'infinité (le Commencement et l'Ailleurs). Selon Hésiode (*Théogonie*), l'existence du monde résulterait d'un combat entre les Dieux et les Géants auquel Zeus aurait mis fin en détruisant les Titans et en ordonnant l'univers.

Mais l'organisation géographique du monde n'a pas pour autant détruit les atrocités, tout voyage conduisant inévitablement à rencontrer l'Autre dont l'étrangeté étonne, effraie (*nous appelons barbare ce qui n'est pas de notre usage*, écrivait Montaigne dans son essai consacré aux Cannibales) ; c'est pourquoi on s'intéressera aux voyageurs de la mythologie qui ont croisé les Centaures, les Satyres, les Gorgones, les Sirènes, le Minotaure, le Sphinx ou la Chimère... mais aussi à tous les voyageurs

3. *La Fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, Boris CYRULNIK, Karine Lou MATIGNON & Frédéric FOUGEA, Hachette Littératures, 2006 **4.** Emmanuelle HOUDART, responsable de *Barhominum*, défilé organisé au Salon du Livre de Montreuil (2011) et illustratrice de *Saltimbanques* publié chez Thierry Magnier, 2011, www.salon-livre-presse-jeunesse.net/pdf/Circus_Barnhominum.pdf **5.** *La Bête est morte*, CALVO & Victor DANCETTE, Gallimard, 2007 (réédition) **6.** *En leur proposant de suivre Hermès l'espiègle, ils [les adultes] ne peuvent les mettre [les enfants] en meilleure compagnie pour affronter avec plaisir et légèreté les interrogations qui fondent l'esprit humain...* (Serge BOIMARE - Extrait de la préface de « Le feuilleton d'Hermès, la mythologie grecque en 100 épisodes » - Muriel SZAC, Jean-Manuel DUVIVIER - Bayard jeunesse, 2006). www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/document/mytho-anim.htm **7.** *L'enfant et la peur d'apprendre*, Serge BOIMARE, Dunod, 1999, pp.22-24 **8.** Parfois, le monstre est de même taille que l'homme (cas de l'hydre de Lerne combattue par Héraclès).

qui, sortant de leurs villes closes, ont fait l'expérience de l'altérité. Parmi les créatures fantastiques archaïques, en voici trois, fréquentes dans la littérature de jeunesse : le Cyclope, les Sirènes et le Minotaure.

Sur la piste d'Ulysse.

Ulysse est un héros réputé courageux, intelligent, prudent, chaleureux... mais surtout réfléchi. Sa manière d'affronter les situations les plus périlleuses privilégie l'intuition, le mental (le recul, les nuances...), l'art oratoire... toute une façon d'aborder l'inconnu avec malice (et peut-être duplicité). Athéna, dont c'était le préféré, lui aurait déclaré : « *Non, vraiment, je ne peux pas te laisser dans le malheur, car tu es raffiné, plein d'intuitions et réfléchi.* ». Avec Ulysse, le monstre apparaît, en négatif, comme opposé à l'héroïsme (maîtrise de soi), hermétique à la culture des autres, dans un monde sans lois⁹, sans cités, sans maisons... l'antithèse du monde humain. Hors de la civilisation (souvent seul, sans famille...), le monstre a un contact direct avec la nature, il mange de la chair humaine (le cru contre le cuit, la nature contre la culture¹⁰, opposition binaire des premiers récits).

Le Cyclope, ignorant des effets du vin (produit du travail humain) meurt, enivré par Ulysse.

→ *Le Géant de Zéralda*¹¹ renonce à ses désirs cannibales sous les propositions raffinées de la fillette : le repas rompt si bien avec son régime forcé (bouillie d'avoine, choux tièdes, pommes de terre froides...) qu'il est envoûté. Il faut dire

que Zéralda a une culture de gastronome : dans sa maison, un poulet rôti dans la cheminée, au plafond pend de la charcuterie (chair cuite), sur la table, il y a du vin, des bocaux d'aliments cuisinés (escargots, fruits...), des produits frais (légumes, fruits, volaille, cochons...) transformés, cuits et conservés ; le père soigne son indigestion de pommes au four par un alcool au pied du lit (pommard ?) et, derrière lui, le portrait d'une femme barré d'un ruban noir indique un culte aux morts. Éloigné de cette culture, (de toute culture ?), le géant (poilu, tapi dans la roche, entouré d'animaux parasites – rats, insectes alors que Zéralda a un chat paré d'un ruban) confirme son statut de monstre par une attitude irréfléchie (il se précipite avec tant de hâte qu'il fait un *faux pas*). Séduit par la nouveauté de l'expérience qu'on lui propose (une telle attitude décrit-elle vraiment un monstre ?), il se convertit : physiquement, il se rase, cache ses poils sous un pourpoint fermé, oublie son bonnet ; moralement, il achète au lieu de voler (il avait des caves pleines d'or – pour quoi faire¹² puisqu'il n'achetait rien ?), il distribue des bonbons, socialement, il monte à cheval avec une selle (monter à cru témoignerait d'une civilisation primitive), il voit des amis, mange à table avec de la vaisselle, de la musique, échange des recettes (écrites), boit du vin (dont l'abus fait resurgir des comportements « monstrueux » : attitude débraillée, pieds sur la table...). Quant à Zéralda (qui réfléchit, lit, écrit, nettoie son matériel de cuisine contrairement à l'ogre dont le couteau est plein de sang), tant de talents l'extirpent de sa condition humaine : elle est *divine*. Le géant adopte une conduite cultivée : il devient amoureux (pas de la fillette mais de la femme) et se plie aux institutions sociales (reproduction dans le mariage) et à ses codes (photo).

On pourra (après avoir relu plusieurs fois l'histoire et évoqué ses effets), définir précisément l'univers (extérieur et intérieur) du géant (texte et image),

⁹. Dans *Bih-Bih et le Bouffron-Gouffron* (L'école des loisirs, 2010), Claude PONTI montre un intérieur de monstre désordonné ¹⁰. *Le Cru et le cuit*, tome 1 de *Mythologiques*, Claude LÉVI-STRAUSS, Plon, 1964 ¹¹. Tomi UNGERER, L'école des loisirs, 1971 ¹². Dans *Les Trois brigands* (Tomi UNGERER, L'école des loisirs, 1968), les brigands thésaurisent l'or sans but précis

le rapprocher de celui des cyclopes (qu'est-ce qui caractérise un tel personnage ?), l'opposer à celui des humains et noter les marques de l'évolution du barbarisme à l'humain... tout en remarquant que le couteau dans le dos de l'enfant du géant suggère la nécessité d'une éducation, les comportements civilisés n'étant pas naturels.

