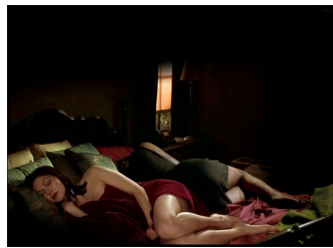


Méta- morphoses



« L'univers s'accroît : une porte s'ouvre soudain là où il n'y avait pas de porte et le corps s'ouvre avec la porte elle-même. Le corps ancien devient un autre corps. Un pays inconnu s'étend où on avance à toute allure et même on s'agrandit dans ce qui s'agrandit. Tout ce qui était connu prend un sens nouveau, s'attache une nouvelle lumière et tout ce qu'on a quitté fait retour soudain dans la nouvelle terre avec un nouveau relief encore inexprimable parce qu'il n'a pas pu être anticipé. Cette métamorphose est décrite pour chaque héros dans chaque conte ancien et c'est ce qui peut susciter l'attrait irrésistible que tous les trois ou quatre soirs la lecture d'un de ces petits mythes présente à mes yeux : dans la lecture du conte comme dans le conte lui-même des forces sont libérées. Quelques mots soufflés par des fées ou des bêtes deviennent des gestes ou des regards sémantiques puissants. (...) »

Pascal Quignard, Vie secrète
p. 28

introduction

« Métamorphose. Un objet est coupé de son nom, de ses habitudes, de ses associations. Détaché, il devient seulement la chose dans et par lui-même. Quand cette désintégration dans l'existence pure est enfin accomplie, l'objet est libre de devenir sans fin n'importe quoi. »

Jim Morisson, Seigneur et nouvelles créatures

p.143

L'étymologie de métamorphose nous apprend beaucoup : composé de *méta*, préfixe signifiant « au-delà », « après » et de *mòrphôsis*, « mise en forme ». C'est un au-delà de la mise en forme, une trans-formation.

Métamorphose est très proche de métaphore (*meta-phérô* : « trans-porter ») : ils partagent le même préfixe.

La métamorphose est une figure de style.

C'est pourquoi elle inspire autant d'écrivains.

Depuis Ovide jusqu'à Kafka, et *au-delà*.

C'est un pré-texte littéraire, c'est-à-dire qu'elle vient avant le texte, avant la conscience.

Elle émerge de l'inconscient. Les poètes, les romanciers, les chanteurs la conscientisent, lui donnent de l'ampleur et de la précision et la relient à des objets extérieurs. Mais avant cela, ce n'est que pulsion.

La figure de l'homme-bête, de l'homme-animal à quatre pattes, vivant dans un monde de sensations et non de langage, en est la matrice.

Le grand historien de l'art Aby Warburg a montré que la métamorphose se retrouve aussi dans la culture visuelle. Il l'a nommée survivance, migration.

La notion de métamorphose est aussi vieille que celle de mourir - et parfois les deux se rejoignent. Ce sont des passages d'état extrêmes. Des libérations.

Elle advient lors des rites dionysiaques ou chamanistes. On y accède grâce à des drogues, danses, philtres, potions.

Elle est affaire de sorcières, d'alchimistes, d'enchanteurs. Ou de chanteurs - comme Jim Morisson.

Aujourd'hui, elle est liée au cinéma, qui est une pratique de montage, et une affaire de trucages.

I. Mythes

I. deux polarités : immersion et sophrosyne

-Roberto Calasso

-Aby Warburg

2. Lycaon le lycantrophe

-Ovide

-Cranach L'ancien

-Albrecht Dürer

-William Blake

3. La condition hybride

-Jorge Luis Borges

-Roberto Calasso

II. Sorcellerie

I. La sorcière

-Jules Michelet

-Thomas de Quincey

a. De la sybille à la sorcière

b. Femme-louve

III. La schize contemporaine

I. Cinema anima

a. Le trucage

-Jim Morisson

-David Cronenberg

b. Le montage

-David Lynch

-Gustave Courbet

2. Chien

-Olivier Sacks

-Pascal Quignard

Plan

Le plan est chronologique. Trois grandes époques seront distinguées.

Premièrement, l'Antiquité.

Roberto Calasso sera une entrée pour la lecture des mythes grecs. Aby Warburg, une autre.

Trois points essentiels seront mis à jour :

La tension entre les deux pôles de l'immersion et de la sophrosyne;

La figure fondatrice du lycantrophe, qui reviendra sans cesse, sous d'autres formes. Les oeuvres de Cranach l'ancien, Albrecht Dürer ou encore William Blake nous serviront de points de repères pour en faire la lecture;

Enfin, la condition hybride, que nous analyserons avec Jorge Luis Borges.

Deuxièmement, le Moyen-Age.

La misère, les grandes famines qu'ont connu le Moyen-Age explique en grande partie l'intérêt de cette période pour la magie.

L'histoire de la sorcellerie, par Jules Michelet, nous éclairera sur cette fascination teintée de dégoût.

Nous étudierons un cas de femme-louve.

Troisièmement, le contemporain

L'écriture cinématographique -proche de la manipulation alchimique- sera analysée, à travers les procédés de montage de David Lynch, et les trucages de David Cronenberg. Nous verrons comment une nouvelle narration de métamorphose déplace les questions du quoi ? vers le comment ?

L'approche neurologique d'une métamorphose des sens effective sera abordée, avec Oliver Sacks.

I. Mythes

grands axes

« Si le mythe définit la narration, dont le narrateur est la société, ce narrateur est une règle de trois intériorisée, un qu'en-dira-t-on interne, un forum intérieur pour les sociétés à cité et à agora, un audimat pour les sociétés narcissisantes et audio-visuelles, etc. C'est le mythe (c'est-à-dire la religion, c'est-à-dire la société-langage) qui imprime dans le corps de chacun avec leur nom à leur naissance les rapports de parenté, les axes du temps (qui sont avant tout ascendance et descendance) , d'espace et d'alliance, axes de domination entre les générations et les sexes, les axes d'héritage ou d'appropriation des biens, des fonctions, des statuts, des relations. »

Pascal Quignard, Vie secrète,
p.248

Dans l'Antiquité, les hommes vivaient dans un monde de mythes - comme nous vivons actuellement dans un monde de documentaires-fictions.

Selon Pascal Quignard, le mythe est la religion, la « société-langage ». Le mythe « imprime dans le corps de chacun » les axes du temps, d'espace et d'alliance, de domination, d'héritage.

C'est donc un lien social fondateur, qui propose aux hommes des modèles communs. Cependant ce lien est à double tranchant : il enserre dans des conventions, autant qu'il attache les individus entre eux.

Les mythes grecs forment un réseau immense de gestes, d'actions et de postures, auxquelles les Anciens pouvaient constamment se référer.

Parmi ces actions, on retrouve la capacité des dieux et des êtres à changer de forme. Dans ce changement d'état s'expriment des forces vives, liées aux pouvoirs divins, mais aussi aux pulsions qui les habitent.

Nous verrons dans quelle mesure le mythe de la métamorphose, avant d'être une thématique littéraire, est une retranscription de l'expérience d'immersion.

I. deux polarités : immersion et sophrosyne

« La création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur, tel est sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine. Si l'intervalle ainsi créé forme le substrat d'une création artistique, alors les conditions sont réunies pour que la conscience de cette distance revête une fonction sociale durable, dont l'oscillation rythmique entre immersion dans la matière et retour à la sophrosyne donne à voir le mouvement cyclique entre une cosmologie de l'image et une cosmologie du signe. »

Aby Warburg, Introduction à l'Atlas mnémiosyne

L'Atlas Mnémiosyne d'Aby Warburg est une immense bibliothèque. Elle combine signes et images : sa construction repose sur les relations qu'entretiennent l'iconologie et l'iconographie.

Dans les premières phrases l'Introduction à l'Atlas mnémiosyne, Warburg nous indique que cette construction est aussi celle de la civilisation humaine.

