

Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme

Fabienne Claire Caland

Numéro 13, automne 2007

La littérature et l'animalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2562ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caland, F. C. (2007). Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme. *Contre-jour*, (13), 153–172.

Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme

Fabienne Claire Caland

Fin d'une époque

Durant le siècle dernier, deux figures mythiques ont imprimé leur marque dans l'imaginaire communautaire : le vampire, dont le paragon est Dracula ou Nosferatu, et Frankenstein. Le premier, humain d'apparence et animal en son comportement, s'est taillé la part du lion parmi les créatures monstrueuses issues d'un imaginaire ancestral. Il a parfaitement rempli le rôle d'exutoire, d'épouvantail et de bouc-émissaire que l'Occident lui a assigné dès la fin du XIX^e siècle : il incarne tout à la fois la peur de l'autre, de l'étrange et de l'étranger. Sous la plume de Stoker, Dracula, ce monstre qui se repaît de sang frais, si possible de jeunes gens, constitue une menace d'envahissement pour l'Angleterre, métonymie ici des sociétés post-industrielles. En même temps, l'Autre n'est-il pas celui qui nous effraie et nous fait frissonner ? Sans se perdre dans les détails, précisons que cette phobie centrée sur une entité nommable, donc rassurante, peut se télescoper avec le sentiment de haine, de rancœur devant ce qui paraît illégitime à un groupe : le vampire fin dix-neuvième est un personnage aristocratique, représentant d'une noblesse perçue par les Républicains comme pourvoyeuse des maux qui gangrènent la société. Cette image contextuelle, fortement politisée, spécifie la connexion entre toutes les

variantes autocratiques, par exemple le despotisme ou le césarisme, et l'acte de vampirisme (la métaphore « sucer le sang » se matérialisant), ce qui fait que, à toutes les époques, le vampire peut être associé à une figure arbitraire, politisée ou non d'ailleurs. Tandis que Dracula installe une réflexion sociopolitique et métaphysique — comment contrer la mort si ce n'est en pactisant avec le Diable ? —, son acolyte humain Renfield exemplifie la hantise de la maladie mentale, comme sa fascination, du reste, puisqu'à l'époque on exhibe les fous au même titre que les hommes-éléphants et autres bêtes de foire. La pérennité du roman de Stoker est en partie redevable de cet entremêlement d'angoisses diffuses qui trouvent corps, à défaut d'âme.

Mais une seule figure, même complexe, ne suffit pas à remplir la mission cathartique, il lui en faut une complémentaire, afin de mieux éclairer des zones d'ombre et de mieux faire fonctionner la machine à rêver qu'est l'être humain. À tout le moins, les sociétés occidentales valident et valorisent en tant que mode de fonctionnement la dichotomie, la bipolarité, la dualité, sachant que la trinité n'est jamais bien loin de ce principe. C'est ainsi que deux font trois : parce qu'ambivalent, le pendant du vampire, Frankenstein, né aussi au XIX^e siècle, se subdivise en deux figures distinctes pour dominer l'imaginaire du XX^e siècle. Ambivalent, car par « Frankenstein », nous entendons le docteur, tout à sa folie scientifique de vouloir abolir la frontière entre la vie et la mort, et la créature que son *hybris* engendre, une créature immonde, aux antipodes de la séduction du non-mort qu'est le vampire. C'est la crainte vis-à-vis de la science, de la magie — le docteur s'inspire des travaux de Paracelse, plus tard nourrie par les théories darwiniennes et les débats sur la création — qui trouve chair cette fois, mais quelle chair ! Composée de membres cadavériques cousus maladroitement ensemble, cette « chose » morte-vivante (au sens littéral) est abjecte. Même ses yeux perdent toute humanité, ils sont vitreux comme ceux d'un mort. Sa peau est jaune, ses lèvres noires. La créature, qui profite d'une *re*-naissance, expose paradoxalement ce qu'elle devrait être, un cadavre. Elle pense, réfléchit, pire : elle a des sentiments ; jamais pourtant nous ne la dirons humaine. Et voilà que cette abjection représente, par jeu métaphorique que des auteurs canadiens comme Margaret Atwood ou Jean-Pierre Girard revendiquent, toute œuvre d'art

se réclamant du post-modernisme : la créature — sans nom — n'incarne-t-elle pas mieux que toute autre figure le roman post-moderne, ensemble cousu tel un patchwork ? Qui non seulement revendique mais en plus affiche les références comme autant de vestiges d'un passé culturel auquel il redonne vie ? Qui assume son aspect artificiel en exposant ses sutures ?

Début d'une nouvelle ère

Au début du XXI^e siècle, ces deux constellations symboliques, à force d'être utilisées, caricaturées, se sont évidées. En définitive, c'est le lot de toutes les figures mythiques que d'alterner des phases d'acmé puis de dormance, quitte à resurgir plus tard, sous une forme altérée souvent. C'est aussi leur lot que d'avoir une période de vivacité d'environ un siècle, un siècle et demi. La figure de Dracula, l'étranger séduisant, l'aristocrate du passé qui veut nous ôter notre vie et notre âme en sus fonctionne toujours, mais sa force s'est amoindrie. En cette ère post-moderne dont d'aucuns associent la fin au 11 septembre 2001, le double Frankenstein perd aussi de son efficacité. Or, lorsqu'une figure s'effrite, une autre montre le bout de son museau, parmi une horde qui tente d'émerger ; elle est présentée sous différentes formes dans les productions culturelles, pour jauger de son efficacité symbolique. Mais à ce jeu-là, il y a toujours peu d'élus. Parmi la horde qui attend sur le seuil, il semble qu'une gueule dévorante soit maintenant prête à sauter à la gorge de l'imaginaire occidental du XXI^e siècle : le loup-garou, parangon des métamorphoses lupines.

