

//LA LÉPANTHROPIE.  
APPROCHES TRANSDISCIPLINAIRES//

-----  
SUBMISSION DATE: 15/03/2015 // ACCEPTANCE DATE: 20/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 149-158)

LINDA MARIA BAROS  
UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, PARIS IV  
Linda\_Maria\_Baros@yahoo.fr

///

MOTS-CLÉS: lépanthropie, constructions intra et extratextuelles, transdisciplinarité, interdiscursivité, démonomagie, mythologie, littérature et arts visuels.

RÉSUMÉ: D'ordinaire, la création d'un personnage littéraire se fonde principalement sur des éléments intratextuels et, en moindre mesure, sur des éléments extratextuels. Dans la nouvelle *The Hare (Le lièvre)* de Toby Litt en revanche, le personnage éponyme ne se construit que par rapport à une suite de références extratextuelles, simples notations qui, malgré leur caractère succinct, confèrent au personnage une remarquable consistance. D'autant plus remarquable qu'elles relèvent de la démonomagie, de la mythologie, des arts (audio)visuels et de la littérature. La nouvelle se présente ainsi comme le réceptacle d'un dialogue soutenu entre ces quatre disciplines qui, tout en s'éclairent l'une l'autre, fournissent autant de filtres interprétatifs qui complexifient vertigineusement le portrait du personnage éponyme.

KEYWORDS: lepanthropy, intra and extratextual constructions, transdisciplinarity, interdiscursivity, demonomagic, mythology, literature and visual arts.

ABSTRACT: Usually, the creation of a literary character is primarily based on intratextual elements and, to a lesser extent, on extratextual elements. In the short-novel *The Hare* by Toby Litt on the other hand, the eponymous character is built only in relation to a series of extratextual references, simple notations that, despite their brevity, give the character a remarkable consistency. All the more remarkable that they belong to demonomagic, mythology, audio/visual arts and literature. Thus the short-story presents itself as the receptacle of a rich dialogue between these four disciplines which, while enlightening one another, provide as many interpretive filters that complexify in a vertiginous way the portrait of the eponymous character.

///

Un personnage littéraire est traditionnellement le produit d'une construction textuelle dynamique. Description physique, analyse psychologique, narration des actions qu'il entreprend, voilà les trois piliers diégétiques, apparents ou implicites, qui fondent, en règle générale, autant son infrastructure affective que la suprastructure anecdotique à même de parachever sa caractérisation. Certes, ces trois assises ont été remises en question à maintes reprises. Pour ne prendre qu'un exemple marquant de l'histoire littéraire moderne, on peut dire que le personnage réaliste a anéanti le personnage classique, avant de connaître le même sort à "l'ère du soupçon" (Sarraute, 1956: 57), réceptacle des êtres de papier.

Ce qui est néanmoins indubitable par-delà toute polémique, c'est que la création d'un personnage appelle principalement la mise en œuvre d'éléments intratextuels, mais aussi, bien qu'en moindre mesure, extratextuels, qu'il s'agisse de "conventions littéraires et [de] codes culturels" (Gorp, 2005 : 362) ou d'aspects interdiscursifs. Il arrive toutefois que cette hiérarchie soit infirmée par la *praxis* littéraire, que la force portante du personnage soit représentée par les références extratextuelles. Une telle perturbation du système narratif habituel préside à l'écriture de la nouvelle *The Hare (Le lièvre)* publiée par Toby Litt – l'un des auteurs anglais les plus érudits et les plus audacieux du XXI<sup>e</sup> siècle – dans *Granta. Best of Young British Novelists 2003 (Granta. Les meilleurs jeunes romanciers anglais 2003)*. Le mystérieux personnage éponyme de la nouvelle est introduit par une séquence narrative hautement concentrée qui le met en scène de façon fulgurante. Cependant, son modelage est assuré consécutivement par une suite de références extratextuelles, simples notations juxtaposées qui ne demandent aucun développement diégétique, références qui, malgré leur laconisme, confèrent au personnage une consistance impressionnante. D'autant plus impressionnante que l'intertexte relève à la fois de la démonomachie, de la mythologie, de l'art (audio)visuel et, bien entendu, de la littérature. Conçu comme un point nodal, la nouvelle établit de la sorte un dialogue soutenu entre toutes ces disciplines, lesquelles, mises en perspective, s'éclairent l'une l'autre et fournissent autant de filtres interprétatifs qui complexifient infiniment le portrait du personnage éponyme et dont le décryptage est indispensable à une appréhension englobante de ce dernier.