Les Sirènes. La figure de la Sirène est complexe, aux croisements de trois univers : le monde souterrain des Enfers, le monde céleste de la musique, le monde marin des navigateurs. Liées, dans *L'Odyssée*, à la figure de la magicienne Circé (c'est elle qui a dit à Ulysse comment franchir l'épreuve), aux monstres de Charybde et Scylla (prévus par Circé et rencontrés après), associées à la mort par les ossements qui jonchent leur île (« Car les Sirènes l'ensorcellent d'un chant clair, assises dans un pré, et l'on voit s'entasser près d'elles les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent. », *L'Odyssée*, 39-46), les Sirènes sont aussi unies aux Argonautes par la lyre d'Orphée qui domina leur envoûtement mortel. Proposent-elles autre chose qu'une représentation de la littérature¹³, une *expérience des limites*¹⁴ : inspiration divine, pouvoir initiatique (attaché quand ses compagnons avaient de la cire dans les oreilles, Ulysse jouit de leur chant sans y succomber, forme de sagesse), illusions trompeuses (parfois mortelles). Le rapport aux Sirènes est celui du réel à la fiction, de l'humain au sacré.

→ Traité de diable par les siens (« un peu chats, un peu lapins mais aussi un peu humains »), Jason (*Le Diable des rochers*¹⁵), « qui avait les oreilles un peu plus recourbées que les autres enfants, mais à peine, (...) souvent plus décoiffé, mais pas beaucoup plus que les autres enfants », s'enfuit de son village pour se retirer près d'une mer si déchaînée que personne ne s'en approchait, même par beau temps. Là, au creux d'une grotte rouge comme l'enfer, devenu monstre, il retourne à la vie primitive et ne se nourrit plus que « de poisson cru, d'herbe grasse et salée qui pousse sur les

falaises, de coquillages et d'eau de pluie. » (régime des monstres ne sachant pas transformer la nourriture). Cependant, Jason a gardé de sa vie civilisée, une intériorité qui le distingue du monstre (il réfléchit, explique, a des sentiments et peut mourir de chagrin) : par là, il s'apparente aux monstres ensorcelés qui conservent une humanité comme dans le conte de Mme Leprince Beaumont, *La Belle et la Bête*. Dans ce récit où travaillent diverses figures mythologiques, ressurgit, sous le prénom de l'enfant et de sa toison rousse, la figure de Jason, chef des Argonautes. Angélique, la fillette sortie de l'eau, n'a pas de queue de poisson (aliment qu'elle refuse de manger) mais elle chante et possède des liens avec les rochers sur lesquels elle s'assoit et qu'elle tente d'escalader (les Sirènes antiques se figèrent en rocher). Au contact de l'enfant, le diable se ré-humanise, change d'alimentation (goûte aux pâtisseries), écoute une chanson, accepte des rendez-vous, tente de se suicider, va à l'hôpital, réintègre un habitat construit (maison rouge entre la société et la mer¹⁶) et chante une chanson apprise (culture). Les trois univers sont réunis : céleste (voix, prénom de la fillette), marin (tempêtes créées par les Sirènes) et souterrain (grotte aux couleurs de Satan qui rappelle la caverne des Cyclopes).

On pourra, avec les enfants, procéder de la même façon qu'avec Zéralda : qu'est-ce qui, dans l'apparence du petit garçon, lui permet de se considérer comme un monstre (couleur, aspect de la chevelure) et de s'enfermer dans cet état (recherche de la solitude, changement de régime alimentaire, contact direct avec la nature...), pourquoi la fillette peut-elle être associée à la sirène d'Andersen (tempête/

¹³. Le chant des Sirènes, chez HOMÈRE, déroule un poème épique (récit de la Guerre de Troie, sujet de *L'Illiade* et *L'Odyssée*) ¹⁴. Expression empruntée à Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, folio Essais, 1986 ¹⁵. Grégoire SOLOTAREFF, *L'école des loisirs*, 1993 ¹⁶. « Défier la mer », Yvonne CHENOUF, *Les Actes de lecture* n°98, juin 2007, pp.35-44 (www.lecture.org)



ill. : Ma Vallée, Claude Ponti (L'École des loisirs)

noyade, prénom, posture sur le rocher, désir de retrouver la terre ferme...) mais aussi aux sirènes des Argonautes (rapport avec le prénom du garçon, chant...). On pourra aussi observer comment l'album impose d'abord une image de monstre inverse du civilisé (perte du prénom, solitude, renoncement à l'habitat construit, au village, aux lois humaines – ne porte pas toujours assistance aux noyés...), pour présenter la monstrosité comme une propriété humaine contre laquelle lutter (possessivité, chagrin, désir de mourir...) ou composer (vie entre nature et culture, soi et les autres).

➔ Dans *Le Phare des Sirènes*¹⁷, Ange (le céleste est ici associé au masculin), perd son oncle aimé à l'occasion d'une tempête. Alors qu'il guette son retour à l'horizon, il aperçoit une sirène qu'il secourt (elle était prisonnière des rochers) et dont il s'éprend (reprise de la sirène d'Andersen). Pas d'autre monstre dans

cet album que la guerre de 1914-1918, pas d'autre enfer que celui évoqué dans l'exergue (poème d'Apollinaire). Gueule cassée (mais pas monstre pour autant), Ange occupe un emploi de gardien de phare (« à l'endroit où les cosmographes inscrivaient jadis sur leurs cartes Hic sunt sirenae – ici sont les sirènes. 45° latitude nord. 35° longitude ouest. Phare des sirènes. ») ; de là, il espère le retour de sa sirène, en lisant, en écrivant¹⁸. En disparaissant pour toujours, après une brève apparition, la sirène (insaisissable) abandonne aux humains l'énigme de sa complexité (femme-oiseau/femme-poisson).