Faisons un saut temporel pour saisir les prodromes de ce phénomène. À la fin du XIX^e siècle, souvenons-nous que, pour incarner la violence animale, le vampire et le loup-garou étaient en concurrence. Quelques œuvres majeures furent en effet écrites au sujet du loup garou, rivalisant avec la pléthore de livres sur le sujet vampirique : pensons au *Meneur de loups* d'Alexandre Dumas (1857), *Hugues-le-loup* d'Erckmann-Chatrian (1869), *Olalla* de R. L. Stevenson (1887) et *The Mark of the Beast* de Rudyard Kipling (1881). Quand, en 1849, Guy Endore publie *Le loup-garou de Paris*, il aurait pu légitimement penser que son œuvre ferait référence, parce qu'elle réinvestit un certain nombre d'invariants avec habileté : la dichotomie entre l'humain socialisé et la bête qu'il devient une fois

transformé, une bête incapable de s'exprimer ; la malédiction à l'origine de la métamorphose et l'exploitation de la veine tragique plus que dramatique. *Dracula* de Stoker (1897) lui damera le pion — les lecteurs favoriseront une créature plus séduisante, plus sensuelle, plus valorisante finalement quoique plus radicale : le vampire est un non-mort (*undead*) alors que le loup-garou appartient à une humanité dégénéréscente. C'est peut-être cela l'inacceptable, ses oripeaux humains, son regard insupportable à soutenir, la violence de ses actes, sa propension à déchirer des chairs humaines sans distinction, son anonymat aussi, son manque de séduction, enfin. Une telle gueule dévorante, sanguinolente est aux antipodes de la bouche d'ombre où ne perle qu'une goutte de sang. Qui voudrait d'un loup-garou à sa table ?

Parce qu'inacceptable dans sa forme primitive, ledit monstre se modernise, s'échappant d'un cauchemar que R. L. Stevenson publie en 1886. Il s'agit de Mister Hyde, cet être violent et caché, issu d'un imaginaire grouillant et désorganisé. Cette figure, couplée au docteur Jekyll, comme ailleurs la créature avait son docteur Frankenstein, a connu un succès notable, ombre qui attend son heure alors que la force symbolique d'un Frankenstein est redoublée par son accointance avec le post-modernisme. Jusqu'à aujourd'hui, en tout cas. Car force est de reconnaître que cette double entité, diurne et nocturne, modulation des figures nietzschéennes d'Apollon et Dionysos, tend depuis quelque temps à jouer le premier rôle sur le devant de la scène et, en conséquence, à reléguer Frankenstein dans les coulisses. Cette domination se voit aujourd'hui dans nombre de productions culturelles, dans la vie collective aussi, et nous conduit à postuler que le XXI^e siècle devra tenir compte de cette figure animale adaptée à notre perception ontologique actuelle, teintée d'un pessimisme qui doit beaucoup à la mouvance hobbesienne pour laquelle l'homme est un loup pour l'homme. Sans que ce soit ici le lieu d'une telle démonstration, nous voulons repositionner le questionnement suscité par l'animalité, les figures lycanthropes en particulier, pour comprendre les soubassements imaginaires des sociétés occidentales de ce très jeune millénaire.

La métamorphose et la question de l'identité : nom, langage

Metamorphosis est « changement de forme ». Nous la côtoyons à regarder la chenille, la chrysalide puis le papillon. Du regard porté sur le papillon peut se construire soit une réflexion philosophique sur l'éphémère, soit une explication métaphysique (le papillon symbolise l'âme débarrassée de son enveloppe charnelle, en sa symbolique chrétienne par exemple) que la littérature, où se déploient métaphores et comparaisons, a à cœur de commenter, ainsi que le montre *Le propre du langage* de Jean-Christophe Bailly. Dans ce « voyage au pays des noms communs », l'auteur offre quelques courts chapitres sur l'animal, dont un consacré à l'ours. D'une expérience réelle où il s'est déguisé en ours découle cette réflexion : « les animaux ne crient en notre présence que pour faire cesser un instant cette rumeur incompréhensible qui sort de nos bouches ». Bailly ajoute : « il est singulier en tout cas que ce par quoi nous sommes le mieux nous-même puisse apparaître, du point de vue animal — même si un tel "point de vue" n'est qu'une supposition ou une simulation du discours —, comme ce qu'il y a de plus bavard et de moins divin ». Dans cette notice, plusieurs points sont importants. D'abord, le déguisement de l'être en animal qui, de poils ajoutés sur la peau, se cristallise chez le sujet en expérience du devenir-ours, fonde communauté avec le devenir-insecte d'un Gregor Samsa. Le point de vue est celui de l'autre à qui l'on emprunte l'âme en même temps que la peau, la carapace ou les poils. C'est l'Astérion de Borges, mi-homme mi-bête, qui pense et qui profère. C'est l'homme qui, enfermé dans le corps étranger qu'est la carapace d'un insecte ou la fourrure d'un loup, est privé de la faculté de communiquer avec les humains. C'est l'homme à la peau d'ours qui, dans une synergie quasi-chamanique, se surprend à penser l'homme et ses limites. Toutes les variantes achoppent sur la question de l'identité de l'homme, et à la dimension ontologique succède la question éthique, fixée dans l'imaginaire humain par tous les modes scripturaires — épopée, roman, poésie, théâtre...

Dans chaque métamorphose en loup-garou (ou en ours pour Bailly, ou en insecte pour Kafka), dans chaque cas de zoomorphisme donc, il s'agit d'une « métamorphose régressive » au sens darwinien : la part animale l'emporte sur l'hominisation. L'être perd les caractéristiques