En créant une « distance entre soi et le monde extérieur », la civilisation fait acte de sa propre existence. Cet « intervalle » est la condition première pour la création artistique. Ayant une « fonction sociale durable » la création oscille entre deux polarités : « l'immersion dans la matière » et « retour à la sophrosyne » ; nous pouvons abréger ces deux sentences par les termes : immersion et sophrosyne.

La métamorphose, serait alors une expérience de l'immersion, dont il faudrait sortir pour pouvoir la retranscrire : c'est la création du thème de la métamorphose.

Avant d'étayer cette proposition, définissons plus en détail les deux termes qui nous intéressent.

Qu'est-ce que l'immersion ?

Qu'est-ce que la sophrosyne ?

L'écrivain Roberto Calasso nous apporte une réponse. Dans son livre Les Noces de Cadmos et Harmonie, paru en 1988, il réécrit les mythes grecs. Il les raconte, de manière à la fois simple et précise, pour valoriser leur message. Roberto Calasso dresse ainsi le portrait en creux de la civilisation grecque, et nous fait comprendre le lien fondateur entre la mythologie et la manière de penser des Anciens. Ainsi, il explique, dans le passage qui suit, le lien entre les maximes et les dieux :

« Le dieu grec n'impose aucun commandement. Et comment pourrait-il prescrire un acte, s'il les a déjà commis, bon ou mauvais ? En Grèce circulaient des maximes qui aspiraient à la même universalité que les commandements. Mais ce n'étaient pas des préceptes descendus du ciel. Si nous les observons, de près, dans leur insistance sur la sôphroneîn, sur le contrôle, sur le danger de tous les excès, nous découvrons qu'elles ont un caractère tout autre : ce sont des maximes élaborées par les hommes pour se défendre des dieux. »

Ici, il est important de noter la différence entre la mythologie grecque et les religions monothéistes comme le judaïsme, le catholicisme ou l'islam. Dans ces dernières, Dieu, Yahvé, Allah, impose, à l'aide du prophète Moïse, Dix Commandements. Les dieux grecs, quant à eux, n'en imposent aucun. En effet, ils ne représentent pas une morale particulière, un jugement qui différencierait ce qui est Bien de ce qui est Mal. Ils sont au-delà de ces notions, puisqu'ils ont déjà commis tous les actes, «bons ou mauvais». Ce sont des forces vives, telluriques, des «volontés de puissance».

Les grecs vivaient avec ces forces. Ils se devaient de les maîtriser, de les comprendre, au risque d'être dépassés. Ainsi, la sôphroneîn, ou sophrosyne, est de l'ordre du contrôle : «ce sont des maximes élaborées par les hommes pour se défendre des dieux.»

Roberto Calasso continue :

« Les Grecs n'avaient aucune inclination à la tempérance. Ils savaient que l'excès est le dieu, et que le dieu emporte la vie. Plus ils se sentaient immergés dans le divin, plus ils avaient l'ambition de le maintenir à distance, tels des esclaves, qui, des doigts, effleurent leurs cicatrices. La sobriété occidentale qui, deux millénaires plus tard, deviendrait le bon sens de tout un chacun, fut au début un mirage aperçu dans la tempête des forces. »

La «sobriété occidentale» que nous connaissons maintenant est donc le résultat d'un processus de contrôle, enseigné et transmis par une longue trame culturelle de maximes et de contes. Au début, elle était «un mirage aperçu dans la tempête des forces». Au début, les grecs se sentaient «immergés dans le divin».

C'est l'immersion.

Cette expérience est dangereuse; en effet, « l'excès est le dieu » et «le dieu emporte la vie. » A l'immersion succède donc la mort. C'est pourquoi il y a nécessité d'une «oscillation rythmique», une tempérance, qui se trouve *entre* les deux pôles. C'est pourquoi les grecs écrivaient des maximes : pour se protéger (d') eux-mêmes .

C'est pourquoi ils racontaient des histoires de métamorphoses.

La métamorphose est une expérience immersive, ressentie par les premiers hommes; et le mythe de la métamorphose est production artistique, créée lors du retour à la sophrosyne.

La dualité immersion-sophrosyne est donc inéluctable et nécessaire. On la retrouve à l'origine même du processus de création artistique. C'est ce que nous dit d'une autre manière le peintre Gustave Moreau :

*«Il y a dans l'exécution d'une oeuvre d'art deux opérations nécessaires : rentrer en soi et en sortir. La seconde est la plus difficile.
Rentrer en soi-même pour se rendre maître de son sentiment et de son inspiration.
En sortir pour être à soi-même son propre juge et critique, et trouver le sang-froid nécessaire aux multiples difficultés d'exécution.»*

Pour Aby Warburg, cette dualité forme en réalité un tout, qui dépasse les polarités :

« Il n'est plus nécessaire, depuis Nietzsche, d'adopter une posture révolutionnaire pour reconnaître l'essence de l'Antiquité dans le symbole du double hermès Apollon-Dionysos. L'usage superficiel et quotidien de cette antinomie s'avère bien plutôt un obstacle à tout examen sérieux des oeuvres païennes, car elle empêche de saisir la sophrosyne et l'extase dans l'unité organique de leur fonction polaire au cours du processus qui consiste à forger les valeurs limites de l'expression humaine. »

La «sophrosyne» et «l'extase», qui renvoie à l'immersion, doivent donc être saisis dans leur «unité organique», pour qui veut comprendre les «oeuvres païennes».

Il semble donc qu'au cours du processus de création, les polarités co-existent, peut-être dans un mouvement d'aller-retour presque instantané entre les deux opérations décrites par Moreau : «rentrer en soi-même» et «en sortir».

Cet aller-retour peut s'apparenter à la notion de *feed-back* - qui sera théorisée au 20^{ème} siècle. et mise en pratique par Dan Graham-et d'autres-sous la forme de performances artistiques.

Revenons à l'Antiquité.

La conclusion de Roberto Calasso rejoint Aby Warburg sur l'importance des formes :

« Alors, que voulaient-ils des hommes, ces dieux grecs? Certes pas un comportement plutôt qu'un autre. Ils étaient tout aussi prêts à sauver l'acte injuste d'un de leurs favoris, qu'à condamner l'acte juste de celui qu'ils n'aimaient pas. Alors, que voulaient-ils? Etre reconnus. Toute reconnaissance est une vision d'une forme. Aussi peut-on dire, dans notre lexique affaibli, que leur façon de s'imposer était tout d'abord esthétique. Mais cet élément esthétique était justement ce dont, avec le temps, le sens s'est brisé: une enveloppe de puissances ramassées en un corps, en une voix .»

Les dieux grecs n'imposaient pas de commandements, ni de comportement particulier. Cependant, ils attendaient quelque chose des hommes : une mise en forme, une *morphôsis*.

Les dieux s'imposent de façon «esthétique». Leur « reconnaissance » est « vision d'une forme ». C'est dire l'importance de celui qui *connaît*, qui *crée* la forme.

La création artistique serait donc la seule chose que les dieux demandent aux hommes. En donnant forme aux dieux, en leur permettant d'«être reconnus», les artistes leur offriraient l'éternité.

On voit alors l'intérêt des métamorphoses pour les dieux : elles leur permettent d'apparaître sous de nouvelles formes, à chaque fois ; d'être *reconnus* dans un *recommencement*.

Un *au-delà* de la mise en forme.

Roberto Calasso conclut sur une triste note, en parlant d'une « enveloppe de puissances ramassées en un corps, en une voix. »En effet, on ne connaît aujourd'hui que des fragments de la pensée grecque, de leur manière de vivre; leurs statues peintes de couleurs vives sont maintenant blanches et muettes, et leurs architectures sont en ruines. C'est pourquoi il est important de se tourner vers les textes des Anciens, pour comprendre quelles images les habitaient. C'est pourquoi nous nous intéresserons à Ovide, et au mythe de Lycaon, dans la partie suivante.

