

Les gestes sans bord de la métamorphose

Michaël La Chance

Numéro 135, printemps 2020

Métamorphoses et fluidités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93832ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2020). Les gestes sans bord de la métamorphose. *Inter*, (135), 22–27.

LES GESTES SANS BORD DE LA MÉTAMORPHOSE

MICHAËL LA CHANCE

Nous dirons de quelques gestes qu'ils sont « sans bord », par une démesure de l'ambition ou de l'impact, parce qu'ils sortent du cadre, excèdent les formes convenues ; parce que nous ne pouvons en mesurer ni les répercussions ni leur pouvoir de transformation.

Xerxès, roi de Perse, avait entrepris de relier les rives du détroit des Dardanelles par la constitution d'un pont flottant, travail d'ingénierie qui allait exiger plusieurs centaines de navires, sur un tronçon de mer de 1200 mètres, pour permettre à son armée d'envahir la Grèce. Alors que les travaux étaient presque terminés, le pont de bateaux a été détruit par la violence d'une tempête. Furieux, Xerxès a ordonné la décapitation des constructeurs et la flagellation de la mer pour la punir. La punition a été exécutée en infligeant 300 coups de fouet à la mer, accompagnés d'imprécations afin de marquer celle-ci d'une honte perpétuelle.

Ce geste insensé peut recevoir différentes interprétations : il s'agissait de détourner le mauvais sort, de désacraliser un lieu mythique ou encore de purifier les eaux saumâtres. Cependant, c'est l'arrogance de Xerxès qui l'a conduit à transgresser l'ordre du monde et à provoquer la colère des éléments, ce qui l'a mené à faire fouetter les eaux, plaçant ses pouvoirs au-dessus de la toute-puissance de la Nature. Fouetter la mer, voilà assurément un geste sans bord, expression de l'arrogance illimitée d'un roi barbare qui croyait châtier l'immensité de la mer en agitant les eaux de surface du détroit du côté de la rive asiatique. Hérodote a rapporté que, lorsque Thémistocle a harangué les Athéniens, il leur a représenté la nécessité de combattre Xerxès « qui a brûlé les temples des dieux et renversé leurs statues ; qui a fait aussi fustiger la mer, et lui a donné des fers »¹. Il faut rappeler que, si Xerxès était parvenu à faire passer ses troupes en Grèce, quand il aurait vaincu la flotte athénienne à Salamine, le monde grec n'aurait pas connu le développement de la démocratie et de sa culture philosophique. Une victoire perse aurait durablement paralysé le développement de la Grèce antique et, par extension, empêché l'éclosion de la culture occidentale.

Quel autre geste paraît ainsi dérisoire, évoque le basculement des mondes, annonce une ère nouvelle ? Je pense à Dmitri Karamazov qui frappe le sol du plat de la main, dans un accès de rage et de rancœur. Pour ce personnage de Dostoïevski, dans un monde déserté par Dieu, la matière n'est qu'indifférence cruelle. Dmitri Karamazov proclame avec violence sa désapprobation de l'injustice, d'une société corrompue et mensongère : il frappe le sol par refus du monde. Il est vrai que ce geste est très répandu, nous le voyons chez nombre de personnes qui montrent leur mécontentement en « tapant du pied », parce qu'elles croient ainsi interpeller des autorités qui corrigeront la situation. Comme si l'univers lui-même ne saurait supporter cette saute d'humeur et s'empresserait d'accéder à leur désir.

Il est vrai qu'avec le doute, nous quittons le monde que nous croyions lisse et sans bord, qui semblait intelligible et cohérent, pour un monde hostile et criblé, morcelé et bordé. Un monde dépourvu de justice et de signification. Et pourtant, nous agissons comme si nous pouvions d'un geste contester un monde dans lequel notre geste ne signifie rien, sinon de soulever de la poussière, un peu de tapage à la mesure de notre insignifiance.