humaines — le nom et le langage — qui favorisent son insertion sociale et le définissent comme « animal politique ». Lorsque l'homme se mue en loup, il fait figure d'altérité pure, d'*àpolis*, de barbare au même titre que la créature de Frankenstein, anonymée parce qu'abject. Exclu de la chaîne des êtres, en un mot anomal, il déchoit du genre humain sans intégrer véritablement le genre animal, ce que confirme la perte de son nom, contrairement au vampire qui, en définitive, ne change que de statut (de vivant à non mort) et conserve donc une identité d'homme. Innommable, ce monstre est alors objectivé, animalisé, voire diabolisé. Dans les textes narratifs, il est le plus souvent qualifié de « chose », de « silhouette », de « bête », de « loup », de « loup-garou » et, à la semblance de celui qu'on appelle Satan, le singe de dieu, de « démon ». Quand Stevenson fait exception à la règle et offre à sa bête nom et prénom, il veille à ce que ceux-ci aient une forte charge symbolique, de l'ordre de celle que nous envoient les rêves et les mythes. Ainsi les prénom et nom ne permettent-ils pas à l'individu qui les porte d'acquiescer une place dans un réseau de relations sociales et familiales ; tout au plus lui servent-ils à désigner ce qu'il est, en définitive, à savoir étymologiquement « gardien du trésor » (Edward) et lexicalement « caché » (Hyde). Du reste, il vit dans les bas-fonds de Londres et il entre chez Jekyll par une porte dérobée. Certains de ses successeurs prendront acte de cette précaution, comme Stephen Laws qui, dans sa nouvelle *Coupable* (1988), évoque une simple silhouette qui balance ses bras à la manière d'un singe. Les écrivains s'amuse à changer de référent animalier, depuis Stevenson surtout : le loup-garou moderne tient triplement de l'homme (par les yeux et la voix), du loup (pour l'aspect physique) et du singe (dans ses mouvements et ses grimaces). La littérature proclame là sa suprématie sur le cinéma, car montrer l'acte de naissance de Hyde par les transformations physiques de Jekyll, celui qui, soit dit en passant, tue son moi par cet acte, c'est réduire le texte à une lecture unilatérale, celle du dédoublement. Montrer Hyde ? Dans le roman de Stevenson, Enfield ne parvient justement pas à décrire Hyde, à peine peut-il esquisser un portrait par touches impressionnistes ; le paradoxe ne peut donc se résoudre que par l'œuvre littéraire, quand elle refuse le sensationnalisme. Ou alors, il faudrait suivre les préceptes de Borges sur la question : changer les noms, le déroulement de l'intrigue, avoir deux

acteurs au physique différent. En un mot, si l'on écoute Borges, faire preuve d'invention et non de fidélité, ce qui à ce jour n'a pas été accompli. À peine change-t-on de point de vue avec la gouvernante de Jekyll, *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996).

Quant aux auteurs du XX^e siècle, ils sauront se souvenir de cette précaution d'emploi. Lorsque Pierre Yergeau, dans *Du virtuel à la romance*, donne à son « homme-loup » le nom d'Eugène Hyde, le lecteur adhère au jeu onomastique qui veut que « Eugène Hyde » renvoie à Eugénides, personnage de *The Waste Land*, dont Yergeau reconnaît l'influence, et surtout à Edward Hyde, précisément. Il n'y a rien de novateur dans ce procédé, juste l'adéquation à une période post-moderne dans laquelle la littérature est écriture mnésique, un monstre de papier qui s'entredévore continuellement et qui, parfois, s'échappe vers d'autres formes de parole, cris ou marmonnements du mur barbare (le mur central du labyrinthe) sur lequel il rebondit. Et quand la bête ne parle pas le langage de l'homme, ni Dracula ni créature de Frankenstein, comment transcrire ces paroles ? Là, le cinéma a des moyens visibles pour pallier cette difficulté majeure alors que beaucoup de textes littéraires cèdent à des effets d'écriture dépourvus d'intérêt. Il vaut mieux adopter un subterfuge et donner à Hyde un langage vulgaire, voire ordurier, en accord avec ses manières. De lui faire écrire des blasphèmes sur les livres de Jekyll, afin de lui signifier son mépris, si ce n'est sa haine envers son « père créateur ». En ce point, R. L. Stevenson et ses successeurs s'écartent du piège dans lequel était tombée Mary Shelley quand, dans un élan rousseauiste juvénile, elle octroyait à sa créature la parfaite maîtrise du langage humain et lui conférait même l'art de la rhétorique avec un langage châtié.

Au langage qui dysfonctionne s'accorde une gestuelle désorganisée, des mains qui n'ont pour seul but que d'agresser et de menacer. Il n'est plus qu'un animal dé-socialisé : il n'y a plus d'échange possible, il ne peut toucher sans lacérer, démembrer, mordre, ni parler sans hurler. Le loup-garou, animal sanguinaire par excellence, est généralement — et paradoxalement — en dehors de tout clan, famille ou horde, à la différence du vampire qui recrée de manière perverse le tissu familial avec ses victimes transformées en bourreaux. Il est seul dans l'horreur qui le caractérise,

c'est-à-dire le franchissement de l'interdit d'anthropophagie, fondateur de toute société. Car celui qui tue et dévore, c'est l'homme métamorphosé. Pour qui veut saisir les soubassements imaginaires (et néanmoins concrets) de la société actuelle, la littérature dévoile bien ce paradoxe, en s'éloignant du substrat mythique pour ingérer des notions récentes où seraient convoqués par exemple Freud, Lacan, Foucault ou Bataille : le sadisme, le phantasme, le passage à l'acte, la schizophrénie. Aujourd'hui, le loup-garou a le visage du démon, celui du fou, du tueur en série, d'Hannibal Lecter et de James Gumb. Aux côtés du loup-garou traditionnel qui pose la question de l'animalité et de l'humanité, et dont se nourrit le cinéma, se dresse une nouvelle bête, capable d'échanger, d'argumenter, de capter l'autre par la parole. Edward Hyde est un animal velu au langage abject ; Eugène Hyde est un homme sans foi ni loi qui use de la rhétorique pour abuser son prochain. Subsistait le doute en ce qui concerne la créature de Frankenstein, était-elle la victime de Victor ou son bourreau ? Son plaidoyer cachait-il la noirceur de ses desseins, comme le croyait Victor, ou était-il sincère ? Ces deux voies interprétatives sont empruntées qui au cinéma, qui en littérature, qui dans toute forme artistique. Eugène Hyde ne laisse pas de doute quant à son cynisme, marque d'une distance qui s'est si souvent imposée dans les œuvres post-modernes, quitte à devenir un *topos*. L'obscénité ne tient pas tant à cette perte de l'authentique sur laquelle on glose tant dans nos salons philosophiques qu'à sa présence au centre de l'agora, avec les bouleversements imaginaires que cela suppose.

L'obscène : le lycanthrope au centre de l'agora

Traditionnellement, l'homme se transforme en loup-garou dans les bois, son élément naturel. Il y perd sa vêtue d'homme pour prendre peau d'animal. La littérature médiévale insiste sur cette constante de l'homme-bête à l'orée de la société des hommes, de Marie de France avec son *Bisclavret* à Bérout, chez qui Tristan perd la raison, son humanité, se fait bête dans la forêt, loin du regard accusateur de ses pairs comme avant lui (Édipe était devenu *àpolis*, figure de l'exclu. Mais à partir du XX^e siècle, la bête suit l'homme qui a depuis quelque temps déserté la campagne au profit de la ville. Comme son ombre, elle quitte donc les bois pour envahir l'espace urbain : elle ne se rapproche pas seulement, elle occupe le centre

de l'agora, elle *est* le centre de l'agora. Le passage de son lieu propre, à la fois scène et terrain de chasse, enténébré par toutes les peurs infantiles, aux lumières de la ville est plus qu'un déplacement géographique, il se charge d'une dimension axiologique qui nous fait tomber dans l'obsène, pour suivre Jean Baudrillard puis Jean-Pierre Vidal. Ce trajet obsène se déroule en deux étapes : la première est héritée de la pensée platonicienne, la seconde est une application stricte de la pensée hobbesienne.