Le Minotaure. Le Minotaure (qui introduira à Thésée, Ariane, Dédale, Icare, au mythe du labyrinthe) serait le fils illégitime de Pasiphaé (épouse du roi Minos) et d'un taureau blanc (pour qui la reine se transformera en vache afin de s'unir avec lui). Le Minotaure, fruit d'un adultère, possède, en haut, le corps d'un taureau et, en bas, celui d'un homme. Furieux, Minos demande à Dédale (qui avait déjà construit la vache pour favoriser l'union de Pasiphaé et du taureau) d'édifier un labyrinthe, un palais-prison pour le monstre. Chaque année, l'animal reçoit en tribut sept jeunes gens et sept jeunes filles, tous Athéniens. Un jour, Thésée demande à faire partie de ce groupe afin d'affronter le monstre. Avec le fil que lui fournit Ariane, il s'oriente dans le labyrinthe et ressort vainqueur de l'assaut. Le Minotaure, dont la seule disgrâce vient des conditions de sa naissance, ne connaît pas d'autre événement que celle de son emprisonnement ; lié à son existence, son labyrinthe disparaît avec lui. Mais, au centre de l'espace dédaléen, le monstre est devenu une métaphore de la connaissance, sorte de vérité originelle dont on ne s'empare pas sans mal : suivre le fil d'Ariane, ce n'est pas sortir du labyrinthe mais se plonger volontairement en son centre, prendre le risque de se découvrir, se rejoindre soi-même (le monstre figure une autre image de soi qu'on pensait peut-être indigne et qu'il s'agit d'assumer).

¹⁷. Rascal & Régis LEJONC, Didier, 2007 ¹⁸. Même espoir dans la mer dans *La Pêche à la sirène*, ELZBIETA, Pastel (1993), *Attendre un matelot*, Ingrid GODON, Étre, 2003 ¹⁹. Claude PONTI, *L'école des loisirs*, 1998

→ Dans *Ma Vallée*¹⁹, autobiographie d'enfance, Claude Ponti consacre une double page à ce mythe à travers l'histoire de «La Forêt de l'Enfant Perdu». Piong s'est égaré dans une forêt dont il n'a pu sortir qu'après plus de trois cent ans, grâce au fil de Souflambise (version moderne d'Ariane, dont le nom évoque aujourd'hui une fusée – *souffle en bise*) : après cet épisode, se perdre devient un jeu²⁰ et chaque enfant possède son fil (chacun possède sa vérité, suggérée par le puits aux étoiles → la vérité sort du puits ou de la bouche des enfants). Souflambise a une tête en forme de pelote déroulée sur les chemins (elle marche en aveugle dans le labyrinthe de la forêt, tenant sa tête de ficelle et accrochant son fil à des piquets de bois – jalons, repères). Dans un coin de la page, on découvre un monstre endormi (que personne ne sait ni comment ni pourquoi réveiller) et mystérieux (est-il gentil, est-il méchant ?) : son initiale, en majuscule (M), suggère le Minotaure. Quelques années plus tard, chez le même auteur, dans *Georges Lebanc*²¹, on découvre sept filles et sept garçons : allusion aux sept Athéniens ou aux filles et garçons des ogres et des bûcherons dans *Le Petit Poucet* ? Qu'importe ! les histoires s'influencent mutuellement, depuis la nuit des temps, page suivante, dans le même album, à l'intérieur d'arbres dont l'écorce s'ouvre comme une porte, coule le bleu de l'Océan de la Mère des Histoires (l'encre de l'écriture ?).

→ Dans *L'Arbre sans fin*²², Hipollène franchit les frontières de son espace intime en quête

d'un nom propre (elle a perdu sa grand-mère) : abusée par une fausse image d'elle-même, elle s'égare souvent.

Au retour, plus assurée (elle sait l'originalité de son arbre, aux autres pareil – référence au *Petit Prince*), elle répond au monstre qui lui déclare ne pas avoir peur d'elle : «*Moi non plus je n'ai pas peur de moi !*». Victoire sur ses propres monstres.

Les monstres de la mythologie (gréco-romaine) survivent dans les récits actuels : en repérer la trace peut donner des clés au moment de l'interprétation. C'est souvent lorsqu'il s'aventure sur des chemins inconnus, hors de ses limites, que le héros est confronté à des expériences et des créatures différentes. Chez Pline, ces étrangers appartenaient à un «autre monde», au-delà des limites du Bassin méditerranéen, en Afrique : les Egipans, mi-hommes, mi-boucs, les Blemmyes, dépourvus de tête et dont les yeux et la bouche figurent sur la poitrine, les Himantopodes qui ont pour pieds *des lanières avec lesquelles ils avancent en rampant*.²³ Mais l'étrange beauté peut aussi être source d'inquiétude (Baudelaire a esthétisé les formes d'une géante²⁴ et dans *Kirikou*²⁵, la sorcière est fort belle, voir illustration ci-contre).



20. Métaphore entre la densité de la forêt et la complexité des contes où le lecteur apprend à se perdre pour mieux se retrouver. 21. Claude PONTI, *L'école des loisirs*, 2001. 22. Claude PONTI, *L'école des loisirs*, 1992. Dans cet album, on voit des personnages aux formes mythologiques : oiseau aux seins de femme suggérant la forme primitive des Sirènes, mammifères ailés, animaux à deux têtes, baleine près d'ossements – toujours les Sirènes – métamorphose minérale (Hipollène), végétale (Ortic), labyrinthe de racines, bobine de fil... 23. Dans *L'Odyssée*, Protée, divinité marine, garde les troupeaux de phoques de Poséidon et possède le don de prophétie et de métamorphoses. On retrouve ce caractère protéiforme dans des feuilletons (*Les Envahisseurs*) ou au cinéma (*Terminator 2*). 24. «La Géante», *Les Fleurs du mal*, BAUDELAIRE, 1857. 25. *Kirikou et la sorcière*, long métrage réalisé par Michel OCELOT, 1998. 26. *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert JAUSS, Gallimard, 1978.