2. Lycaon le lycantrophe

Ovide, poète romain (43 av. JC, 18 ap. JC), est connu notamment pour son oeuvre Les Métamorphoses, poème épique reprenant les légendes grecques des métamorphoses. En introduction, il présente son intention :

« j'ai formé le dessein de conter les métamorphoses des êtres en de formes nouvelles. O dieux (car ces transformations furent, elles aussi, vôtre oeuvre), favorisez mon entreprise et guidez le déroulement ininterrompu de mon poème depuis l'origine du monde jusqu'à ce temps qui est le mien. »

La métamorphose de Lycaon d'Arcadie est l'une des premières dans l'oeuvre. En voici un court résumé.

Un jour, les géants décident d'empiler les montagnes pour conquérir l'Olympe. Mais ils sont foudroyés par Jupiter. Le carnage noie la Terre sous des flots de sang.

La Terre

« insuffla la vie à ce sang encore chaud, et, pour qu'il restât quelque trace de ceux dont elle avait fait souche, elle donna à ces êtres face humaine. Mais cette lignée, elle aussi, se montra pleine de mépris pour les dieux, passionnée de cruauté et de meurtres; nul n'aurait pu ignorer qu'elle était née dans le sang. »

C'est ainsi que Lycaon vient à notre rencontre.

Lycaon : à la fois humain et animal, sujet conscient et loup meurtrier.

La métamorphose du tyran d'Arcadie est le fait de Jupiter. Celui-ci, ulcéré de voir depuis l'Olympe l'affreux banquet servi à la table de Lycaon, décide d'agir. Il convoque l'assemblée des dieux au Palatin du ciel, et leur raconte ce qu'il a vu et fait. Ayant pris l'apparence d'un homme, il parcourt la terre, voit d'innombrables atrocités, et arrive enfin en Arcadie. Là Lycaon le nargue, questionne son statut de dieu, tue deux otages de la contrée de Molosse, et les sert, mélangés à de la chair animale, comme repas à Jupiter. Animé d'une flamme vengeresse, le dieu fait crouler la demeure, et surtout, lance une métamorphose sur Lycaon :

« Lui même terrifié s'enfuit et, réfugié, dans le silence de la campagne, il pousse de longs hurlements, fait de vains efforts pour retrouver la parole; c'est de tout son être qu'afflue à sa bouche la rage; son goût habituel du meurtre se tourne vers les bêtes, et aujourd'hui encore, sa jouissance est de verser le sang. Ses vêtements se muent en poils, en pattes ses bras; il devient loup, mais il garde encore des vestiges de sa forme première.: même couleur grisâtre du poil, même furie sur ses traits, mêmes yeux luisants; il reste l'image vivante de la férocité. »

Il y a, dans cette description de la métamorphose de Lycaon en lycantrophe, deux tendances. La première est celle de la *rupture* : Lycaon perd l'usage de la parole, et pousse à la place de longs hurlements. Il perd ses vêtements au profit de poils, ses bras deviennent pattes. Tout ce qui caractérisait son humanité lui est retranché. Il ne parle pas, ne porte pas d'habits, n'est plus bipède.

La deuxième tendance est celle de la *continuité*. Lycaon est toujours meurtrier, car «aujourd'hui encore, sa jouissance est de verser le sang»; de plus, «il garde encore des vestiges de sa forme première».

Il y a donc une survivance des couleurs et des traits, une survivance des formes. Ainsi on peut considérer que cette nouvelle enveloppe est plus à même de représenter ce qui était déjà présent en lui auparavant, c'est-à-dire sa bestialité et ses pulsions meurtrières.

Jupiter condamne donc Lycaon à une double torture : d'une part, ce n'est plus un humain, il a été déchu de ce statut; d'autre part, son caractère meurtrier véritable est révélé, déployé à la vue de tous. Sa véritable couleur est révélée. En effet, le mot couleur vient de «color/celare : ce qui cache et ce qui révèle ce qui est caché. Elle cèle dans le même éclat, dans la même étreinte, la vue et l'aveuglement.»

Ainsi, la forme de l'homme-bête, du loup-garou, est très ancienne. Nous avons fait remonter son origine au le mythe de Lycaon; cependant il se pourrait que cette forme soit présente avant cela, dans l'imaginaire des hommes de la Pré-histoire. C'est une image qui renvoie à l'homme lorsqu'il se déplaçait encore à quatre pattes, lorsque sa sexualité était dressée au vu de tous.

Le mythe du lycantrophe a persisté dans l'Histoire, et a inspiré des artistes comme Cranach l'Ancien, Albrecht Dürer ou encore William Blake. Dans la double-page suivante, nous reproduisons des oeuvres de ces trois artistes. Cranach l'Ancien réalise une gravure poignante; il représente un massacre. Le lycantrophe qu'il représente est encore vêtu; ce détail renforce le contraste avec l'horreur de la scène. En effet nous assistons à un véritable carnage : derrière et devant le personnage, des cadavres gisent au sol; une tête de jeune femme repose sans corps au sol. Le lycantrophe tient entre ses mâchoires un nourrisson, qui est pleuré pas sa mère au seuil de sa maison. Un petit chien sautille.

Ici, il est donc question de meute, des pulsions meurtrières habitant l'homme, qui peuvent le conduire jusqu'à la folie.

La gravure d'Albrecht Dürer montre Jésus-Christ portant la croix. Il est à quatre pattes, harassé par les hommes l'entourant. A sa gauche, de petits chiens sautillent; ces chiens font directement écho à la posture du Christ, mais aussi au chien de Cranach l'Ancien.

Cette représentation peu orthodoxe montre bien le poids que doit subir le Christ, transformé en homme-bête. Ici, l'expression «porter sa croix» prend tout son sens : porter sa croix, c'est être seul dans la multitude, c'est avoir à supporter le poids du regard des autres, et l'humiliation qui abaisse au rang inférieur de la bête, par la bêtise. A l'inverse de Cranach, Dürer porte un regard compatissant sur l'homme-bête, en montrant que ce n'est pas forcément un choix que d'être à quatre pattes.

William Blake, grand poète et dessinateur mystique, montre quant à lui un homme sans croix.

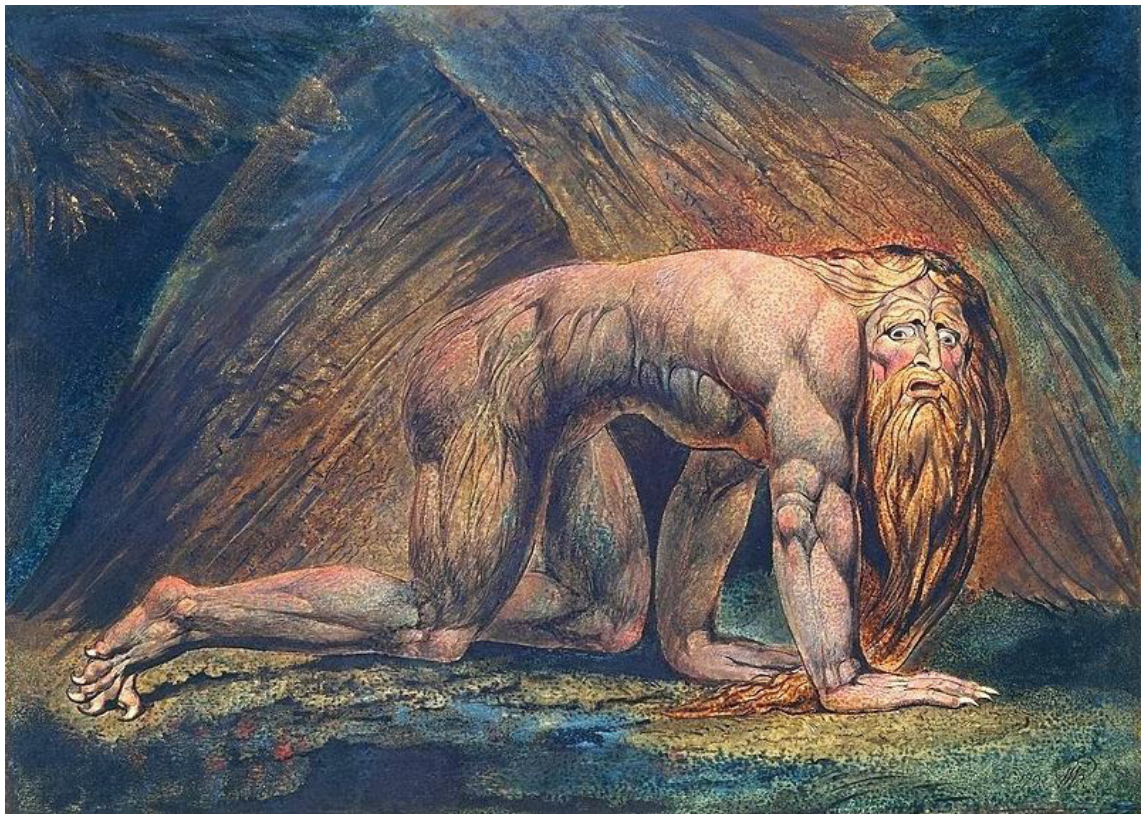
En effet, pour Blake, Dieu est un personnage mauvais. Les thèmes religieux qu'il revisite sont donc détournés, et il invente lui-même ses propres mythes. C'est pourquoi sa représentation de l'homme-bête est si juste.