Ce geste est sans commune mesure avec celui qui consiste à pointer délicatement les doigts vers le sol, pour invoquer la complicité de la terre dans ce moment précis où nous pouvons nous sentir en connexion avec toute vie, comme l'a fait le Bouddha il y a 6000 ans pour résister à l'illusion. *Bhumisparsha* signifie « prendre la terre à témoin ». C'est une *mudrā* de la main droite qui représente le moment où Bouddha atteint l'illumination en dessous de l'arbre de la Bodhi.

Dans un rituel de mort initiatique, qui leur permettra de rejoindre la case des chasseurs, les jeunes Saras passent la nuit accroupis sur une feuille dans la forêt. Ils ne doivent pas toucher le sol alentour de la feuille de crainte d'être « bus », comme s'ils allaient se liquéfier. Il a été donné à l'ethnologue Robert Jaulin d'observer ce phénomène parce qu'il s'est prêté au rituel, à l'apprentissage du faire-semblant sur lequel est édifiée la société. Il a fait l'apprentissage de leur langage pour éprouver de l'intérieur ce théâtre du monde qu'est le langage. Il se confine sur une feuille et, par ce geste, se laisse envelopper par la nuit du monde, border de toute part par des esprits féroces.

Il y a des gestes de défi extrême, des gestes d'ouverture qui écartent toutes les écluses. Le Zarathoustra de Nietzsche défie le soleil du regard, il veut le fixer sans baisser la tête. Est-ce une expérience de pensée, un exercice philosophique que nous ne saurions recommander ? Quelques années plus tard, c'est Friedrich Nietzsche en personne qui ouvre l'insondable, qui étire la tête d'un cheval battu sur une place de Turin. C'est un geste sans bord car, aussitôt ce geste posé, le gouffre de la souffrance du vivant s'ouvre sous lui, son architecture mentale s'effondre. Reconduit chez lui, il joue du piano avec ses coudes. L'empathie pour la souffrance humaine ou animale renverse toutes les barrières. La crise de Nietzsche, en janvier 1889, illustre un illimité de la souffrance que ne peuvent connaître nos compassions dictées par la morale.

Une journée de novembre 1912, Franz Kafka reste à son domicile pour attendre une lettre de Felice. Il a la révélation d'un personnage qui s'éreinte au travail pour payer les dettes de ses parents ; qui améliore la situation matérielle de sa famille, mais paie de sa personne. Il devient plus rigide et tout à la fois se liquéfie, une déshumanisation qu'il ressent comme perte de définition de sa personne, perte des contours de sa vie et de sa finalité. Kafka vient de créer Gregor Samsa qui s'épuise à la tâche pour le bien de tous, pour constater cependant que personne ne vient à son aide lorsqu'il sera vidé de sa personne, par épuisement. Jusqu'au matin où il ne parvient pas à sortir du lit, se sentant lourd et visqueux, avec de petites pattes qui frétille. La première ligne de cette histoire évoque une monstrueuse vermine (*ungeheueres Ungeziefer*), où l'*Ungeziefer* semble tenir davantage de l'insecte que du rat, un corps indéfini qui est devenu, somme toute, malgré le sacrifice de sa personne, une bestiole trop infecte et souillée pour prendre part au sacrifice – c'est le sens archaïque d'*Ungeziefer*. C'est l'ironie cruelle de Kafka – à cette époque, il travaillait sur *L'Amérique* – qui transforme le désir de bien faire en une forme d'imbécillité : serviable et loyal, il devient un personnage médiocre et raidi, qui n'a droit à la gratitude de personne.