Le corpus légendaire grec connaît de nombreux personnages-loups (*lycos*). Si c'est l'une des formes données à Zeus, le loup est aussi souvent associé au culte d'Apollon (Apollon *lykogéné* — « né d'un loup »), dieu lumineux de l'harmonie opposé à Dionysos, auquel cas sa symbolique est positive. Ne soyons pas étonnés de cette flexibilité qui fait que chaque déité a plusieurs animaux-totems pouvant varier selon les époques, les périodes de syncrétisme, etc. Le premier modèle en littérature de la légende du loup-garou reflète une négativité jamais démentie depuis, sous les traits de Lycaon, roi d'Arcadie. Le terme « lycanthropie » (de *lycos* et *anthropos*, l'homme) viendrait même de la légende de Lycaon, rapportée entre autres par Platon dans *La république* (1^{er} siècle avant J.-C.), ouvrage ayant pour objet la cité idéale et pour forme un dialogue dans lequel s'insèrent des histoires mythiques dont le sens doit, selon le philosophe, être mis au clair par la pensée rationnelle. C'est pourquoi Platon se livre à des « explications de texte ». D'après lui, le roi d'Arcadie aurait goûté au sacrifice humain, réservé à Zeus, ce qui aurait offensé ce dernier et conduit à la métamorphose du roi fautif. Platon analyse dès lors la figure du loup qui, parce qu'elle est le moyen par lequel Zeus a puni Lycaon, le soumettant ainsi à un terrible besoin de carnage à son tour, est le symbole de la cruauté, de la voracité et donc du mal. Toutefois, le discours platonicien conserve une portée politique, en traitant du sujet de la tyrannie. Le roi Lycaon était, dit-on, célèbre pour sa cruauté : la métamorphose lupine signifie la forme qui exprime au mieux ses pratiques politiques. C'est ce qui distingue Platon d'Ovide, qui traitera du même sujet dans *Les métamorphoses* : pour le premier, la transformation est reliée aux pouvoirs humains en ce qu'ils peuvent devenir tyranniques, tandis que chez Ovide, elle est reliée aux pouvoirs humains en ce qu'ils traduisent un comportement religieux punissable (en l'occurrence

les sacrifices). D'un côté, le terrestre, de l'autre, le divin pour un seul processus de transformation de l'homme en bête. Le sens de l'histoire, chez Platon, est limpide, quoique effrayant : on ne devient que soi. Cette perception fortement axiologique aura une postérité sous la forme des *Fables* de La Fontaine par exemple, des caricatures animalières dans les journaux, bref, à chaque fois que l'homme politique est présenté sous des traits carnassiers.

L'image carnassière peut être reliée, pour l'observateur en proie aux affects, à l'homme de pouvoir, au chef, à celui qui est à la tête de la communauté. Ainsi, quand Pierre Yergeau écrit *Du virtuel à la romance*, Eugène Hyde, propriétaire de l'organisation des Médias interactifs, est l'illustration parfaite de l'homme-loup à la tête d'un empire, ici médiatique. Par une mise en abyme teintée d'ironie, Eugène Hyde vend non pas son image carnassière mais l'image d'autres monstres, celle des serpents géants qui ont envahi la ville, à la fois « prisonniers et maîtres de rues entières » (Pierre Yergeau, *Du virtuel à la romance*). Le tyran avance donc masqué, caché derrière d'autres monstres. De ceux-ci il participe non à la création mais à la diffusion aujourd'hui, via les médias. Il n'est plus le roi, ni même l'usurpateur, il est, dans le sens figuré de tyran, ce maître souverain symbolique, celui qui gouverne toutes les images.

De l'orée au centre, le saut bestial s'opère avec l'application de la tradition hobbesienne. En affirmant que l'homme est un loup pour l'homme, je ne m'inscris plus dans la relation verticale instaurée chez Platon, mais dans une circulation de sens horizontal, du même contre le même, au cœur de l'agora. Il n'est plus seulement le tyran qui manipule la société du spectacle comme l'exemplifie Yergeau, il est aussi ce carnassier et celui qui me fait face : en illustrant la pensée hobbesienne à la lumière des réflexions sur l'inconscient qui agitent la fin du XIX^e siècle, R. L. Stevenson donne le ton des œuvres à venir. « Du côté Jekyll, l'ordre règne et la vie poursuit son cours apollinien. De l'autre côté, c'est Dionysos qui mène la danse », dira le spécialiste des romans d'horreurs du XX^e siècle, Stephen King, dans *Anatomie de l'horreur*. Les vannes sont ouvertes et la littérature met en avant les figures carnassières de ce même qui se confond avec l'autre, de ce qui autonomise le pire de l'animal que nous avons en

nous, brisant les règles de la civilité. C'est Sophocle qui nous dévoile ce passage de l'autre au même, dans *Œdipe-roi*. Alors que l'opposition complémentaire entre le *túrannos* et le *pharmakós*, le sur-humain et le sous-humain, se lit dans les institutions et la théorie politique des Grecs, chez Sophocle, par le biais de la tragédie, « sur-humain et sous-humain se rejoignent et se confondent dans le même personnage », sachant que ce personnage « est le modèle de l'homme » (Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*). Or, la tragédie, qui décide du sort d'Œdipe avant même que celui-ci ne prenne conscience de son nom, de sa parenté et de sa fauté, est souvent au fondement des œuvres littéraires sur le sujet loup.