Blake est ici au plus proche d'une expression effrayée, tourmentée de la condition humaine. Son personnage à quatre pattes est courbé sur lui-même. Ses longs ongles aux pieds et aux mains renvoient au lycantrophe. Son visage, tourné vers le spectateur, reflète toute l'horreur d'une telle posture : les yeux divergent, fixés sur le vide, la bouche est tirillée par un spasme ahuri ; la barbe pend jusqu'au sol.

Chaque artiste a donc une façon très personnelle de s'approprier le mythe de la métamorphose de l'homme en bête. Les images qu'ils proposent sont chargés d'une force émotionnelle à chaque fois différente. Si nous voulions résumer en un mot, nous pourrions dire que chez Cranach, le sentiment d'horreur prédomine, chez Dürer la compassion, et chez Blake ce sont ces deux sentiments réunis en un seul homme-ce qui nous semble un regard très juste sur notre condition à tous.

Ces mises en images du thème littéraire du lycantrophe sont donc autant de pistes de réflexion pour une compréhension large de la figure de l'homme-bête. Loin d'être des stéréotypes, ces propositions viennent au contraire affirmer l'ambiguïté, ainsi que l'universalité de cette figure.





III. La condition hybride

La figure d'Astérios le Minotaure est un tournant essentiel dans l'histoire de la métamorphose. En effet, il est le premier hybride, moitié homme, moitié taureau. De ce fait, il annonce la fin du règne de la métamorphose. et le début de la condition hybride.

Ce mythe a inspiré de nombreux auteurs, dont Jorge Luis Borges. La demeure d'Astérion est une nouvelle faisant partie du recueil *L'Aleph*.

Jorge Luis Borges, en conteur génial, y inverse les rôles : le narrateur est Astérion le minotaure, et non plus Thésée le héros.

Ce renversement de point de vue crée une tension : la présentation du point de vue du monstre remet en question la version traditionnelle de l'histoire, ainsi que la morale ou le sens que l'on peut interpréter.

Ainsi le Minotaure ne se considère pas comme prisonnier :

« Selon une autre fable grotesque, je serais, moi, Astérion, un prisonnier. Dois-je répéter qu'aucune porte n'est fermée ? Dois-je ajouter qu'il n'y a pas une seule serrure ? »

De plus, il semble fier de lui-même, se considère comme Unique :

« Mais il y a deux choses au monde qui paraissent n'exister qu'une seule fois : là-haut le soleil enchaîné ; ici-bas Astérion. Peut-être ai-je créé les étoiles, le soleil et l'immense demeure, mais je ne m'en souviens plus. »

Enfin, il attend Thésée, celui qui vient le tuer, comme son rédempteur.

Toutes ces inversions de la version traditionnelle renversent notre perception du Minotaure. Il semble plus humain, plus digne de compassion et d'empathie que la bête furieuse du mythe grec.

Roberto Calasso propose quant à lui une relecture du mythe d'Astérios qui pose la question de l'hybridité :

« Avec Europe et Io, le voile épiphanie agit encore. Le taureau beuglant et la génisse folle recommence à apparaître, un certain jour, sous la forme d'un dieu et d'une jeune fille. Mais les générations passant, la métamorphose devient plus difficile, et le caractère fatal de la réalité, l'irréversible, devient de plus en plus évident. Pasiphaé, déjà, va devoir se coucher à l'intérieur d'une géniesse en bois, un gros jouet muni de roues. Et ce jouet va être poussé jusque dans la prairie de Gortyne, où paît le taureau désiré. De leur union naît une créature qui ne pourra jamais plus recommencer à être un animal ou un homme. C'est, à jamais, un hybride.

(...)

Le Minotaure sera tué, Pasiphaé mourra prisonnière, dans la honte. On ne peut déjà plus accéder aux formes et en revenir. Il faut bâtir des objets et engendrer des monstres pour que règne encore le pouvoir de la métamorphose, lorsque désormais le voile épiphanique est usé et déchiré. »

Le Minotaure est donc un hybride. Il ne peut pas se métamorphoser, ni recommencer. L'absence de possibilité de recommencement est sa destinée. Or, Hannah Arendt nous a appris l'importance de pouvoir re-naître.

En effet, nous naissons, grâce à notre mère. Mais c'est en renaissant plusieurs fois que l'on quitte l'enveloppe maternelle, que l'on fait face à la peur de l'abandon pour pouvoir se confronter à l'inconnu. C'est grâce à ces nouvelles naissances, ces nouvelles métamorphoses, qu'advient la joie de vivre vraiment. Le Minotaure, seul dans son labyrinthe et son corps monstrueux, vit-il vraiment?

Astérios est donc la figure qui incarne l'hybride; mais hybride est aussi un terme scientifique :

« En génétique, l'hybride est un organisme issu du croisement de deux individus de deux variétés, sous-espèces (croisement intraspécifique), espèces (croisement interspécifique) ou genres (croisement intergénérique) différents. L'hybride présente un mélange des caractéristiques génétiques des deux parents. Lors de croisements infraspécifiques et en particulier pour l'humain, le terme métis est aussi utilisé. »

Le métissage est l'un des phénomènes les plus importants dans le monde contemporain. Les questions que posent la mondialisation, les connexion de tous avec tous, entrent donc en résonance avec la notion d'hybride.

En somme, nous sommes tous des hybrides. A nos cinq sens ordinaires ont été ajoutés des sens ordinateurs. Nous échangeons, voyons, écoutons, sentons, grâce à des machines. Nous nous déplaçons dans des machines (par exemple, des voitures hybrides), nous nous greffons des machines, nous contrôlons le monde grâce à elles. La technologie nous permet d'accroître nos potentialités en même temps qu'elle nous place dans un rapport d'échanges avec elles, donc dans une dialectique de domination-soumission, qui s'inverse constamment.

La condition hybride a donc remplacé la condition humaine. Cette nouvelle donne peut être acceptée, voire même encouragée. Mais il importe aussi d'en faire la critique, et de comprendre que l'hybridité empêche la métamorphose. Si nous sommes les hybrides, alors nous sommes Astérios. Nous sommes le minotaure, cet être qui, selon les versions de l'histoire, est soit le prisonnier, soit le gardien du labyrinthe qui constitue son monde.

II. Sorcellerie

Le Moyen-âge est une période charnière de l'histoire européenne. S'étendant du ve siècle au xve siècle, il commence avec l'effondrement de l'Empire romain d'Occident et se termine par la Renaissance.

Il vient donc après l'Antiquité; cependant la pensée médiévale, bien que fortement imprégnée par le christianisme, n'est pas encore totalement coupée des grands mythes païens.

C'est donc une époque ambivalente, où l'on croit au diable autant qu'à Dieu.

Dans ce contexte, l'intérêt pour les pratiques de la magie va croissant. Sorcières, alchimistes, mages, sont des personnages issus de mythes, mais incarnés dans la vie réelle, par des charlatans, des fous, des savants, voire même des philosophes.