LES CONTES

Tous les contes possèdent leurs monstres (loup, loup-garou, sorcière, ogre, ogresse, géant...) et toute la littérature en est tramée qu'il s'agisse de la Harpie dans *La Divine comédie* (Dante), de Quasimodo dans *Notre-Dame-de-Paris* (Victor Hugo), de Dracula ou des romans de Michel Tournier... La lecture de contes permettra d'installer des archétypes pour mieux apprécier leurs variations en constituant ce que Hans Robert Jauss ²⁶ nomme un *horizon d'attente*, à condition qu'on ne cède ni aux simplifications caricaturales, ni aux univocités des personnages au profit de la surface des histoires.

La sorcière

Très ancien, le personnage de la sorcière a réellement existé (femmes poursuivies comme telles), peuplant la littérature de ses incantations, ses formules, ses murmures... tout un art de l'oralité (paroles et secrets) qui lui a souvent valu le bûcher. Celle qui n'a pas toujours été un personnage maléfique fut jeune et belle, femme et mère, garante de la vie et de la mort, à travers les récoltes, les mariages ; dans les sociétés matriarcales, c'est une femme sexuée (plaisirs) qui attire et repousse les hommes et s'oppose à la Vierge sans sexe. Avec les sociétés patriarcales (et la puissance religieuse), elle perdra sa

force positive et devra se démultiplier : trop de qualités (beauté, savoir, puissance), concentrant trop de pouvoir.²⁷ Dépossédée de sa féminité, elle devint vieille, laide, toujours vêtue de noir, vision du diable et de la nuit.²⁸ Traquées, torturées, brûlées vives pour hérésie, les sorcières ont incarné le Mal tout en gardant quelques-uns des objets et des savoirs attribués aux femmes (chaudron et balai²⁹, séduction, cuisine³⁰, parole, chant, danse, secret...). Reléguées au fond des bois, à la limite de l'habité, entre la Terre, le Ciel et l'Eau, dans des lieux tenus secrets, elles parcourent des endroits déserts (landes, falaises...) pour se livrer à leurs activités : cueillette de bois, de plantes³¹, soins du corps, accouchements.³² Elles parlent avec les éléments qu'elles dirigent, effectuent des rondes, jettent des sorts, préparent des onguents, mettent les vivants en rapport avec les morts (fonction de passage), toujours escortées d'animaux aux rôles domestiques et divinatoires. Crainte mais aussi appréciée pour les contre-pouvoirs qu'elle oppose au savoir officiel (farces, menteries, inversions... chères au peuple), la sorcière devient bouc émissaire quand les peurs saturent la vie des gens (misère, famine, maladie, trahison amoureuse...). Accusée de tous les maux, de folie, de sortilèges et de sacrilèges... elle est reléguée aux marges de la société (l'instabilité de ses lieux de vie—marécages, brumes..., l'instabilité de ses formes—métamorphoses— consolidant cette position sur les franges). Aujourd'hui, associée aux luttes féministes (dans la cité et dans le foyer), la sorcière repousse la misogynie, attire les enfants pour leur transmettre les légendes³³, en femme libre, friande d'excès.

➔ Dans *Hansel et Gretel*³⁴, la sorcière (qui surgit dans une période de grande famine) est liée à la cuisine (dans sa maison de pain d'épices, de gâteau et de sucre, elle initie la fillette à la cuisson du pain) et aux arts féminins (elle chante, possède des pierres précieuses – bijoux). Mutilée et immobilisée (béquille à la place du balai), vieille (comme les pierres),

²⁷. Dans *La Princesse parfaite*, Francis KESSLER & Maïté DUMAS, Thierry Magnier, 2010, on ne peut être reine et fée à la fois ²⁸. Exception faite, par exemple, chez Chris VAN ALLSBURGH, dans *Le Balai magique*, L'école des loisirs, 1993 ²⁹. Le balai primitif était composé d'une tige terminée par une touffe de feuilles de genêts, plante symbolique du don et de la perte de la fertilité. Sa forme ne peut éviter le phallus, d'autant plus qu'on le chevauche (Voir *Le Balai magique*, déjà cité) ³⁰. La sorcière cuit longtemps, fait bouillir, ce n'est pas une cannibale sanguinaire, dévorant les enfants crus, ce qui allègue d'une certaine culture (il faut d'ailleurs souvent recevoir une initiation pour devenir sorcière) ³¹. Les Simples (mandragore, ciguë, belladone...) sont dangereuses à forte dose ; à faible dose, ce sont des philtres d'amour ³². La sorcière fut « l'unique médecin du peuple, pendant mille ans », *La Sorcière*, Jules MICHELET, Garnier-Flammarion, 1966 ³³. Les libraires de littérature de jeunesse sont nommées *Les Sorcières*, leur journal s'appelle *Citrouille* : www.citrouille.net ³⁴. Voir l'article de Anna Castagnoli, « Susanne JANSSEN, Hansel et Gretel, éditions Être, 2007 », uniquement en ligne http://lajoieparleslivres.bnf.fr/masc/integration/joie/statique/pages/06_revues_en_ligne/061_rpe/246-art.htm

autoritaire et peu prudente (se laisse piéger dans le four), peu clairvoyante (se laisse berner par un os de poulet), sa conduite est primaire. Elle nourrit les enfants, leur offre un lit douillet (fonctions maternelles) et les aime tellement (amour dévorant) qu'elle les attire irrésistiblement à elle (forme de lien maternel). Retirée au fond de la forêt (persécution des hommes ?), elle est liée au monde naturel, au minéral (les pierres), au monde animal (aveugle, elle se fie à son flair). La nourriture n'est pas qu'une nécessité pour elle, c'est un plaisir (quand elle mange un enfant elle parle de régal, de jour de fête). Elle meurt, grillée (rapport au diable, à l'enfer, au bûcher). Dans ce conte, quand les enfants retrouvent leur père, leur marâtre est décédée (anéantissement du féminin). Dans l'illustration d'Anthony Browne (Kaléidoscope, 2001), marâtre et sorcière sont symboliquement associées (vêtues de noir, derrière leur porte vitrée). Dans la version de Susan Janssen (Être, 2007), la sorcière a des yeux rouges sang assortis à sa robe de soirée.