Dans un souci de clarté, l'on analysera tour à tour ces grilles de lecture et, plus précisément, les discours qui les articulent, tout en mettant en relief le réseau de significations qu'ils tissent au fil des lignes. Mais avant de se lancer dans cette entreprise, l'on se penchera un court instant sur les enjeux diégétiques de cette interdiscursivité déferlante.

## 1. Les enjeux narratifs de l'interdiscursivité

Ce qui frappe dès la première approche du texte de Toby Litt, c'est l'accumulation d'"éléments étrangers" qu'il "charrie" (Brunel, 1989: 29), éléments qui sont réduits, la plupart du temps, à leur simple nomination. Autrement dit, seule pointe à la surface du texte l'énumération foncièrement minimaliste d'une suite de termes qui renvoient à un ailleurs, "présences" (Brunel, 1989: 31) d'ordre littéraire, artistique, mythologique, magique. Leur "émergence" (Brunel, 1992: 72) est cependant suffisante afin qu'un mythe se déploie, par exemple, à l'arrière-plan du texte. Nulle histoire n'est donc contée, nulle description n'est esquissée et pourtant l'éclairage des œuvres et croyances auxquelles se rapporte le texte est si intense que le personnage éponyme de la nouvelle acquiert, de manière instantanée, non seulement un contour précis, mais se voit également investi d'une myriade de traits et de significations. Entre les seulement quelques lignes qui dénombrent les références interdiscursives se donne ainsi à lire ingénieusement une majeure partie de l'histoire du lièvre, telle qu'elle a pris forme, au fil des siècles, dans l'imaginaire collectif.

Construire un personnage au moyen de quatre types de références extratextuelles succinctes revient, dans ce contexte, à dresser quatre portraits implicites de ce dernier, portraits qui se superposent et qui, couche après couche, ouvrent la perspective

herméneutique. Allier l'économie narrative la plus rigoureuse et une remarquable richesse caractérisante est sûrement le principal apanage de Toby Litt.

## 2. Le discours démonomagique

Dans l'incipit de la nouvelle, le héros-narrateur avoue chasser depuis sa plus tendre enfance un lièvre, le poursuivre obsessivement à travers sa propre mémoire, ses lectures et ses expériences artistiques. Mais, pour commencer, l'accent tombe sur la scène prestement crayonnée "of the first encounter with a hare" (Litt, 2003: 91) dans une ferme, au Pays des Galles :

Standing in the farmyard, in the thick of its smell, I looked (bored) across to an abruptly rising hillside opposite – where for the first time stood the live hare. It was long and potential-fast [...]. In its liveness, I can't have watched the original Welsh hare for more than a half-minute. (Litt, 2003: 91-92)

Quoique banale en apparence, cette rencontre joue un rôle tout à fait crucial. D'une part, elle est la matrice de l'obsession qui alimente la quête du narrateur ou, autrement dit, le moteur diégétique du texte. D'autre part – et c'est bien ce point qui retient l'attention des lecteurs –, elle traduit la mise en contact du narrateur avec l'univers de la démonomagie, également appelée la *transnaturalis*, du fait qu'elle est à même de transgresser l'ordre des choses au moyen de pouvoirs diaboliques (Culianu, 2003: 202). Comme l'affirme Ebenzer Cobham Brewer, auteur que Toby Litt ne tardera pas à citer (Litt, 2003: 92-93) après cette séquence narrative, bien que dans un autre contexte, rencontrer un lièvre revient plus souvent qu'on ne pourrait l'imaginer à rencontrer une sorcière (Brewer, 1898: 386). En effet, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la lépanthropie occupe une place privilégiée parmi les métamorphoses rituelles pratiquées par les sorcières adeptes de la démonomagie (Fairfax, 1882: 97). Et pour que le moindre doute quant au bien-fondé de cette grille de lecture soit dissipé, l'auteur cite aussi la dernière strophe de *The Song of Isobel Gowdie* (*La chanson d'Isobel Gowdie*) de Jocelyn Brooke:

I shall go into a hare,  
With sorrow and sighing and mickle care –  
And I shall go in the Devil's name  
Till I come home again. (Brooke, 1952: 365-366; Litt, 2003: 94)