Ainsi la notion de métamorphose sera au coeur des enjeux posés par la recherche alchimique, et par la pratique de la sorcellerie. C'est pourquoi nous nous intéresserons dans cette partie au livre de Jules Michelet, la sorcière, qui propose une approche historique de la question.

La sorcière

Jules Michelet (1798-1874) est un historien français au style romantique et emphasé. Thomas de Quincey, grand lecteur de Michelet, en dresse ainsi le portrait (Jeanne d'arc, à propos de l'Histoire de France de M.Michelet) :

«Tu n'ignores pas, lecteur, que parmi les nombreux penseurs originaux qu'a produit la France moderne, un des chefs de file en renom est M. Michelet. Tous ces écrivains sont d'une trempe révolutionnaire, non seulement au sens politique, mais dans tous les sens; fous souvent comme lièvre en mars; affolés par le gaz hilarant de la liberté recouvrée; ivres du vin de leur puissante révolution, renâclant, hennissant et ruant tels des chevaux sauvages dans l'immense pampa, et défiant à la course les étourneaux, les vents ou même leur propre ombre s'ils ne trouvent rien d'autre à provoquer.»

Ici, l'éloge est grandiose. La langue de T. de Quincey est toute en envolées lyriques; c'est une prose poétique, celle qui a inspiré Baudelaire pour ses petits poèmes en prose.

De Quincey présente Michelet comme un «révolutionnaire», «fou», dont l'origine serait «le gaz hilarant de la liberté», «le vin de leur puissante révolution». La France, premier pays à entrer dans la démocratie avec la Révolution de 1789, accueille donc des écrivains à sa mesure.

Nous avons donc un aperçu de la personnalité de Jules Michelet; mais qu'en est-il de sa méthode ? De Quincey continue :

« Deux puissants anges encadrent l'Histoire, que ce soit celle de la France ou d'Angleterre, comme des supports héraldiques : l'ange des recherches, à gauche, qui doit lire des millions de parchemins poudreux et des pages tâchées de mensonges; l'ange de la méditation à droite qui doit purifier par le feu ces annales mensongères comme l'étaient jadis les draperies d'amiante, et les réanimer d'une vie nouvelle.»

Ces «puissants anges» qui «encadrent l'Histoire» ne sont pas sans rappeler un autre ange fameux, l'*Angelus novus* de Walter Benjamin, au visage tourné vers le passé, et pris dans la tempête du progrès.

Cette image d'un «ange de l'Histoire» semble donc imprégnée dans l'imaginaire collectif, peut-être parce que l'ange renvoie à un regard qui s'élève au-dessus du monde, au-dessus des faits.

Les deux mouvements décrits par de Quincey sont donc d'une part, la recherche d'une matière historique, qui est inévitablement partielle, partielle, ou même contradictoire; d'autre part, la «purification» de cette matière, que l'on pourrait remplacer par «condensation» ou encore «transformation».

Ce sont de ces deux mouvements que résulte une véritable approche historique -ce sont ces deux mouvements que nous essaions en ce moment même de réaliser, à travers la problématique de la métamorphose.

Nous avons exposé la personnalité de Michelet et sa méthode de travail, nous pouvons maintenant nous focaliser sur l'écrit qui nous intéresse : la sorcière.

a. De la sibylle à la sorcière

Dans son introduction, Michelet met en lumière la survivance du paganisme grec dans le monde du moyen-âge :

« Une religion forte et vivace, comme fut le paganisme grec, commence par la sibylle, finit par la sorcière. La première, belle vierge, en pleine lumière, le berça, lui donna le charme et l'auréole. Plus tard, déchu, malade, aux ténèbres du moyen âge, aux landes et aux forêts, il fut caché par la sorcière ; sa pitié intrépide le nourrit, le fit vivre encore. »

Ici, Michelet nous montre le lien entre la sibylle et la sorcière : elles sont toutes deux des représentantes de la religion grecque.

Mais là où la sibylle commence, la sorcière finit : leurs statuts sont opposés. La sibylle est adorée des grecs, elle est la « belle vierge » qui donne « le charme et l'auréole » au paganisme grec, l'expose à la lumière. A contrario, la sorcière, qui vit dans les « ténèbres du moyen âge », le cache, comme un secret qui pourrait l'envoyer au bûcher.

Ainsi, il y a à la fois contiguité et continuité entre la sibylle et la sorcière : il y a une métamorphose. Et celle-ci est douloureuse :

« Que sa fidélité lui coûte !... Reines, mages de la Perse, ravissante Circé ! sublime Sibylle, hélas ! qu'êtes-vous devenues ? et quelle barbare transformation !... Celle qui, du trône d'Orient, enseigna les vertus des plantes et le voyage des étoiles, celle qui, au trépied de Delphes, rayonnante du dieu de lumière, donnait ses oracles au monde à genoux, — c'est elle, mille ans après, qu'on chasse comme une bête sauvage, qu'on poursuit aux carrefours, honnie, tirillée, lapidée, assise sur les charbons ardents !... »

Ici, l'expression *barbare transformation* résume et confirme notre analyse.

Michelet nous fait ressentir toute la cruauté de cette transformation. Notons les points de suspension, judicieusement utilisés ici, qui nous font reprendre notre souffle après chaque exclamation. Relevons aussi le terme de *bête sauvage*, qui peut renvoyer déjà à une autre transformation : la métamorphose de la sorcière en femme-louve. Nous y reviendrons.

Enfin, Michelet souligne la différence fondamentale entre les deux figures :

« La Sibylle prédisait le sort. Et la Sorcière le fait. C'est la grande, la vraie différence. Elle évoque, elle conjure, opère la destinée. Ce n'est pas la Cassandre antique qui voyait si bien l'avenir, le déplorait, l'attendait. Celle-ci crée cet avenir. »

La sorcière fait le sort, crée l'avenir. Il nous semble alors que la sorcière est une préfiguration de la femme libérée, de la femme autonome et non plus soumise aux diverses autorités patriarcales. Par sa volonté de prise en main, c'est déjà une femme moderne.

b. femme-louve

Nous avons présenté brièvement la figure de la sorcière, et son origine dans le monde grec. Nous aimerions maintenant nous intéresser à une retranscription d'expérience de métamorphose. Pour une plus grande clarté, nous avons choisi de présenter l'extrait dans son exhaustivité, puis de revenir sur certaines phrases-clés :

« Circé, au milieu de ses bêtes, ennuyée, excédée, voudrait être bête elle-même. Elle se sent sauvage, elle s'enferme. De la tourelle, elle jette un regard sinistre sur la sombre forêt. Elle se sent captive, et elle a la fureur d'une louve qu'on tient à la chaîne. — « Vienne à l'instant la vieille !... je la veux. Courez-y. » — Et deux minutes après : « quoi ! n'est-elle pas déjà venue ? » La voici. « Écoute bien... j'ai une envie... (tu le sais, c'est insurmontable), l'envie de t'étrangler, de te noyer ou de te donner à l'évêque qui déjà te demande... Tu n'as qu'un moyen d'échapper, c'est de me satisfaire une autre envie, — de me changer en louve. Je m'ennuie trop. Assez rester. Je veux, au moins la nuit, courir librement la forêt. Plus de sots serviteurs, de chiens qui m'étourdissent, de chevaux maladroits qui heurtent, évitent les fourrés.

— « Mais, madame, si l'on vous prenait... — Insolente... Oh ! tu périras. — Du moins, vous savez bien l'histoire de la dame louve dont on coupa la patte ... Que de regrets j'aurais !... — C'est mon affaire... Je ne t'écoute plus... J'ai hâte, et j'ai jappé déjà... Quel bonheur ! chasser seule, au clair de lune, et seule mordre la biche, l'homme aussi, s'il en vient ; mordre l'enfant si tendre, et la femme surtout, oh ! la femme, y mettre la dent !... Je les hais toutes... Pas une autant que toi... Mais ne recule pas, je ne te mordrai pas ; tu me répugnes trop, et d'ailleurs, tu n'as pas de sang... Du sang, du sang ! c'est ce qu'il faut. »

Il n'y a pas à dire non : « Rien de plus aisé, madame. Ce soir, à neuf heures, vous boirez.