La tragédie se traduit par une existence alternative, Jekyll *puis* Hyde *puis* Jekyll, source de tensions inextricables qui ne cessent d'enfler avant de s'anéantir dans une fusion oxymorique de l'animal et de l'homme. Cette fusion est douloureuse, contrariée, non désirée par les deux parties et l'une finit toujours par dominer l'autre. Jekyll voit l'une de ses mains déformée et recouverte de poils : l'animal prend le dessus, non plus caché mais exposé aux yeux de la société. Dans l'Angleterre victorienne, il n'y avait qu'une issue, la mort, pour expulser l'abject. Dans les sociétés contemporaines, il semble que cette issue ne soit plus de mise et que le loup-garou se mette à envahir durablement l'espace sociétal, dans un mouvement horizontal et frontal. Ce faisant, ainsi que le remarque judicieusement Anne-Laure Roudier, son visage se mue une nouvelle fois : il n'est plus le loup-garou mais le croque-mitaine, monstre des cités réduits à une vie nocturne, et qui ne prend que ceux qui ont mal agi. Euphémisation pour désigner un déplacement géographique de la bête. Euphémisation, quoique, en définitive, même fonction : le loup-garou dévore sans distinction quand le croque-mitaine est plus sélectif. C'est juste qu'il faut traquer la présence diurne des loups qui hurlent dans les rêves :

Et le Vieil Homme ne cessait de déceler les signes des passages loufoques : odeurs fauves, traces de griffes sur les allées humides du parc, dans l'air étouffant des foules, sur les gorges des animaux, des oiseaux et même des femmes. Aucun doute : les hordes sauvages étaient là, dissimulées mais présentes. Elles s'emparaient des villages et des villes, elles s'infiltraient sous la peau des gens, le monde entier devenait de plus en plus canin, féroce et barbare.

Ce à quoi on lui répond : « Vous rêvez » (Julia Kristeva, *Le vieil homme et les loups*). Mais ces rêves deviennent réalité, comme l'apprend le vieil homme à ses dépens. Les loups ne sont pas seulement ses ennemis, les autres, il les compte parmi ses proches, loups déguisés en hommes ou en femmes. Le roman de Kristeva, placé sous l'égide des *Métamorphoses* d'Ovide, pose dans la foulée des questionnements esthétiques et éthiques et soulève les problèmes subséquents à la répartition des rôles au sein de la société. « Quand ils ne sont pas loups, les gens ne sont personne. » (Kristeva). Loups(-garous) contre personne au sein de l'agora ? Qu'en est-il exactement ?

Quid dans la cité

Les loups-garous, qui de la forêt ont pénétré le centre de l'agora, revêtent le costume archaïque du croque-mitaine dans l'imaginaire enfantin ; ils empruntent le masque du tueur en série dans les cauchemars des adultes, sachant que le tueur en série n'est en fait qu'un avatar grotesque de ce que la mythologie nordique appelle avec respect le guerrier et à qui elle offre un dieu, Odin. C'est en raison de ces liens parfois pervers entre fiction et réalité que certains auteurs font agir leur bête dans un contexte socio-culturel violent. L'histoire du *Loup-garou de Paris* se déroule pendant les événements sanglants de la Commune ; celle de *Black Flag* de Valerio Evangelisti, durant la guerre de Sécession. Chez Claude Seignolle, les SS sont des loups-garous déguisés en hommes... Mais il ne s'agit là que d'un accord presque parfait entre la gueule dévorante unique et la chair à canon livrée par les guerres. Le grouillement a toujours nui à l'impact d'une figure monstrueuse, et de telles œuvres ne peut surgir un parangon. En revanche, elles nous livrent malgré tout le rapprochement entre le loup-garou, le croque-mitaine, le tueur en série, la guerre. Une frontière se dessine : d'un côté, la *feritas* ou « barbarie violente » est justifiée, si ce n'est encouragée, par l'instance qui la réclame, et elle est le fait d'individus protégés par les décideurs ; de l'autre, accomplie par le singulier, le « sanglier », M. maudit par le groupe, elle est vouée aux gémonies.

Caché parmi les hommes, le lycanthrope, redéfini en tueur en série après trois crimes dans trois lieux différents, transforme ses victimes en « œuvres » que la société du spectacle expose, à la fois par le médium cinématographique (*Seven* de David Fincher, la tétralogie consacrée à

Hannibal Lecter), par les médias (de Jack l'Éventreur en Angleterre à l'affaire Dutroux en Belgique) et par la littérature, de Stephen King à Thomas Harris en passant par Maurice G. Dantec. Depuis les années 1990, le thème est particulièrement exploré par ce médium, à tel point même qu'on crée pour lui une catégorie spécifique : le *serial killer novel*. Les tueurs en série répondent à cette soif de sang et de mort que la bonne société du XIX^e siècle n'exorcisait que par la littérature gothique, les feuilletons dans les magazines ou le spectacle réel des mises à mort, c'est-à-dire par des moyens contrôlés, circonscrits. Maintenant, il s'agit d'un envahissement qui calque la société du spectacle dont les rouages tournent à vide :

La théorie de Darwin, en substituant à l'idée de création l'idée d'évolution, met à bas l'édifice. Si la création était indépendante du temps, l'évolution, qui a lieu au sein du temps et d'un temps orienté d'une origine vers un devenir, abolit l'idée d'un modèle. Mais aussi, à la mesure, elle substitue la démesure de la forme, à l'économie et à l'unité, un prodigieux gaspillage des formules et une étonnante prolifération ; à l'unité, elle oppose la diversité, à la nécessité des combinaisons, le hasard (fût-il lui-même soumis à un ordre), à la discrétion, l'exubérance. Tous traits de l'hybris moderne.

Jean Clair, *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*

Le processus de métamorphose, pour nous qui, d'après Paul Éluard, vivons justement dans l'oubli de nos métamorphoses, sert d'électrochoc. Démesure, diversité, exubérance : le loup-garou, cet « autre étrangeté même » qui tue le même incarne à merveille cette *hybris* qui s'est emparée de l'homme post-moderne. La pente de l'*hybris* entraîne invariablement vers une autre forme de barbarie que la *feritas*, selon le philosophe Jean-François Mattéi : c'est la *vanitas*, la stérilité du vide aujourd'hui installée au cœur de nos sociétés. Elle s'exprime par la dissolution de l'homme, à qui une partie de l'âme a été soustraite, par la destruction de la culture ou encore l'abolition du politique quand le lien entre civilité et mondanité est détruit, quand s'installe une *vanitas* de l'inconstance et de l'imposture, de l'illusion et de la vacuité.