→ Dans *Le Balai magique*, la sorcière est faillible (son balai, usé, perd ses pouvoirs, elle se blesse), elle est secourue (par la fermière, puis par une sorcière) et secourable (est-ce par hasard qu'elle tombe dans le champ de la veuve et lui abandonne son balai qui deviendra son compagnon ?). Cette sorcière (qui surgit, elle aussi, dans un moment difficile – le veuvage) a des pouvoirs magiques (elle cicatrise *naturellement* à minuit, prend des charbons ardents à mains nues, fait apparaître une de ses soeurs en jetant une mèche de ses cheveux dans un feu...), pouvoirs reconnus par la fermière (*elle ne fut pas surprise, elle savait, elle comprit...*) qui la protège (elle empêche ses voisins de détruire le balai, véritable compagnon).



→ Dans *La Diablesse et son enfant* (Marie N'Diaye, L'école des loisirs, 2000)³⁵, la diablesse au beau visage et au chagrin profond (perte d'un enfant) a des pieds de chèvre et des yeux brillants, ce qui la rend suspecte de sorcellerie. Au soir tombé, elle frappe aux portes du village endormi, n'a plus de maison, vit la nuit, dort le jour, dans une forêt épaisse et sombre, se nourrit de fruits et de plantes, capture une enfant qu'elle emporte chez elle.

On pourra, avec les enfants, suivre les sorcières à la trace : dans Blanche-Neige, c'est un avatar de la marâtre. Observer les transformations de celle qui était belle, jeune et souhaitait le rester : elle devait déjà être un peu sorcière puisqu'elle possédait un miroir magique, connaissait des tours... Elle fabrique un peigne empoisonné, se vieillit, recourt aux formules et coiffe Blanche-Neige (occupation féminine). La seconde fois, elle se farde, se déguise en paysanne, tue la princesse avec une pomme empoisonnée (nourriture associée au féminin). À la fin, elle meurt à force de danser dans des mules de fer chauffées par des charbons ardents.

Le dragon

Le dragon est l'animal le plus hybride (marin, ailé) qui ait été donné à la littérature. Nombre de héros ont combattu cette figure fantastique dont les têtes repoussent (souvent sept comme les péchés capitaux). Associé aux dinosaures, à la nuit et à l'enfer (cornes), au château dont il garde jalousement une tour contenant un trésor³⁶ (souvent une princesse pour laquelle il est prêt à engager un combat mortel contre

³⁵. Voir *Lectures Expertes* n°3, AFL, 2003, pp. 33-53 (www.lecture.org) ³⁶. Dans la mythologie, le dragon protège la Toison d'or, empêche les Hespérides de cueillir les fruits d'or d'Héra



des chevaliers), le dragon condense les quatre éléments (terre et eau du serpent dont il a les écailles et les nageoires, air de l'aigle dont il possède l'œil perçant, les griffes et les ailes, feu, fumée, vapeur des naseaux) et assume un rôle de vigile (ne dort jamais). Ayant perdu de son prestige («...souvent il entache de puérité les histoires où il figure (...) ...préjugé moderne, provoqué peut-être par l'excès des dragons qu'il y a dans les contes de fées.»³⁷), il a retrouvé dans les jeux de rôle interactifs («Dragons et donjons») du sens symbolique : «Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours, qui attendent que nous les secourions.»³⁸

Le dragon asiatique repose sur une autre structure mythique. Emblème de bonheur (un grand thé chinois se nomme *puits du dragon*), il résoud les contraires : *yang* (signe du tonnerre,

37. Manuel de zoologie fantastique, Jorge Luis BORGES, p.79 38. Lettre à un jeune poète, Rainer Maria RILKE, Grasset, 1937/1987 39. Ce monstre suggère le python Agha avalant les amis bouviers de Krishna qui avaient pris son corps pour un chemin, mais Krishna triomphe de cette épreuve et obtient l'agonie du reptile (victoire de l'humanité sur l'animalité) 40. Les clampins d'Andarielle, <http://lesclampins.ze-forum.com/index.php>

de la lune...) et *yin* (signe de l'eau...), il correspond aux équinoxes (printemps où il apparaît, automne où il disparaît). Son rapport avec l'eau (pluie) l'associe aux récoltes (fécondation) et au pouvoir absolu (foudre). Image populaire (fêtes), il marque esthétiquement blasons, mobilier, bijoux, vêtements d'apparat...

➔ Dans *Bib-Bib et le Bouffron-Gouffron*, Claude Ponti choisit un dragon à la symbolique asiatique pour terrasser le monstre avaleur de monde.³⁹ On l'aperçoit (ou on le croit) progressivement révélé par certains de ses éléments (œil, p.12, langue, p.14). Page 23, c'est un représentant des dragons de pierre (famille des Grands Dragons dans les jeux vidéo : Grand dragon, dragon aquatique, dragon de feu, dragon de l'air. Dans l'album, ces dragons assurent la descente des deux amis jusqu'au centre de la terre. Le premier, sauvé d'une piqûre d'épine (pointe d'un château), leur fait prendre l'escalier, le deuxième, sauvé de l'eau glacée, les dirige vers les profondeurs marines, le troisième, sauvé de l'étouffement, les oriente dans le bon sens (les grottes) et le dernier, coupé en quatre, se refonde grâce à la première goutte de pluie : reconstitution qui est à l'origine de la destruction du monstre et de la refondation de la Terre.

On pourra, avec les enfants, retrouver les invariants du dragon asiatique : eau plutôt que feu, château fort (inversé : temple), lieux humides (fonds sous-marins, grottes), allusions à l'Asie (temple bouddhiste, montagne sacrée, femme en kimono, Cité Interdite, mains jointes en forme de salut et de considération...), pluie, clampins (référence à une guilde de joueurs de jeu de rôle⁴⁰), gravures pariétales (espaces de représentation de monstres), pureté de l'eau, dragons de pierre et autres statues asiatiques. Cette fillette sauvant un dragon qui s'enroule sur lui-même au centre de la Terre rappelle la Mathilde de Marjane Satrapi (Adjar, Nathan, 2002).