Isobel Gowdie est l'une des sorcières les plus connues de l'Écosse, non pas tant pour son procès déroulé en 1662, procès dont l'on ne garde malheureusement que de vagues traces écrites, mais pour avoir composé, espérant échapper à la torture et à la mort, un ouvrage qui englobe toutes ses confessions de magicienne repentie. D'ailleurs, les vers extraits du poème de Jocelyn Brooke sont en réalité une transcription quasiment fidèle d'une strophe qui figure précisément dans *The Confession of Isobel Gowdie* (*Les Confessions d'Isobel Gowdie*). Il serait également judicieux de noter à ce sujet que c'est dans ce livre, comme en témoigne l'anthropologue Margaret Alice Murray, que "l'idée de l'existence de *convents* de sorcières (*covens*) où l'on pratiquait d'étranges métamorphoses animales" (Villeneuve, 1998: 413) puise sa substance.

La double démarche intertextuelle associée aux vers précités situe le lièvre, par-delà toute forme de doute, dans la sphère de la sorcellerie démoniaque protéique. Ce qu'on croit être un lièvre n'en est peut-être pas un; il s'agit vraisemblablement d'une sorcière et, plus précisément, d'Isobell<sup>1</sup> Gowdie. Cette hypothèse sera confirmée par la suite du récit, à l'instant où l'on quittera la sphère de l'extratextuel pour s'inscrire enfin dans la construction

<sup>1</sup> Toby Litt opte pour une graphie légèrement différente de la graphie historiquement attestée.

textuelle. Mais avant d'évoquer la séquence narrative consacrée à Isobell en hypostase léporide, on explorera le pendant littéraire du discours magique.

### 3. Le discours littéraire

La première apparition du lièvre est associée à quelques vers de W. H. Auden qui donnent à voir, comme le souligne le narrateur, soit un léporide, soit un humain qui pourrait s'y apparenter de par sa contenance: "Near you, taller than grass,/ Ears poise before decision, scenting danger." (Litt, 2003: 92) L'ambiguïté cultivée par ce texte, où les espèces ne semblent pas fixées et où les formes peuvent donc s'avérer encore fluides, sert merveilleusement bien la cause de la nouvelle, l'hésitation reflétant ici la nature binaire inhérente au lièvre en tant qu'être qui évolue dans un entre-deux, à l'intersection de l'humain et de l'animal.

Moins amphibologique semble être en revanche l'intertexte constitué par la prochaine référence littéraire :

Another book I consult – précise le narrateur – contains the first literary hare I pursued: Kit William's *Masquerade* – which began and became a worldwide search for a buried leporine effigy, fashioned (by him) of gold and jewels. (Litt, 2003: 93)

Que la mention de ce livre pour enfants soit dotée d'une forte dimension spéculaire, cela est flagrant. La chasse imaginaire au trésor qu'est l'ouvrage et, surtout, la chasse réelle au lièvre d'or qu'il entraîne, au moment où la fiction s'épanche dans le tangible, ne sont pas sans rappeler la course déchaînée, tourbillonnaire, que décrit Toby Litt. Des termes comme "to hunt" ("chasser"), "hunt" ("chasse"), "to sniff" ("renifler"), "to pursue" ("poursuivre"), "tracks" ("traces") scandent le texte et parfont l'isotopie cynégétique qui le fonde.

On observe en même temps que, grâce à cette nouvelle allusion littéraire, l'auteur passe insensiblement d'un lièvre en chair et en os, qu'il soit entièrement inscrit dans le règne animal ou qu'il s'agisse d'un métamorphe, à sa représentation textuelle doublée d'une représentation réifiée, palpable, dans la sphère du non-fictionnel. Dans ce cadre, déréalisation et concrétion déterminent bien évidemment une interrogation sur la véritable nature de l'objet de la chasse. D'autant plus que le narrateur affirme sans détours: "whether or not it was this same hare I now chase I do not know: I will assume that it was" (Litt, 2003: 91). Mais s'agit-il vraiment d'une chasse au lièvre? Ou bien d'une chasse au personnage, d'une quête dont le but serait de découvrir les matériaux à même d'entrer dans l'élaboration d'un personnage-lièvre à la mesure des attentes de son créateur? Les fluctuations iconiques qu'on vient d'identifier ouvrent ici une piste interprétative d'ordre métatextuel, tout comme la mise en abîme qu'engendrent les corrélations qui s'établissent entre *The Hare* et *Masquerade*. Plus le lièvre se déréalise, plus il devient idée et image littéraire ou, en d'autres termes, il prend de la consistance, en tant que personnage, dans la sphère de l'imaginaire. Plus il se concrétise en tant qu'effigie, plus il assure à la fiction un ancrage dans le réel. Puisque tel est l'objectif fondamental du narrateur/de l'auteur: parvenir à la consolidation d'un personnage apte à rendre présente l'idée d'un animal littéraire vivant, sans que celui-ci arrête d'être une figure fictionnelle, ou, pour citer le texte original, "to come [...] into the presence of a real living literary animal-idea" (Litt, 2003: 91).