Que nous transmet la littérature de la vicariance de la réalité, elle qui va chercher dans les accrocs du tissu social, politique et esthétique ? Certes, elle expose un malaise social et politique, de même que le questionnement

ontologique propre au mythe et à la philosophie. Mais elle préfigure surtout le trou béant de la *polis* moderne occidentale, quand celle-ci a répondu à Hobbes par Locke : à l'état de nature (l'homme est un loup pour l'homme), qui induit comme réponse un État qui puisse circonscrire cette violence et un pacte civil précis, s'est substitué le libéralisme politique. La créature de Frankenstein incarne cet homme naturellement bon imaginé par Rousseau. Or, le libéralisme politique, on le sait, engendre le libéralisme économique, c'est-à-dire l'affaiblissement de l'État au profit des individus qui composent la société. Avec le libéralisme, c'est le retour à la *zoè*, celle-là qu'Agamben dissocie de la *bios* et que le sociologue Denis Duclos nomme autrement « le complexe du loup-garou ». Et avec la suprématie de la *zoè*, l'abject a droit de « cité » et de s'afficher, comme en témoignent certaines œuvres d'art. Parfois ce ne sont que des traces, des empreintes, des restes d'une figure ancestrale. L'artiste espagnol David Nebreda expose, par exemple, des photos de son visage barbouillé d'excréments et d'urine (*Autoportraits*, 2000). C'est une vision coprophile, qui renvoie à l'horreur « de l'informe, horreur du déchet, horreur du poil et des odeurs qu'il peut cacher, horreur d'un élément organique, d'une entité vivante qui échappe à notre contrôle » (Jean Clair, *De Immundo*) et qui s'inscrit dans un dégoût au cœur du dialogue de Parménide de Platon. Toutefois, l'exemple d'un David Nebreda se borne à une vision individuelle, voire simplement narcissique, remarque Jean Clair : le masque fécal insiste sur une relation de l'artiste avec lui-même. Il s'agit d'une vision primitive, en dehors de l'espace de la confrontation, voire du conflictuel. La littérature peut aussi verser dans la complaisance, cadeau verbalisé pour une violence insoutenable. Il suffit de se référer à *American Psycho* de Bret Easton Ellis pour en saisir la portée. Le psychopathe imaginaire en question est aux antipodes du tueur en série réel pour lequel la torture (et le raffinement de celle-ci) n'a, en général, que peu d'importance : il lui préférera le démembrement et la manducation *post-mortem*, il lui préférera toujours le quantitatif au qualitatif de la *voluptas necandi*. Le personnage de Bret Easton Ellis, Patrick Bateman, est un double modèle fantasmatique : beau gosse ayant réussi à Wall Street et l'affichant par ses costumes Armani, il représente la puissance sociale (négation de l'horizontal au profit du vertical, donc, incarné par le tyran, le père, le « father »-man) et,

psychopathe, sans humanité si ce n'est un humour glacé, il est en dehors de la société des hommes (le « man » de son nom de famille n'en est que plus ironique), prédateur ultime sans être pour autant animal. Il est celui qui refuse toutes les règles, tous les interdits fondamentaux. Bref, il est un condensé des peurs imaginaires qu'il met en scène, comme hier le divin marquis. À ceci près que l'œuvre du marquis de Sade s'érige contre les fondements de la société — État et religion —, qu'elle est étayée par un discours philosophique puissant, tandis que le roman de Bret Easton surfe seulement sur la mode du sensationnel. *American Psycho* est l'exemple même d'une zoè libérée sans plus de véritable questionnement, un produit que Mattéi définirait grâce aux notions d'immonde et de barbarie.