Enfermez-vous. Transformée, pendant qu'on vous croit là, vous courrez la forêt. » Cela se fait, et la dame, au matin, se trouve excédée, abattue ; elle n'en peut plus. Elle doit, cette nuit, avoir fait trente lieues. Elle a chassé, elle a tué ; elle est pleine de sang. Mais ce sang vient peut-être des ronces où elle s'est déchirée.

Grand orgueil, et péril aussi pour celle qui a fait ce miracle. La dame qui l'exigea, cependant, la reçoit fort sombre : « O sorcière, que tu as là un épouvantable pouvoir ! Je ne l'aurais pas deviné ! Mais maintenant j'ai peur et j'ai horreur... Oh ! qu'à bon droit tu es haïe ! Quel beau jour ce sera, quand tu seras brûlée ! Je te perdrai quand je voudrai. Mes paysans, ce soir, repasseraient sur toi leurs faux, si je disais un mot de cette nuit... Va-t'en, noire, exécration vieille ! »

Voici le mythe de Lycaon qui refait surface :

«Circé, au milieu de ses bêtes, ennuyée, excédée, voudrait être bête elle-même.»

C'est la tentation de l'immersion, de redevenir animal, d'être bête - dans les deux sens du terme.

Les pulsions bestiales sont clairement évoquées dans cette phrase :

«Quel bonheur! chasser seule, au clair de lune, et seule mordre la biche, l'homme aussi, s'il en vient ; mordre l'enfant si tendre, et la femme surtout, oh ! la femme, y mettre la dent !... Je les hais toutes...»

Le bonheur imaginé, donc le désir, est ici associé à la haine; l'évocation de l'action de *mordre*, de *mettre la dent* montre bien le besoin de dévoration. C'est un besoin primaire s'il en est, qui renvoie à l'époque infantile, où l'enfant dévore le sein de sa mère ou de sa nourrice. D'ailleurs, c'est bien la femme qui est objet de désir-haine : *«la femme surtout»*.

Il est donc logique que l'acte de se transformer, pour revenir à un stade primaire-bestial-infantile, passe par l'acte de boire :

« Rien de plus aisé, madame. Ce soir, à neuf heures, vous boirez. Enfermez-vous. Transformée, pendant qu'on vous croit là, vous courrez la forêt. »

Boire, c'est absorber le lait maternel, boire permet la transformation.

C'est pourquoi l'absorption d'alcool, la potion de grain d'opiacés ingurgitée par un mangeur d'opium, permettent de rentrer dans une immersion, dans une ivresse des sens. Cependant cette immersion a un prix :

« Cela se fait, et la dame, au matin, se trouve excédée, abattue ; elle n'en peut plus. Elle doit, cette nuit, avoir fait trente lieues. Elle a chassé, elle a tué ; elle est pleine de sang. Mais ce sang vient peut-être des ronces où elle s'est déchirée. »

Cette dame est *excédée, abattue* : c'est le prix à payer pour une expérience d'immersion.

Les dernières phrases semblent indiquer que cette expérience est en réalité une hallucination :

« Elle a chassé, elle a tué ; elle est pleine de sang. Mais ce sang vient peut-être des ronces où elle s'est déchirée. »

Le sang dont la dame est couverte est donc soit celui de ses victimes, soit plus probablement le sien. La métamorphose en louve ne s'est alors pas réellement produite : elle a advenu dans l'intériorité de la dame, dans sa conscience même, ou plutôt dans l'avènement de l'inconscient sur le conscient.

C'est donc, pour reprendre l'expression d'Henri Michaux, un *misérable miracle* qui s'est produit lors de cette métamorphose. Ce n'est pas une transformation effective, dans le monde réel, mais un changement d'état de conscience, lié à une perception sensorielle autre-peut-être déformée, ou plus intense, ce que nous verrons avec Oliver Sacks dans la troisième partie.

La résurgence du mythe de Lycaon à travers l'Histoire semble donc indiquer que le désir de métamorphose est commun à tous. Quelle que soit l'époque, les hommes ont éprouvé le besoin de changer leurs perceptions, d'expérimenter d'autres états.

La recherche de l'ivresse par des écrivains comme Charles Baudelaire, Thomas de Quincey, Henri Michaux, les écrivains de la Beat Generation, ou encore Brett Easton Ellis montre de plus que ce désir peut être utilisé à des fins créatives.

C'est ainsi que Nietzsche a pu écrire, dans *la volonté de puissance* :

« Il y a deux états dans lesquels l'art lui-même surgit dans l'homme à la manière d'une force de la nature et dispose de lui qu'il le veuille ou non, le forçant une fois à la vision, une autre fois à l'orgasme. Ces deux états sont préfigurés dans la vie normale, mais de manière faible dans le rêve et l'ivresse. »

Mais il y a la même différence entre le rêve et l'ivresse; tous deux déclenchent en nous des forces artistiques mais chacun à sa façon : le rêve nous donne la faculté de voir, d'assembler, d'inventer; l'ivresse nous donne le geste, la passion, le chant la danse. »

Le geste, la passion, le chant et la danse : autant de façons d'accéder à un état autre, exalté; autant de façons de se métamorphoser.

III. La schize contemporaine

I. Cinema anima

a. Le trucage

*« Le cinéma nous ramène à l'anima, religion de la matière, qui donne à toute chose sa divinité spéciale et qui voit des dieux en toute chose et tout être.
Le cinéma, héritier de l'Alchimie, le dernier d'une science érotique »*

Jim Morisson, Seigneur et nouvelles créatures

Jim Morisson, avant d'être le chanteur idolâtré du groupe psychédélique des Doors, était un ancien étudiant en cinéma. Des cours qu'il a suivis jeune, il fait des poèmes mystiques et révélateurs.

Proposer le cinéma comme «héritier de l'alchimie», c'est percevoir que le médium cinématographique est une pratique hétérogène, qui intègre des éléments du monde réel pour les transformer en vision du monde. Les notions de montage et de trucage sont au centre de cette transformation du matériau filmique «réel».

Nous étudierons tout d'abord la notion de trucage.

En effet, dès les débuts du cinématographe, le trucage a été un élément prépondérant, déterminant pour l'esthétique de nombreux cinéastes. Ainsi, le cinéma de Georges Méliès est-il emblématique d'une pratique du trucage permettant de relier l'imaginaire au réel. On se souviendra de la célèbre séquence de tir d'obus dans l'oeil de la Lune.

Les effets spéciaux ont depuis évolués : avec l'avènement des technologies numériques, des mondes entiers sont désormais construits artificiellement. Nous allons nous intéresser à un film emblématique de la pratique du trucage. Le thème de la métamorphose y est prégnant, et mis en images d'une manière tout à fait originale. C'est le désormais classique The fly (1986).

Durant le visionnage d'un film de David Cronenberg, un sentiment étrange nous envahit. Nous hésitons entre le rire et la peur, l'acceptation et l'incrédulité. En effet, les effets spéciaux qu'il utilise sont étranges; ils nous renvoient à la transformation des corps, de la chair; et aussi à l'hybridation entre l'homme et la machine. Les trucages sont à la fois grotesques et saisissants. En effet, nous voyons bien qu'il s'agit d'une matière ajoutée; dans un même temps, nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer-de fantasmer- que ce que nous regardons existe réellement.

« La mouche » (« The fly ») que David Cronenberg réalise en 1986, est un remake d'un film de science-fiction à caractère horrifique réalisé par Kurt Neumann en 1958 intitulé « La mouche noire » (« The fly »). Le scénario tient en quelques lignes : un scientifique génial invente un téléporteur (telepod). Il rencontre une journaliste, tombe amoureux d'elle, et décide de se téléporter lui-même, afin de l'impressionner. Mais une mouche s'infiltre dans la machine : lorsqu'il en sort, le scientifique porte en lui les gènes de cette mouche, ce qui va peu à peu le métamorphoser.

Le scénario est un «classique» du film de science-fiction; il fait de plus écho de manière singulière à La métamorphose de Franz Kafka. Le spectateur sait donc quelle histoire lui est proposée.