En prenant en considération tous ces aspects, on peut conclure que, dans une optique purement métalittéraire, la véritable fonction de la référence à Kit Williams est la mise à nu des mécanismes de construction du personnage et des enjeux qu'implique cette dernière. Et Toby Litt d'ajouter qu'il faut "dénicher les traces de l'intentionnalité", les "tracks of the intentional" (Litt, 2003: 91), afin que le personnage puisse être percé à jour.

C'est justement un tel *mobile* narratif qu'il est indispensable de chercher dans la référence littéraire qui s'adjoint à *Masquarade*. Kit Williams a enterré l'effigie du lièvre à Amphtill, là où "the Princess lay" (Litt, 2003: 93) ou, pour plus de précision, la reine Catherine d'Aragon qu'évoque William Shakespeare dans la pièce *Henri VIII* (acte 4, scène 1). Or, l'image de la reine qui ne pouvait donner à son époux, Henri VIII, un prince héritier, se superpose à celle de la compagne du héros-narrateur, laquelle subit deux fausses couches successives. Afin de renforcer la superposition, le héros-narrateur note qu'Amphtill est, en outre, sa ville natale. Si l'on pousse encore plus loin l'étude du jeu de miroirs, on peut constater qu'une autre pièce historique de William Shakespeare, *Henri IV* (acte 1, scène 2), comporte une allusion au caractère magique néfaste de la chair de lièvre, laquelle, une fois mangée, plonge l'être humain dans une mélancolie sans bornes. Comme l'on renoue ici ouvertement avec la sorcellerie, on pourrait également rappeler que, selon certaines superstitions datant du Moyen Âge, tout rapprochement entre une femme enceinte et un lièvre peut mener à la perte du fœtus (Mozzani, 1995: 988). Discours littéraire et discours démonomagique s'entremêlent de cette façon pour la première fois dans la nouvelle, afin de compléter le portrait du personnage-lièvre qui hante le narrateur comme un souvenir lancinant et, simultanément, afin de mieux positionner ce dernier, d'un point de vue affectif, par rapport à sa quête.

#### 4. Du discours (audio)visuel au discours mythique

Le discours visuel est, chez Toby Litt, consubstantiel à la nécessité d'assigner une forme bien définie, non seulement préexistante, mais aussi palpable, au personnage qui est en train d'éclorre sous les yeux des lecteurs. Aussi les renvoie-t-il à des œuvres artistiques célèbres qui leur permettent de visualiser le lièvre et, plus encore, de l'appréhender dans sa multiplicité représentative possible. D'un côté, on pourrait dire qu'il est toujours question de l'enracinement du lièvre textuel dans la réalité environnante. De l'autre, on consigne une habile allusion au plurimorphisme intrinsèque de tout personnage littéraire, dont la représentation est sujette à la subjectivité propre à chaque imaginaire. Mais si l'on quitte le niveau métatextuel, l'on remarque avant toute chose que l'auteur n'a cessé de bâtir son personnage, de démultiplier ses facettes en lui pourvoyant trois nouveaux visages d'une notable richesse symbolique.