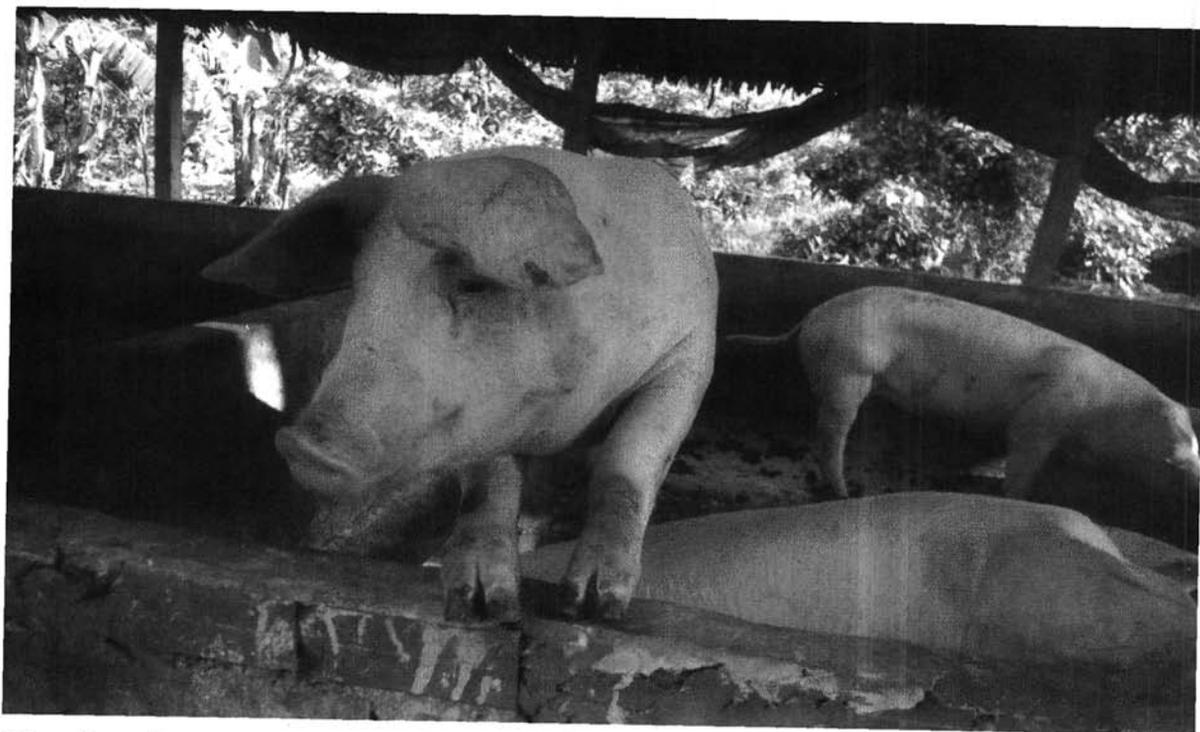
Des deux côtés du mur

Quand Frankenstein obscurcit le XX^e siècle, il s'accorde aux peurs de l'époque : peur des dérives de la science, peur de ce progrès dont on clame les louanges... Par le biais de Mary Shelley s'exprime le mythe du progrès dévoyé. Disant cela, j'expulse la figure mythique de Prométhée de la circularité mythique pour l'inscrire dans la linéarité propre, d'une part, au judéo-christianisme, d'autre part, à la pensée progressiste drainée par le politique, c'est-à-dire dans l'Histoire, suivant l'argument de Jean-Jacques Lecercle. Justement, le mythe du lycanthrope rompt avec cette vision du monde, lui qui fonctionne en alternance, qui sur une ligne imaginaire ne cesse de faire des allers-retours et de brouiller les pistes. Il donne à voir une vision alternative et non une juxtaposition par son changement d'aspect. Ce n'est pas pour rien que dans beaucoup d'histoires de loups-garous, du *Bisclavret* au *Loup-garou de Paris* par exemple, l'être humain tombe d'abord ses vêtements avant de se transformer : il doit abandonner son costume d'homme pour changer de peau. Il s'agit pourtant d'une métamorphose, non pas dans le sens irréversible de la biologie, mais dans un sens plus fluctuant, celui qui concerne le dieu (Zeus, par exemple) et le comédien (Al Pacino en Richard III et David Bowie en Elephant Man). Ce sont toujours des métamorphoses temporaires. À ce titre, le terme proposé ailleurs d'« hybridité » ne recouvre pas exactement cet acte. Ce qui différencie le loup-garou de nombre de ses congénères, c'est cette faculté d'accomplir des « métamorphoses alternatives », avec le risque

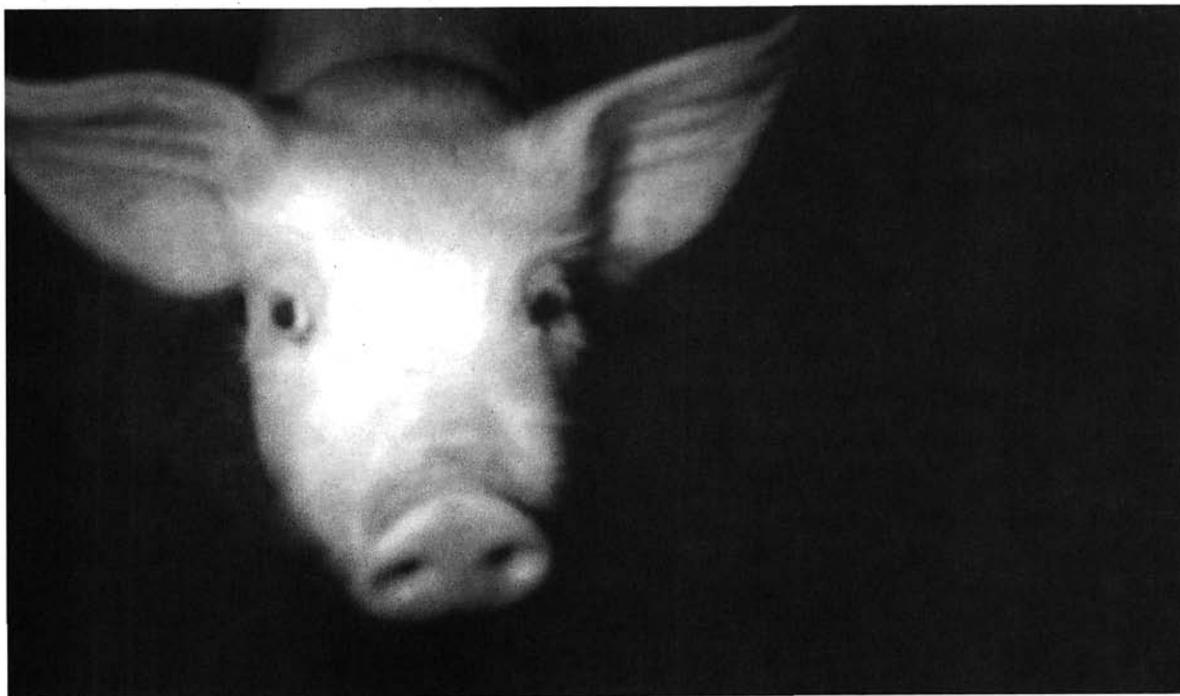
sourd de rester coincé dans une des deux peaux. Voilà qui, une fois de plus, est en accord avec l'indécision ontologique dans laquelle l'Occident se trouve actuellement et que confirment, dans un grand fourre-tout qui sert d'ailleurs d'épouvantail aux pensées extrémistes de tout poil, l'hybridation, le recours à la chirurgie esthétique, aux greffes, à la bio-technique... en un mot, la perte de la forme au profit de ce que, après Marcel Gauchet, Jean Clair stigmatise par l'expression « d'individu total », celui qui demande tout à l'État sans rien vouloir donner en échange. C'est dire l'éloignement, et l'art nous le dévoile, d'une pensée post-pythagoricienne au profit de l'informe, voire de l'immonde et de l'abject. À bien y réfléchir, ne sommes-nous pas plongés dans une pensée héraclitéenne, c'est-à-dire celle du flux, du devenir, celle qui dit que tout est en perpétuelle métamorphose et qui envisage le monde sous l'aspect de la fluidité ?