Kafka intitule cette histoire *La métamorphose* (*Die Verwandlung*). Le terme *Verwandlung* évoque la mutation de la chenille en son *imago* de papillon, il suggère aussi les transformations surnaturelles des contes et légendes. Gregor Samsa subit une métamorphose d'un autre type lorsqu'il comprend que, s'il veut faire le bien, il doit le faire sans attendre de récompense ! Il se fait une carapace contre la médiocrité ambiante : c'est le monde du travail, c'est toute la société – et les parents – avec ses vues matérielles. Selon George Steiner, Kafka avait reconnu que le terme *Ungeziefer* faisait partie d'un jargon de la mort. *Ungeziefer* annonce les dizaines de millions d'individus assassinés dans les camps, quand les Allemands nazis désignaient les Polonais de sous-humains (*Untermenschen*) et les Juifs, de vermines (*Ungeziefer*). Ce sont les métamorphoses du XX^e siècle, quand les victimes des chambres à gaz grattaient les murs de leurs ongles, s'agglutinaient autour des grilles de ventilation, sans forme, sans contour, pure masse de terreur coagulée, selon les descriptions de David Rousset dans *L'univers concentrationnaire* (1946).

Travis, joué par Harry Dean Stanton dans *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, va se perdre dans le désert après l'incendie de sa remorque : « *Then he ran, he never looked back at the fire, he just ran, he ran until the sun came up and he couldn't run any further. And when the sun went down, he ran again. For five days he ran like this, until every sign of man disappeared*². » Le texte de Sam Sheppard crée une ambiguïté : il a couru la nuit dans le désert loin des hommes ou bien il a couru jusqu'à ce qu'il n'y ait plus trace d'humanité en lui-même.

Chez Travis, l'incapacité de ressentir est jumelée à la démesure du ressentir. Il prend la fuite, il court nuit après nuit dans le désert, sans destination, dans une errance sans fin, un geste qui ne s'arrêtera pas, déserté par l'amour. Parce que nous ne voulons pas admettre les émotions qui sont en nous, l'amour est, par sa nature même, débordement : Travis aimait plus qu'il n'aurait cru possible. Par cet impossible, il est traversé d'effusions trop fortes, d'émois venus d'un passé incertain, de gestes issus du fond des âges.

Plutôt que de prendre la fuite dans le désert, dévastée par la mort de ses frères, Antigone choisit l'affrontement : elle brûle l'encens auprès des cadavres abandonnés sur le champ de bataille, enfreignant l'interdiction du tyran. Elle se présente ainsi devant Créon, comparution audacieuse, et malheureuse car, sans position de repli (une femme sans nom devant l'État maître des noms) ni appui sinon des dieux souterrains, ce lui vaudra d'être enterrée vivante. Antigone fait partie de ces héroïnes qui suscitent des émotions tragiques, la pitié, l'effroi et l'admiration, devant la grandeur de leur lutte contre le sort, parce qu'elles affirment que la métamorphose permet de surmonter toutes les contraintes et que les amours sont garantes des métamorphoses.

Antigone, en défiant le tyran et ses interdits, en revendiquant son propre sens du sacré, affirme sa propre grandeur. Par cette affirmation désespérée, elle conteste un monde qui fait de nous des parasites. C'est d'ailleurs ce terme, *Schädling*, qu'utilise Kafka dans son *Journal* alors qu'il se sent devenir parasite : « Je suis bien prêt de l'être. Il semblait qu'ici, en ville, ma nature protectrice commençât à se dissoudre ; j'étais beau les premiers jours, car cette dissolution se produisit comme une apothéose où tout ce qui nous maintient en vie s'enfuit loin de nous, mais en s'enfuyant nous éclaire encore une dernière fois de sa lumière humaine³. »

La fuite dans le désert en périphérie de toute présence humaine et le choc frontal au cœur de la Loi sont des gestes décisifs et transformateurs. Ce sont parfois de tels gestes que les philosophes poursuivent à travers des livres, tandis que les artistes cheminent à travers des œuvres ; cette affirmation se poursuit au cours de notre vie, au cours d'une naissance qui n'en finit pas. Car l'imagination est le clé : la création artistique met en jeu une puissance de l'imagination qui prend part à l'accomplissement du vivant, qui puise son élan dans l'imagination créatrice à l'œuvre dans tout ce qui change et disparaît. C'est un questionnement qui nous accompagne au long terme, qui ne s'arrête pas dans un geste ou dans un objet. L'exercice de la réflexion critique est d'autant plus important que nos expériences sont surdéterminées par nos postures fondamentales devant la nature et la technologie, elles sont également déterminées par notre espoir envers l'humanité future.