➔ Dans *Papa !* (Philippe Corentin, L'école des loisirs, 2002), un parallèle est établi entre le monde des humains et celui des montres (dragons ?), vêtus pareillement (exceptée l'absence



LES MONSTRES : PHÉNOMÈNES DE FOIRE ET CURIOSITÉS SCIENTIFIQUES

« Monstres », l'appellation s'applique aussi à des êtres humains réels, accablés de malformations. Reléguant les définitions précédentes au rayon des superstitions, le XVIII^e siècle a fait de ces « phénomènes » un enjeu de savoir (tératologie), un objet de fascination et de voyeurisme (avant que les législateurs ne leur reconnaissent une dignité). La littérature a valorisé quelques personnages difformes (Quasimodo), les a présentés comme victimes (les *comprachicos* qui mutilent des êtres humains pour tirer profit de leurs difformités dans *L'Homme qui rit*). Au cinéma, dans *Freaks* (Tod Browning, 1932), les « monstres » ne sont jamais montrés dans leurs numéros de foire mais comme des êtres ordinaires (habileté manuelle, humour...), dans *Elephant man* (David Lynch, 1980), le spectateur est conduit à revoir son jugement sur le personnage et sur son propre voyeurisme. L'anormal envahit l'art, offrant au personnage monstrueux le rôle central d'une créature surnaturelle fabriquée par les hommes (*Frankenstein*). Ce thème est rare en littérature de jeunesse.⁴²

→ Dans *Jésus Betz*⁴³ par une lettre adressée à sa mère, un infirme (homme tronçonné), né le 24 décembre 1894 à minuit, dans un port, retrace sa vie en 33 épisodes (âge supposé de la mort du Christ). Il évoque l'absence de son père, la pauvreté de sa mère, ses dons (voix et mémoire exceptionnelles), son embarquement sur le navire du capitaine Styx (en tant que

de chaussures chez certains monstres et l'alimentation) : mêmes rites sociaux (réception mondaine), mêmes problèmes familiaux (sommeil de l'enfant troublé par un monstre), mêmes réponses (indigestion). Si l'enfant humain est le premier à appeler au secours, c'est le père monstre qui arrive d'abord, c'est le petit monstre qui est d'abord rassuré comme si l'urgence consistait à consoler les monstres de nos nuits. À la fin de l'album, dès que le petit humain est remis au lit par ses parents, qu'il s'est endormi, le petit monstre vient se blottir contre lui en présence du nounours, objet transitionnel (vers le monde du rêve) qui rompt le rapport binaire humain/monstre et le complexifie par le lien humain/non humain.

On pourra, avec les enfants, se demander à quoi associer ce monstre : dragon en raison de sa ressemblance avec l'animal préhistorique (dinosaur) auquel il ressemble (couleur verte, absence de poils, de plumes, d'écailles, crête, queue et dents longues, griffes...) et cette apostrophe (Oh ! Pautre !) désignant l'étrangeté. On pourra interroger ce que pensent les lecteurs (souvent nommés « petits monstres »⁴¹) de ce parallélisme avec les hommes.

⁴¹. Au lit, *petit monstre !*, Mario RAMOS, Pastel, 2004 ⁴². Thierry DEDIEU a publié, en 1999, au Seuil, l'histoire de deux siamoises, *Marie-louise*. ⁴³. Fred BERNARD & François ROCA, Seuil, 2001. Voir les propositions de Danielle BERTRAND (<http://www.cndp.fr/tdc/tous-les-numeros/exhibitions-linvention-du-sauvage/sequences-pedagogiques/tous-des-monstres.html>)

vigie), les quolibets de l'équipage et l'accident causé par une mouette (crevaison d'un œil !), la rencontre d'amis (Mamamitta et Pollux, handicapés physiques avec lesquels il s'enfuit dans le Grand Cirque où ils trouvent à s'employer), l'amour de la jeune trapéziste, muette, auprès de laquelle il coule des jours heureux à New-York.

→ Dans *La Comédie des ogres*⁴⁴, des parents offrent en cadeau d'anniversaire un petit humain à leur fils. La curiosité que représente Paul chez les ogres s'inverse quand l'ogron, sortant de la forêt pour voir la mer, est capturé par les soldats (géant chez les Lilliputiens). Destiné au Cabinet de curiosités du roi, l'ogron s'enfuit avec les autres monstres, affaiblis par leur détention (licorne, sirène, elfe, cyclope, cheval ailé, Minotaure, dragon...).

On pourra, avec les enfants, différencier êtres malformés et créatures fantastiques, s'intéresser à leur sort (qu'ils soient réels⁴⁵ ou imaginaires⁴⁶), évoquer les références à la peinture (esthétisation de la monstruosité) et commenter les regards, les attitudes (surtout dans le travail) de ceux qu'on nomme monstres et de ceux qui se prétendent humains.



LES MONSTRES RIGOLOS

Ridiculisés, peureux, gentils, maladroits, pleurnichards, que faire des monstres rigolos ? Lire préalablement les œuvres sources afin de donner du sens aux écarts posés ? Oui, à condition de ne pas considérer la parodie comme un amoindrissement du noble archétype. Souvent prise pour un amusement révélateur d'une décadence, la parodie a retrouvé une légitimité avec les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui y voit une marque du dialogisme entre les textes, sans discrédit ou volonté d'annulation⁴⁷. L'intérêt des parodies c'est, à travers leur rôle métanarratif (tendre un miroir à l'œuvre), de révéler les enjeux du «classique», d'en renouveler le sens et d'en permettre les mutations. Parce qu'elle

⁴⁴. Fred BERNARD & François ROCA, Albin Michel, 2002 ⁴⁵. Dans *Cannibale* (Gallimard, 1999), Didier DAENINCKX relate un épisode de l'Exposition Coloniale (1931) : après s'être insurgés, des Kanaks sont exposés comme des bêtes sauvages dans une sorte de zoo humain, associés à des cannibales qu'ils doivent imiter pour satisfaire le besoin d'exotisme et le sentiment de supériorité du public européen ⁴⁶. *Le Voyage de la femme éléphant*, Manuela SALVI, Maurizio A. C. QUARELLO (ill.), Sarbacane, 2007 ⁴⁷. *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl BAKHTINE, Gallimard, 1978

force les traits, la parodie permet d'ancrer les éléments de la narration (caractères physiques et psychologiques des personnages, force des lieux, codes couleurs, éléments temporels et matériels...) à travers plusieurs fonctions. Il suffit d'en organiser un peu la présentation :