Ce qui intéresse alors Cronenberg, ce n'est pas le « quoi », mais le « comment ». Comment rendre compte de la dégradation progressive du corps et de la morale ?

Par le trucage.

Il développe ainsi toute une imagerie de la métamorphose et de la monstruosité. Le scientifique est tout d'abord rempli de vitalité, d'énergie physique et sexuelle. Mais cette énergie positive va peu à peu faire place à une dégradation négative : son visage se couvre de poils, il se met à cracher une substance gluante, enfin il se transforme peu à peu en monstre sanguinolent, aux yeux de mouches.

Il y a donc différentes étapes de la transformation; cela permet de créer un fil scénaristique, et en même temps, d'impliquer le spectateur dans une situation de croyance horrifiée.

En effet, il y a dans le trucage une duplicité. Quelque chose est toujours caché-c'est le truc- et en même temps quelque chose d'affiche en tant que tel, ce qui permet de surprendre le spectateur par le pouvoir des images cinématographiques.

Cronenberg propose donc une expérience *visuelle* de la métamorphose. Après toute la tradition littéraire des métamorphoses, que nous avons étudiées dans les parties précédentes, la pratique cinématographique permet de renforcer l'immersion dans l'histoire. L'imaginaire du créateur est alors mis en exergue.

Selon Christian Metz, « *le paradoxe du cinéma est qu'il est signifiant, et aussi incarnation de l'imaginaire.* »



b. Le montage

Mulholland drive (2001) est un film de David Lynch. Il se déroule à Hollywood, ce qui renseigne déjà sur l'intention de Lynch : faire un film sur le cinéma, sur ses origines, ses mythes et ses fractures.

Le montage est d'une importance capitale : il y a en effet une ligne médiane, qui coupe l'histoire en deux. Cette scission empêche, d'un côté, la croyance à une « vérité » de l'histoire, telle qu'elle présentée linéairement dans la première partie. D'un autre côté, elle permet paradoxalement de reconstituer une autre vérité, à rebours. On peut parler d'une métamorphose, liée à la fois à l'histoire elle-même et aux rôles des personnages.

Les deux héroïnes, « Betty » et « Rita » sont incarnées par Naomi Watts et Laura Elena Harring. La première est blonde, l'autre a les cheveux noirs. La première est pleine d'énergie, et prête à démarrer une brillante carrière dans les studios d'Hollywood, la seconde est amnésique, et s'endort très souvent. La dualité Apollon-Dionysos est présente. On peut de plus retracer l'origine iconographique de ce couple «sapphique» dans l'histoire de l'art :

Courbet peint le Sommeil (135*200 cm) en 1866. Dans ce tableau, aussi intitulé Les deux amies et Paresse et luxure, deux femmes, l'une brune, l'autre blonde, s'enlacent érotiquement. Le titre nous donne un indice pour l'analyse. Le sommeil, c'est à la fois :

-l'érotisme-on s'aime dans le lit où l'on dort-d'où le deuxième titre «paresse et luxure»,

-le rêve-qui est lié à l'érotisme par la notion de songe,

-et la mort-lorsqu'on tombe dans le sommeil, on devient inconscient, on tombe dans son propre corps...

Le parallèle avec les héroïnes de Mulholland Drive est alors établi : Rita, celle qui s'endort, celle dont l'histoire est un mystère, incarne le sommeil, l'état de songe, l'amnésie. Au contraire Betty est l'actrice énergique, motivée, érotique.

Ces deux figures incarnent les thèmes qui traversent le film : la relation entre réalité et imaginaire, la complémentarité ou la réciprocité du songe et de la vérité. On en revient encore une fois à la dualité immersion-sophrosyne, que nous avons étudiée précédemment.

Une scène nous semble tout à fait révélatrice, tout d'abord parce qu'elle est coupée de l'histoire principale, d'autre part parce qu'elle aborde la question de la frontière entre rêve et réalité. En voici le script, que nous avons traduit de l'anglais :

*«Eh bien ... c' est le deuxième rêve que j'ai eu , mais c'étaient tous les deux le même ...
ils commencent quand je suis ici , mais ce n'est pas le jour ou la nuit.
C'est un peu le crépuscule , mais ça semble juste comme ça, sauf pour
la lumière , mais j'ai une peur indicible.*

*Tu te tiens debout, là-bas vers le comptoir, loin de tout le monde. Tu es dans les deux rêves,
et tu as peur . J'ai encore plus peur quand je vois à quel point tu es effrayé, puis je me rends
compte ce dont il s'agit - il y a un homme ... derrière ce mur. C'est lui ... c'est lui qui fait cela
Je peux le voir à travers le mur. Je peux voir son visage et j'espère ne plus jamais voir ce visage
en dehors de mon rêve.»*



Après le dialogue, les deux hommes se lèvent, et se dirigent vers le mur en question. Et, en effet, un homme au visage terrifiant apparaît brièvement. Dan, constatant que son cauchemar a trouvé une porte d'entrée dans sa réalité, s'écroule alors.

Plusieurs pistes d'interprétation sont possibles :

- Cette scène peut être considérée comme un résumé du film en son entier.

En effet, Dan fait le même rêve, « sauf pour la lumière ». Autrement dit, une même scène se répète sous un éclairage différent, sous une autre lumière. On connaît l'expression « à la lumière de... ». A la lumière du dernier quart d'heure du film, nous comprenons différemment la première partie.

- On pourrait aussi considérer le personnage terrifiant comme une personnification de la schizophrénie. Lynch réussit dans la scène où il apparaît un coup de force magistral : arriver à nous surprendre, à nous faire peur, alors même que l'on était prévenu ! C'est la différence entre savoir et voir qui nous prend de court. L'extrême brièveté de l'apparition - pas plus de cinq secondes - nous laisse de plus une sorte de curiosité morbide, une envie de revoir ce visage repoussant. Il réapparaît effectivement, vers les dernières scènes du film, tenant le cube bleu qui semble contenir les secrets de l'histoire.

Ce clochard monstrueux nous rappelle Astérion. Il est caché par le mur comme le Minotaure par le labyrinthe ; et comme le Minotaure, il terrasse ceux qui ont la malchance de l'approcher. C'est un hybride moderne, une figure de la schizophrénie.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur les indices, les scènes-clés et les fausses pistes de ce film. Nous nous contenterons de mettre en avant ce fait : les acteurs jouent tous *deux fois* ; c'est-à-dire qu'on les voit jouer un rôle dans la première partie, et un autre dans la seconde. Cette métamorphose est indicielle : elle nous suggère que tout rôle est interchangeable, que tout film est fiction, et que toute fiction est réversible. Elle est troublante, car elle nous invite à repenser notre manière même de regarder.

La corporalité des personnages est mise en avant, ce qui nous permet de comprendre que le jeu des acteurs est avant tout présence, gestes ; ainsi, dans la première partie, Naomi Watts est énergique parce que son corps - sa manière de marcher, de sourire - nous l'indique. Dans la deuxième partie, son corps est comme affaissé, ses épaules lâches, son visage perpétuellement crispé. C'est cette transformation du jeu de l'acteur qui crée une transformation du scénario.

Il y a donc une métamorphose sur plusieurs plans : sur le plan scénaristique, sur le plan du jeu des acteurs, sur le plan du sens métaphysique.

Lynch questionne ainsi les rapports entre réalité et fiction, et la possible inter-pénétration de ces deux notions dans le médium du film. La métamorphose est utilisée comme une figure de style, qui vient perturber la continuité du scénario.

II. Dans la peau du chien, une métamorphose sensible

« Parler éloigne la perception sensorielle. L'acquisition du langage la contraint, la refoule, la divise et la repousse dans une espèce d'autre monde, d'avant-monde, d'avant-humanité. »

Pascal Quignard, Vie secrète, p.205

Nous nous sommes intéressés dans cette troisième parties aux fictions modernes, qui questionnent les liens entre fiction et réalité.