Certains conçoivent l'art comme une recherche d'équilibre ; d'autres comme un moyen de susciter le désordre, un geste gratuit, sans autre finalité que de provoquer et de perturber. L'artiste s'emploie, dans les mots d'Arnaud Labelle-Rojoux, à inventer du chaos. Certains gestes ne répondent à aucune logique, pure expression d'une aliénation existentielle. Labelle-Rojoux évoque volontiers un ancêtre, qui a été général de Napoléon : Junot, le duc d'Abrantes, en 1813, s'est présenté dans un bal à Raguse, alors qu'il était gouverneur des provinces d'Illyrie, intégralement nu, revêtu du grand cordon de la Légion d'honneur. Parodie de l'importance que nous accordons aux insignes et statuts. Arnaud Labelle-Rojoux voit dans le geste de son ancêtre un moment de folie, mais aussi le triomphe personnel et magnifique d'un homme qui se sait nu et n'attend pas des autres la reconnaissance de son mérite.

Le geste disrupteur est justifié lorsqu'il s'attaque à l'ordre qui asphyxie. Mais que faire lorsqu'il n'y a plus d'ordre ? C'est la question de l'artiste, selon Beckett : « *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now*⁴. » Il s'agit dorénavant d'être accommodé du désordre : rendre le chaos tolérable, côtoyer le désastre. L'intellectuel dresse un tableau de la situation pour que nous puissions poser les gestes adéquats, tandis que l'artiste pose des gestes immotivés par lesquels il se fait symptôme des tensions et désordres profonds de son époque ; par lesquels apparaît ce qui irradie de l'être au cœur de sa disparition.

Le geste inaugural de *Film* de Samuel Beckett (et Alan Schneider, 1965) montre Buster Keaton qui marche le long d'un mur, évitant de croiser le regard. Beckett dénonce notre recherche obsessionnelle d'identité en miroir. Nous ne regardons pas la nature ou le monde, mais nous cherchons à y retrouver notre regard, nous cherchons une réciprocité qui nous ferait exister. Le personnage joué par Buster Keaton cherche à se libérer de son besoin du regard d'autrui pour se sentir exister. Nous scrutons en effet le monde pour valider notre existence, mais nous ne voyons pas le monde pour ce qu'il est. Alors, nous marchons en longeant les murs, en évitant les regards, *no eye contact*.

En marchant comme une ombre, au pied du mur, nous paraissions cernés, enfermés dans nos tunnels d'obscurité, et pourtant ce serait un geste infiniment plus libre que la supercherie de l'*Esse est percipi* (*Être, c'est être perçu*, selon Berkeley), l'hégémonie du voir, fondatrice d'une ontologie. Le protagoniste de *Film* veut une vie plus large, qui ne serait pas circonscrite par un monde d'images. Peut-il échapper au monde factice et faux qu'il s'est créé ? Que son existence ne soit pas définie (circonscrite) par ce monde ? Finalement, le personnage de *Film* ne peut échapper à lui-même : les yeux écarquillés, le visage ravagé, il retombe dans l'autospécularité.

Autre personnage qui ne peut échapper à lui-même : Lady Macbeth. Elle veut se laver du crime qu'elle a commis, mais le sang sur ses mains et celles de son époux teintera les océans avant qu'ils ne puissent se purifier du crime. Dans la scène 2 de l'acte II, Macbeth dit : « *[M]y hand will rather / The multitudinous seas incarnadine [...]*⁵. » Ce à quoi Lady Macbeth répond : « *My hands are of your colour [...]*⁶. » Le geste meurtrier ne se laisse pas dissoudre, il contamine la vie psychique. Cette fureur meurtrière ne peut être reléguée dans la mémoire, c'est un geste qui ne cesse de se démultiplier : le monde s'en trouve souillé. Cet illimité du geste nous reconduit à une patiente de Charcot à la Salpêtrière, surnommée Lady Macbeth et photographiée par Duchenne de Boulogne. Elle était donnée en spectacle, car elle se figeait dans des poses très dramatiques, seule façon d'échapper à son tumulte intérieur.