- ♦ *dédramatiser la peur du monstre* par le rire. Dans *Comment ratatiner les monstres ?*⁴⁸, *Le Monstre poilu...*⁴⁹, les héros se débarrassent des monstres ; ailleurs, ils pactisent (*Confiture de coléoptères*⁵⁰, *Il y a un cauchemar dans mon placard...*⁵¹), parfois, les monstres assurent leur propre mutation (*Le Déjeuner de la petite ogresse*⁵², *N'oublie pas de te laver les dents !*⁵³...)
- ♦ *relativiser la férocité des monstres* qui pourraient ressembler aux humains s'ils n'étaient pas si disgracieux (*Tous les monstres ont peur du noir...*⁵⁴)
- ♦ *interroger le sens des monstres* pour les adultes : dans *Max et les maximonstres*⁵⁵, miroir de l'enfant, le monstre lui permet de se frotter aux interdits sociaux jusqu'à l'apaisement final.
- ♦ *recenser les monstres* : *ABC de la trouille*⁵⁶, *La Vie secrète des monstres...*⁵⁷ pour fixer, à travers des exemples triés, plus ou moins classés, des invariants (clés de lecture).

CHAMP D'APPLICATION

On peut travailler, selon le niveau de sa classe, l'âge des élèves sur un album ou un auteur :

→ Dans *Une fois encore !*⁵⁸ le titre a plusieurs significations : « *encore une histoire de dragon !* » (plaisir ou ras-le-bol) ou « *encore un coup de Emily Gravett !* »⁵⁹. La page de garde, qui montre les étapes précédant le coucher d'un enfant, rappelle la dangerosité du dragon par deux éléments (épée, extincteur). Le vert fixe la nature archaïque du monstre quand le rouge en remémore la « chaleur ». Le doudou écarte la violence quand le conte en réveille la brutalité. La double page de titre, en se répétant, peut

faire croire à une erreur de maquette si ce n'était le clin d'œil du second dragon. Sur la première double page du récit, le grand dragon lit une histoire que le livre ouvert, dans le fond, nous permet de suivre (comme dans *Les Loups*⁶⁰). Le texte reprend les codes du dragon : le rouge, la férocité, la tour de château, la princesse, le vigile (le dragon ne dort jamais, l'inverse de ce que souhaite, à ce moment, le grand dragon de l'histoire). La forme du texte (rimée) suggère le style des trouvères... si ce n'était les bretzels et les quenelles (contrainte de rime). Les dragons (de l'album, du récit) ont le même désir : reconduire indéfiniment leur plaisir. À la deuxième lecture, l'adulte croit berner son auditeur en mettant le récit au service de ses intentions (italiques) : le dragon n'est plus méchant avec les trolls, il laisse la princesse tranquille et va s'endormir. À la troisième lecture, l'adulte, épuisé, oriente plus radicalement sa lecture (envoyer le petit dragon au lit). À ses cernes rouges, à ses bras croisés, sa grimace, on voit que le petit dragon refuse l'histoire qu'on lui sert (baiser à la princesse, trolls apaisés, lecture terminée... jusqu'à *demain*, en capitales). À la quatrième lecture, le dragon adulte est terrassé (comme le veut la tradition...), le texte se désagrège, le petit dragon rougit, rugit. Page suivante, investi de pouvoirs mythique, le petit dragon hurle,

48. Catherine LEBLANC & Roland GUARRIGUE, Glénat, 2008 49. Henriette BICHONNIER & PEF, Gallimard, 1987/2010 50. Barbara Jean HICKS & Alexis DEACON, Kaléidoscope, 2004 51. Mercer MAYER, Gallimard, 2001 52. Anaïs VAUGELADE, L'école des loisirs, 2005 53. Philippe CORENTIN, L'école des loisirs, 2010 54. Michaël ESCOFFIER & Kris DI GIACOMO, Frimousse, 2008 55. Maurice SENDAK, L'école des loisirs, 1964 56. Albert LEMANT, L'Atelier du poisson soluble, 2011 57. Bruno GIBERT, Palette, 2005 58. Emily GRAVETT, Kaléidoscope, 2011 59. Sur la couverture, le personnage tient le livre qu'on va lire comme dans *Les Loups* (Kaléidoscope, 2005) 60. Emily GRAVETT, Kaléidoscope, 2005



renverse le livre, transforme la princesse en méduse, fulmine et brûle la dernière page et la quatrième de couverture (l'auteure indique la sortie de secours au-dessus d'un seau de cendres). Voilà ce qui arrive aux adultes qui dénaturent les grandes histoires.

→ *Les monstres* sont permanents dans l'œuvre de Claude Ponti, pensionnaires d'un théâtre où aucune pièce n'existerait sans eux. Plus ou moins cruels (L'Empêcheur barre la route des enfants, L'Effaceur cherche à les gommer, Sagoinfre, Crabamor Grabamor, le Bouffron-Gouffron... les dévorent (ou le tentent), Torlémo les maltraite (sous couvert de jouer), Portillard Tulavi⁶¹ refuse la sortie du tunnel), les monstres représentent une opportunité pour les enfants qui, pour les franchir, doivent se mettre en mouvement, s'élancer, être astucieux afin de poursuivre leur route. Dans *Okilélé*, *Le Doudou méchant*... les jeunes héros refusent de remplir la cruche cassée avec l'eau d'une source tarie et cette résistance à la tyrannie les fait grandir, les rend heureux parmi les leurs (après la mort des monstres, Isée retrouve ses parents qu'elle croyait morts). On mange parfois les monstres (*Le Doudou méchant*, *Lili Prune*...)

ingérant ainsi une part monstrueuse du monde, devenant un peu monstre à son tour : « *De loin, de très loin, aux confins du monde, il capte de nouveau l'odeur des bonnes choses à manger dont il se souvient avec nostalgie. (...) Max échange alors son trône et la couronne de la toute-puissance narcissique contre le voyage de retour à la réalité, à la relation d'objet, mû par le désir « d'être aimé par dessus tout », qui comporte peut-être aussi l'espoir d'être aimé comme il est, par quelqu'un capable de l'accepter entièrement, avec ses parties sauvages.* »⁶²

Si les monstres frappent le village (*Araknasse Corbillasse*), le pays (*Crévenmor*), la planète (*Bouffron-Gouffron*), c'est dans la famille qu'on trouve les plus terribles : *Okilélé* est emblématique de la maltraitance enfantine, et *Le Catalogue des parents* inventorie les tortionnaires : parmi eux, ceux dont les paroles « *descendent d'une grande hauteur. Lorsqu'elles tombent sur les enfants, elles ont gelé et sont tranchantes comme des rasoirs* », les *kostodabor* et les *kostodedabor* « *père au caractère inflexible. Mère souple et facée. Colère unique force 9, très-pouvantable. (...) Pour enfant métallique* » (...), les *poirpomes* « *sourds à ce que dit leur enfant. Ils ne partent jamais en vacances (...) Ils font toujours le même rêve* »...