Nous aimerons maintenant nous pencher sur une métamorphose bien réelle, décrite par le neurologue Oliver Sachs. Dans l'ouvrage L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau, Sachs s'intéresse à des affections étranges, « *qui atteignent l'homme non seulement dans son corps, mais dans sa personnalité la plus intime et dans l'image qu'il a de lui-même* » (selon le résumé de quatrième de couverture).

L'histoire qui nous intéresse s'intitule dans la peau d'un chien.

En voici des extraits révélateurs :

« Stephen D., âgé de vingt-deux ans, était étudiant en médecine et se droguait (cocaïne, PCP et surtout amphétamines). Une nuit, il fit un rêve très précis : il rêva qu'il était un chien, évoluant dans un univers olfactif incroyablement riche et évocateur (« l'odeur éternelle de l'eau qui ruisselle, la saveur liquide des pierres solides »). A son réveil, il se trouva justement plongé dans un tel univers. »

« J'ai rêvé que j'étais un chien-c'était un rêve olfactif-et je me suis réveillé dans un monde infiniment odorant-un monde où toutes les autres sensations si accentuées qu'elles puissent être, restent pâles comparées aux odeurs ».

« Un monde concret, d'une spécificité irrésistible, disait-il, un monde d'une immédiateté , d'une signification immédiate écrasante » Plutôt intellectuel et enclin à la réflexion et à l'abstraction, il trouvait désormais la pensée, l'abstraction et la catégorisation difficiles et irréelles par rapport à l'irrésistible immédiateté de chaque expérience.

Cette étrange transformation prit fin au bout de trois semaines-son odorat, ainsi que ses autres sens, redevinrent normaux; il revint à lui avec une impression de perte et de repos à la fois; il retrouva son ancien monde, avec ses impressions sensorielles éteintes, retomba dans la morne abstraction. « Je suis content d'en sortir, dit-il, mais, en même temps, c'est une perte terrible. Je sais maintenant à quoi nous renonçons en étant civilisés et humains. Cet autre côté « primitif », nous en avons besoin aussi ».

Une fois encore, nous voyons revenir le vieux mythe du lycantrophe. Après Lycaon et sa métamorphose, après l'échappée de la Dame en femme-louve, voici la métamorphose d'un étudiant en chien. Une fois encore, il est question d'immersion, et de perceptions transformées. Mais ce qui est intéressant dans cette histoire-ci, c'est que la métamorphose est effective. Cela nous permet donc de faire le lien entre la thématique littéraire de la métamorphose et la réalité de notre monde, et a fortiori de nous questionner sur la notion même de réalité.

En effet, il est clair ici que cette expérience est subjective : ce sont les sens du jeune homme qui sont affectés, or les sens sont ce qui fait le lien entre le monde extérieur et l'esprit intérieur. Ils se situent donc à la frontière entre le corps et le monde.

Ici, il nous faut rappeler comment cette transformation a commencé : par un rêve.

«Une nuit, il fit un rêve très précis : il rêva qu'il était un chien, évoluant dans un univers olfactif incroyablement riche et évocateur (« l'odeur éternelle de l'eau qui ruisselle, la saveur liquide des pierres solides »). A son réveil, il se trouva justement plongé dans un tel univers.»

Le rêve est donc précurseur, prémonitoire de l'expérience effective. Cela nous rappelle la thématique abordée par David Lynch dans Mullholand Drive. De plus, cette étrange prémonition laisse entrevoir le lien qui existe entre l'inconscient, le sensuel, et le conscient- ce qui nous renvoie finalement à la dualité immersion-sophrosyne qui nous poursuit depuis le début de ce travail.

«Plutôt intellectuel et enclin à la réflexion et à l'abstraction, il trouvait désormais la pensée, l'abstraction et la catégorisation difficiles et irréelles par rapport à l'irrésistible immédiateté de chaque expérience.»

La pensée, qui renvoie à la sophrosyne, est considérée comme difficile, et surtout *irréelle*. L'hypertrophie des sens conduit à une présence au monde différente, plus intuitive, plus *bête* peut-être.

On peut noter que le retour à la sophrosyne est ambivalent : d'un côté, l'« ancien monde » du « civilisé » apporte du repos; de l'autre, l'exaltation du « primitif » est perdue à jamais.

Oliver Sachs conclut:

« Ce que nous constatons, c'est l'universalité de l'inhibition, même au niveau percepteur le plus élémentaire: la nécessité d'inhiber ce que Head a considéré comme primordial et regorgeant de qualité hédonique, et qu'il a qualifié de « protopathique », si l'on veut permettre l'émergence de l'« épicrotique » complexe, catégorisante, et sans affect.

La nécessité d'une pareille inhibition fait qu'on ne peut la réduire à l'inhibition freudienne, ni, en l'exaltant et en la poétisant, à l'inhibition blakienne. Peut-être en avons-nous besoin, comme Head le laisse entendre, pour être des hommes et non des chiens. Et pourtant l'expérience de Stephen D. nous rappelle(...) que nous avons parfois besoin d'être des chiens et non des hommes. »

Ainsi Oliver Sachs nous explique que l'inhibition est nécessaire. En perdant notre capacité à sentir le monde, nous nous libérons de l'immédiateté de l'existence animale, et pouvons alors construire un rapport intellectuel avec la réalité. La sortie de l'immersion est donc peut-être l'origine de l'humanité, de l'*homo sapiens sapiens*, l'homme pensant qu'il pense.

Cette métamorphose effective nous montre donc que le mythe du lycantrophe, loin d'être une fable dénuée de tout rapport avec la réalité, est en fait à l'origine du concept même de réalité. En inversant la chronologie du mythe, nous comprenons que c'est la bête qui, sortant de son immersion dans le monde, parvient à devenir homme, et à construire un langage articulé.

Conclusion

Notre analyse dans le champ littéraire et visuel de la thématique de la métamorphose n'a pas eu l'ambition d'être exhaustive, loin s'en faut. Au contraire, nous avons privilégié une approche serrée sur certains points : **la dualité entre immersion et sophrosyne, le mythe du lycantrophe, les liens entre réalité et fiction**. Constatant que ces points reviennent sans cesse dans l'Histoire, nous concluons à leur universalité et à leur importance pour la compréhension de la condition humaine.

La dualité entre immersion et sophrosyne nous a intéressé comme **dynamique créative**. Il nous faudrait cependant dépasser cette dualité, typiquement occidentale, pour mieux comprendre l'unité qui caractérise l'esprit humain.

Le mythe du lycantrophe nous a poursuivi depuis la mythologie grecque jusqu'aux études neurologiques contemporaines. C'est cette **survivance** que nous avons voulu mettre en lumière.

La problématique des liens entre réalité et fiction est très vaste. Nous avons voulu montrer comment cette problématique peut être exploitée par les artistes, pour aboutir à **une mise en abîme** de leur propre travail.

Les mots de Pascal Quignard, que nous avons présenté en incipit, nous serviront de conclusion finale :

Tout ce qui était connu prend un sens nouveau, s'attache une nouvelle lumière et tout ce qu'on a quitté fait retour soudain dans la nouvelle terre avec un nouveau relief encore inexprimable parce qu'il n'a pas pu être anticipé.

bibliographie

Jim Morisson
Seigneur et autres nouvelles

Pascal Quignard
Vie secrète

Roberto Calasso
Les Noces de Cadoms et Harmonie

Aby Warburg
*Miroirs de faille, à Rome avec Giordano
Bruno et Edouard Manet*

Ovide
Les métamorphoses

Jorge Luis Borges
La demeure d'Astérios, in Fictions

Jules Michelet
La Sorcière

Thomas de Quincey
Jeanne d'Arc

Olivier Sacks
*Dans la peau d'un chien, in l'homme
qui prenait sa femme pour un chapeau*

filmographie

David Cronenberg
La mouche (1986)

David Lynch
Mullholand Drive (2001)

pinacothèque

Lucas Cranach L'ancien
Le loup-garou
1512
16,2 × 12,6 cm

Albrecht Dürer
Le Christ en croix
1516
21*34 cm

William Blake
Nebuchadnezzar
1795
43 cm x 53

Gustave Courbet
Le sommeil
1866