Nos rapports sociaux exigent que nous puissions définir nos émotions, pour les distinguer et les compartimenter. Il est préférable de nier l'ambivalence et la multitude qui font partie de notre fondement émotionnel. Le somnambulisme de Lady Macbeth est déjà la perpétuation d'un geste. Elle voit sans être éveillée, elle agit sans conscience. Lorsque la vie est ainsi bordée de toute part, il n'y a pas d'autre issue que de poser, au centre de celle-ci, un geste sans bord, une expression du multiple et de l'ambivalent.

Dans *Murphy* (1938) de Beckett, nous pouvons interpréter le geste de Murphy, celui de s'attacher nu sur une berceuse et de se bercer dans la nuit, comme un processus de désubjectivation : il met en doute le nom qu'il porte, l'image qu'il se fait de lui-même, l'illusion qu'il existe par lui-même – le moi imaginaire. Est-ce qu'il attend une métamorphose ? Il est porté à poser des gestes qui appellent que son autonomie est factice, qu'il n'a pas d'existence séparée, qu'il n'existe que dans un régime homogène où se construit une ontologie et des systèmes d'identité. Son existence est fondée sur des opérations de désignation et de reconnaissance où il est perçu par autrui. Alors, il voudrait, d'un geste, rappeler, en deçà des codes, qu'il demeure innommable et irreprésentable.

Il remet en question le moi et ce qui semblait évident à propos du moi : sa coïncidence avec lui-même. En fait, c'est une illusion ; pire encore : une imposture. Le geste démontre sa dépendance envers des codes, lui faisant retrouver une expérience non codifiée du dedans, pour contempler l'inconnu qui est en lui. Il ouvre un dedans qui n'est pas bordé par un dehors. Ce n'est pas lui qui crée l'œuvre : il fait l'œuvre pour faire vivre ce moi qui la crée, et devient ainsi ce qu'il est.

Le geste pur est-il possible comme symptôme de l'époque, comme abandon de toute revendication narcissique et de toute soumission aux codes ? Un geste qui nous ferait retrouver la part de l'innommable et de l'irreprésentable en nous ? Pour chacune de nos émotions, nous sommes bordés par deux gouffres : le froid désert de l'indifférence et l'océan brûlant de l'empathie illimitée. L'émotion est multiple, la perspective est fracassée en des points de fuite nombreux. De même pour la conscience : son débordement peut glisser vers l'obscur d'une (in)conscience éclatée ou vers l'hyperclarté d'une rationalisation trop grande. Même le moi est sans butée, fuite de notre image dans nos miroirs, infinitisation spéculaire.

Notre mémoire personnelle est constituée de fragments de notre passé, de notre enfance surtout. Ces fragments sont mis en forme par des éléments mémoriels qui surgissent de l'inconscient collectif, cimentés par des schèmes issus d'une expérience collective qui s'est constituée au cours des millénaires. Ainsi, des contenus d'une autre époque, de l'expérience d'autrui, envahissent notre psyché et travaillent notre mémoire personnelle afin de contribuer à sa mise en forme. Nous croyons avoir telles idées, tels sentiments, qui semblent lisibles et distincts, mais il y a dans l'expérience psychique de chaque moment

une irruption des temps ancestraux. Le geste sans bord est seuil et résurgence de temps immémoriaux. Il convient de rappeler que, pendant des siècles, nous avons craint le gouffre de la maladie mentale, mais nous avons craint par-dessus tout le silence de Dieu, quand ce dernier aurait abandonné l'humanité pour nous laisser à notre absurdité.