On pourra avec les enfants, dénicher le monstre dans chaque album, afficher son nom (analyser la formation langagière), ses lieux de vie (souvent mystérieux, anonymes), ses mœurs (vit-il en famille, avec des amis, de quoi se nourrit-il...), ses cibles (enfants, peuples, animaux...), ses méfaits (il guette, pourchasse, enferme, torture...), le genre de combat lancé contre lui (à mains nues, avec les mots, avec des armes...), sa fin (les monstres pontiens finissent soit en minéral, soit en végétal, deux grades plutôt négatifs dans l'échelle des Métamorphoses⁶³). Après avoir structuré le champ, créer ses propres monstres (dessin, nom, description...), se prendre pour un demiurge.

61. Respectivement Schmélele et l'Eugénie des monstres, *Le Tourmemire*, *Pétro-nille et ses 120 petits*, *La Revanche de Lili Prune*, *Bih-Bih et le Bouffron-Gouffron*, *Mô-Namour* (pour les deux derniers)... 62. Maria Teresa SA « Une lecture psychanalytique de Max et les maximonstres de Maurice Sendak », *Enfances & Psy* 2/2002 63. *Les Métamorphoses d'Ovide*, SARA, Circonflexe, 2007

CE QUE (NOUS) DISENT LES MONSTRES

Le passage à l'écrit, le fait que les contes aient été progressivement adressés à l'enfance, ont voilé les significations, dépouillé les mythes de leur complexité et surtout de leur fonction sociale. Réduit à sa plus simple expression, chaque monstre, par ses comportements, ses attitudes, ses objets fétiches..., devient immédiatement prévisible. Sous le masque (*persona*), entre les interstices, quelques auteurs contemporains parviennent à se glisser pour redonner de la densité à ces figures qui ne tirent leur horreur que des circonstances et des discours sociaux. C'est en comparant leurs représentations que les mythes retrouveront leur plénitude, insaisissables et intelligibles, sources de critiques et de nouvelles visions (Diderot, Sade, les Surréalistes...). La littérature, comme toute forme artistique, trouve dans l'exploitation des marges de quoi éclairer le cœur de son fonctionnement social. Même si l'âge des enfants conduit à une certaine distance, on pourra retrouver des traces de cette exigence au fil des relectures, dans quelques détails : dans *Le Géant de Zéralda*, par exemple, qui est monstrueux ? Le monstre qui doit manger ou ces citoyens délateurs qui attirent son attention sur des cachettes d'enfant ? le géant affamé ou cette Zéralda qui vit de l'élevage et de la chasse et enferme les oiseaux en cage ? Qu'est-ce qui est le plus monstrueux ? Satisfaire des besoins primaires (manger) ou thésauriser sur le dos des autres (*Les Trois brigands*⁶⁴) ?

Dans le cadre protégé de la littérature, le monstre nous offre l'opportunité de nous voir nous-mêmes, avec nos propres dérives, nos propres enlisements afin de nous remobiliser : « *Nous avons plié les forces les plus rebelles, les animaux et les eaux, les plantes et les pierres ont répondu à nos désirs. Mais au comble de la puis-*

sance nous succombons à un malaise indéfini, nous fuyons (...) Que signifie ces ressources accumulées, ces magasins, ces immeubles, ces services ? Nous voulons demeurer à l'abri non seulement du besoin mais de tout ce qui dérange, éveille ou soulève ; nous voulons éviter des chocs qui, nous révélant soudain à nous-mêmes, nous égaleraient à l'immensité de l'univers. Nous avons réduit la nature à notre pouvoir, mais nous allons nous-mêmes au pas des choses réduites, nous ressemblons aux dindes, aux sucreries, aux registres. Nous pouvons ricaner, nous mettre à l'écart du vulgaire et nous rengorger, ce qui reçut le nom de noble n'est pas moins oblique que le reste (...) la noblesse a fui le travail assumé par les humbles et confond avec la fierté la peur d'avoir les mains sales. Ceci ressemble à un ballet de mauvais rêve : une malédiction unit le voyou et la vieille dame, dans la commune inquiétude de ce qui est. »⁶⁵

Dans *Georges Lebanc*, à la fin d'une bataille remportée par une poupée vêtue de rouge, coiffée de dreadlocks et dotée d'un regard d'acier, l'horrible dragon Barbizéboth se retrouve sur le dos, terrassé⁶⁶. Avec son corps squelettique, si décharné qu'on dirait un animal préhistorique échappé du Muséum d'Histoire Naturelle, le dragon dirige vers le lecteur un regard implorant d'où s'écoulent de grosses larmes. Renversante interpellation sur notre rapport à la laideur, à la méchanceté, au Bien et au Mal, à l'Autre ; à ce qui fait le sel des histoires. Sur son dernier souffle, le dragon en appelle à notre conscience. Si la monstruosité est une propriété humaine, si le monstre est celui qui exploite, opprime, méprise, détruit... de quelle violence sociale sont représentatifs les monstres littéraires ? ●

⁶⁴. Tomi UNGERER, *L'école des loisirs*, 1968 ⁶⁵. « L'amitié de l'homme et de la bête », Georges BATAILLE, paru dans *Formes et couleurs* en 1947, cité dans *Les Cahiers du double*, 1978 ⁶⁶. La présence du dragon près d'un banc nommé Georges fait évidemment ressurgir, avec humour, la victoire de Saint-Georges contre le dragon, l'acier de l'épée étant représenté ici par l'effet mortel du regard de la poupée.