Dans un contexte qui cherche à redéfinir la relation entre l'économique et le politique, entre l'individuel et le collectif, la force et le droit, la littérature construit un univers terrifiant qui récupère ce que la société ne peut juger (de manière dérisoire, les peines des tueurs en série ne sont différenciées des autres crimes que par les années symboliques ajoutées à leur condamnation à perpétuité, voire à mort). Mais, par sa diversité, elle consolide aussi le mur contre lequel nous butons, celui qui désinvestit le sacré, ravale la relique au rang de phanère et mésestime l'articulation entre esthétique et éthique. Le loup-garou, déjà hésitant par sa nature animale et humaine, se trouve plaqué contre ce mur. Sacralisé et porteur du Mal, il n'est plus le singe des dieux mais le singe de l'homme. Homme qui rit chez Hugo, il grimace dans le miroir : dans ses grognements, ses paroles blasphématoires, il nous parle encore de l'homme, nous oblige à prendre position, nous ramène à la barbarie de prédation plutôt que de rejoindre la barbarie de démission qui domine notre société (Mattéi), nous convie à redessiner enfin la frontière entre la *zoè* et la *bios* (Agamben). *American Psycho* et la veine de l'exploitation de la scatologie, l'exposition des humeurs, des excréments, des sécrétions en art ont déjà basculé de l'autre côté du mur, dans le cloaque d'une *zoè* totale. Ces réalisations se sont évidées au point de ne plus pouvoir servir de *catharsis* comme le pouvaient *Le portrait de Dorian Gray*, *Les chants de*

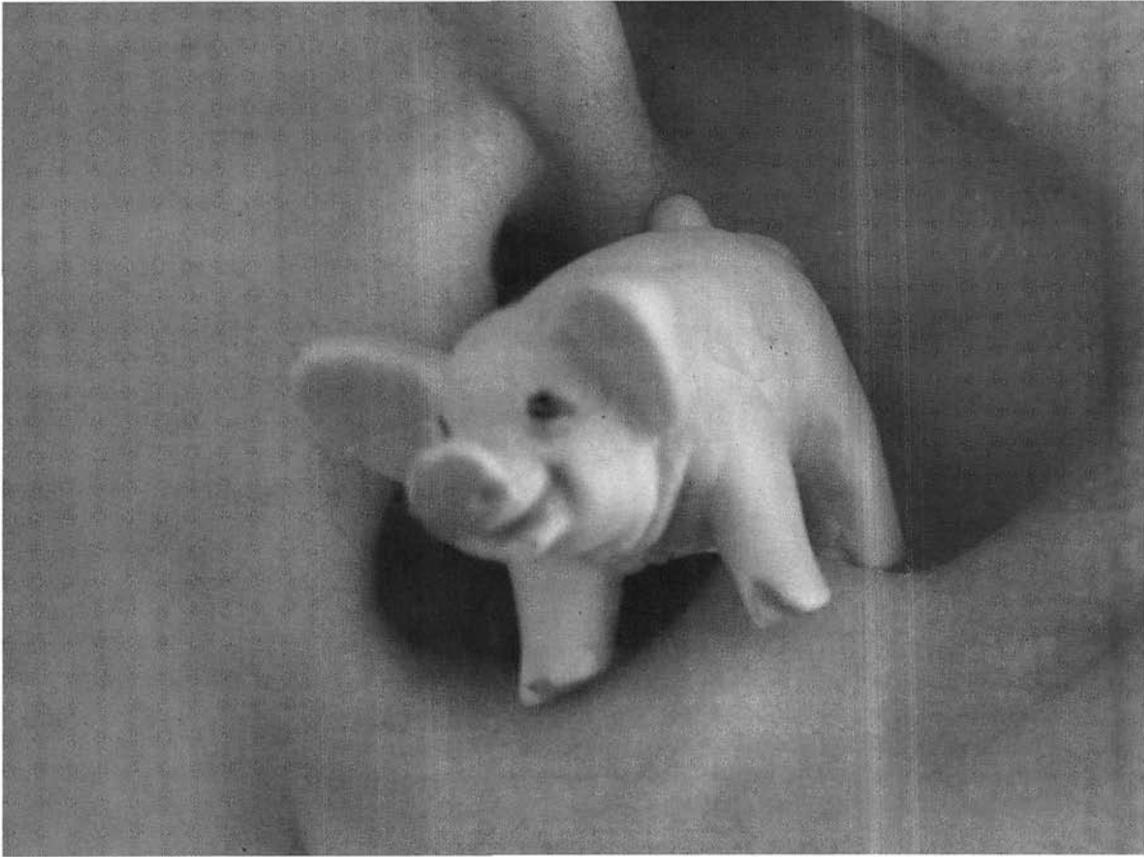
Maldoror, Docteur Jekyll et Mister Hyde, les œuvres de Francis Bacon ou d'Otto Dix. De ce côté, les déchets s'accumulent et côtoient les figures vides (se terrent aussi, en attente d'avatars, Dracula et Frankenstein). De l'autre, l'espace de l'agora est toujours dynamique, traversé de tensions, sujet à une véritable réflexion sociopolitique. Du même côté, la littérature occidentale attend l'œuvre qui, après celles d'Endore et de Stevenson, installera dans notre imaginaire la métamorphose lupine pour un siècle, un siècle et demi... Peut-être cette œuvre viendra-t-elle d'une autre culture, car, après tout, les figures mythiques ne cessent de voyager (le Sphinx d'Égypte en Grèce, le loup-garou d'Europe septentrionale aux États-Unis). Et puisqu'il semble se dégager que chaque siècle connaît la domination d'une nation — la France au XVIII^e, la Grande-Bretagne au XIX^e, l'Amérique au XX^e —, osons le pari que la Chine pourrait nous révéler des surprises. En attendant, nous rêvons devant les loups de Cai Guo-Qiang, artiste chinois dont l'exposition *Head On*, au Guggenheim de Berlin en 2006, mêle explosion et loups. Son art met en perspective la notion de pouvoir (celui du Beau, de la violence et de la destruction) dans le but avoué de rendre visible l'invisible. C'est pourquoi les loups qu'il expose en meute désorganisée se heurtent aux vestiges d'un mur visible qui représente la zone de danger. Ils métaphorisent alors la course aveugle du troupeau : certains hommes s'enferment dans une routine, d'autres courent pour l'appât du gain, d'autres enfin se lancent à corps perdu dans les idéologies politiques, au risque de se fracasser contre le mur. Cai Guo-Qiang ouvre une zone de danger et de beauté et engage une réflexion sur le rôle de l'esthétique dans le principe dualiste de la civilisation et de la barbarie : n'est-ce pas, en définitive, le matériau noble du mur imaginaire de la société occidentale ? Impatiemment, la littérature attend l'œuvre qui sera capable d'esthétiser le loup-garou comme le fait Cai Guo-Qiang dans ses installations. Pour optimiser l'effet cathartique, l'abject doit être nécessairement rejoué par l'esthétique.



Véronique Bessens



Véronique Bessens



Véronique Bessens