Alors, la métamorphose est ce geste qui crée une « forme », afin de faire circuler celle-ci en nous. Cette forme se remplit de notre vécu et se charge de nouvelles significations. La créer et l'habiter constitue un contre-geste qui s'oppose à l'inframorphose de l'humain en parasite, vermine ou sous-humanité. Ce geste saura nous redonner forme et contour, sans quoi il sera décomposé dans la confusion généralisée.

Dans le deuxième tome de *L'amie prodigieuse*, Elena Ferrante, parlant de la fille du cordonnier Cerullo, écrit ceci : « Tout au long de sa vie, ce qui a le plus effrayé Lila, c'est que les gens, encore plus que les choses, pouvaient perdre leurs contours et se répandre sans plus aucune forme⁷. » Les gens deviennent amorphes, les choses ne sont plus discernables. La métamorphose, ce n'est pas tant changer de forme, ou la fluidité d'une dérive entre les formes ; c'est l'émergence d'une forme. Le geste métamorphique par excellence est le *déploiement*, qui crée une œuvre dans laquelle nos impressions entrent en dialogue ou en tension. Ce sont des livres, des notes dans un journal, des propos, des œuvres musicales, des expressions plastiques, qui, par leurs recoupements, révèlent les continuités fondamentales que nous partageons. Ces œuvres révèlent une unité transpoétique de l'humanité, exposant aussi l'unité du vivant. Alors, les individus, sans désavouer leurs allégeances particulières, participent à une poétique du présent : il s'agit de leur immersion dans le fleuve du temps, de leurs métamorphoses dans l'éphémère.

- 1 Herodotus, Histoire d'Hérodote, t. II, livre 8, P.-H. Larcher (trad.), Charpentier, 1850, parag. 109, p. 224.
- 2 « Puis il a couru, il n'a jamais regardé le feu, il a simplement couru, couru jusqu'à ce que le soleil se lève et qu'il ne pouvait courir plus loin. Et quand le soleil s'est couché, il a couru à nouveau. Pendant cinq jours, il a couru comme ça, jusqu'à ce que toute trace d'homme ait disparu. » Notre traduction.
- 3 Franz Kafka, Œuvre complète : Journal, M. Robert (éd.), Cercle du livre précieux, 1963, p. 12.
- 4 « La tâche de l'artiste est maintenant de trouver une forme qui s'adapte à ce désordre. » Notre traduction. Samuel Beckett, cité dans Deirdre Bair, Samuel Beckett : A Biography, Harcourt, 1978, p. 523.
- 5 « Ma main empourprera toute l'eau des mers [...] ». Notre traduction. William Shakespeare, Macbeth, acte II, sc. 2.
- 6 « Mes mains ont la couleur des vôtres [...] ». Notre traduction.
- 7 Elena Ferrante, *L'amie prodigieuse : le nouveau nom*, t. II, Gallimard, 2016, p. 37.

fouetter l'eau, hurler
contre le fracas des vagues
frapper le sol du poing
ou le pointer du doigt
passer la nuit sur une feuille
se laisser boire par la terre sèche
fixer le soleil
étréindre la tête d'un cheval
jouer du piano avec ses coudes
grimper le long des murs
courir cinq nuits dans le désert
les pieds brûlés
brûler de l'encens auprès des morts
se revendiquer sans nom
devant l'autorité des noms
s'enterrer vivant
sous une pluie d'or
se présenter nu à une fête
ses décorations épinglées sur la peau
marcher le long d'un mur
entrer dans son ombre
sans croiser le regard de quiconque

vivre dans des temps et lieux
qui ne sont pas des reflets de soi
teinter les océans de ses mains
se figer dans une colère pétrifiée
comme une statue tragique
errer en meurtrier somnambule
se bercer nu avec des miroirs face à face
pour tirer des étincelles
d'une infinitisation spéculaire
sachant que ce que je pense et ressens
est déjà cimenté par d'autres pensées
d'autres émotions
qui sont des voix des autres en moi
quand je suis déjà
au périhélie d'un geste sans bord