L'œuvre qui s'impose de prime abord en qualité de référent est, bien entendu, l'effigie forgée par Kit Williams. En dépit de l'absence de toute ekphrasis, nommer l'œuvre d'art suffit pour qu'elle devienne une véritable toile de fond. En examinant précisément cet arrière-plan implicite, on y décèle un objet fin en or massif serti de plusieurs pierres précieuses, mais façonné dans un style naïf, qui représente un lièvre encadré par la lune, la terre, une étoile, le soleil, un oiseau, une grenouille et une souris. Rattaché à l'astre du jour et à l'oiseau, le lièvre d'or s'inscrit dans le sillage des cultes solaires qu'on vouait autrefois à Osiris, le dieu égyptien symbolisant "l'activité vitale" (Champdor, 1963: 17), l'éternel cycle naturel de la mort et de la renaissance. Cependant, le lièvre fait également partie du bestiaire sélénique (Clébert, 1971: 233), soit en qualité de compagnon de la lune, soit comme épiphanie de cette dernière. Or, l'astre nocturne, comme toutes les étoiles, est d'essence liquide (Eliade, 1949: 172-176), ce qui justifie la présence de la grenouille (Eliade, 1949: 177). Enfin, la lune et le lièvre, qui est en définitive un animal thériomorphe, sont profondément liés à la *mater genitrix*, à la terre-mère – d'où la présence de la souris – et rejoignent par là-même, quoiqu'en prenant un autre chemin, le symbolisme osirien "du renouvellement perpétuel de la vie sous toutes ses formes" (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 571). Pour synthétiser, c'est la totalité universelle qu'incarne le lièvre chez Kit Williams et, suite au jeu intertextuel, chez Toby Litt. En attestent les quatre éléments primordiaux qui lui sont associés: le feu/l'or et le soleil, l'air/l'oiseau, l'eau/la lune et la grenouille, la terre/terra et la souris.

Par l'irruption de l'effigie dans la nouvelle, la quête du lièvre emprunte au monde de la dévotion spirituelle son attribut majeur, l'adoration d'une image qui réitère la présence du sujet représenté. Le contexte ne permet pas de supposer que l'animal s'en trouve ainsi divinisé, mais l'évocation de son effigie rend sensible le remodelage de la fascination qu'il exerce en véritable culte.

Toujours aussi solidement fixée dans le domaine de la mythologie est la deuxième référence artistique qui se fait jour dans la nouvelle: "Joseph Beuys, about whom I first read at university, performed *How to Explain Paintings to a Dead Hare* in 1965 at the Schmela Gallery, Düsseldorf." (Litt, 2003: 93) Ce happening, qui dure pas moins de trois heures, inaugure la première exposition de Joseph Beuys accueillie par Alfred Schmela. Le visage enduit de miel et couvert de feuilles d'or, l'artiste arpente la galerie tout en berçant un lièvre mort, comme s'il s'agissait d'un enfant, et en lui murmurant à l'oreille, devant chacun des tableaux qui y sont exposés, quelques mots inaudibles. Au pied droit, il porte une immense semelle d'acier doublée d'une semelle de feutre. Aussi, lorsqu'il traverse la pièce, enfermé dans un mutisme absolu, le silence est-il tantôt transpercé par un lourd bruit d'acier, tantôt à peine troublé par le bruissement du feutre. C'est toujours dans du feutre qu'est enroulé l'un des pieds de l'unique chaise présente dans la galerie, chaise sous laquelle l'on distingue deux os. Ce résumé met parfaitement en lumière non seulement le concept d'art élargi, transdisciplinaire, tel que l'entendent Joseph Beuys et Toby Litt, mais aussi le versant mythologique de la performance. Compte tenu de son habitat naturel, le lièvre vient au monde, prend forme, "s'incarne dans la terre" (Beuys cité par Adriani, Konnertz et Thomas, 1984: 155). En conséquence, on ne peut le dissocier de la terre, de la vie et de la mort qu'elle recèle. Fidèle à la tradition, l'artiste allemand l'est ici complètement, tout comme il l'est quand il évoque le miel, substance vivante, qui est, pour lui, la matière de la pensée à l'état pur. Or, dans la sphère mythique, le miel est symbole de sagesse, autant "principe fécondateur" (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 632) que nourriture promise du corps et de l'esprit. Conjuguer un esprit capable de revivifier la matière existentielle à une matière dotée elle-même du don de la régénération revient à dire l'aptitude de l'art à (re)donner vie aux êtres, aux réalités qui échappent à toute forme d'immobilisme d'acier, qu'il soit d'ordre spirituel ou conceptuel. C'est dans cette même direction que va aussi l'allusion au passage alchimique du *nigredo*, de la mort, à l'*opus magnum* (Pernety, 1787: 38 et 67), à l'or.

Pour continuer dans la métaphore transitionnelle, il faut se reporter à la seconde œuvre de Joseph Beuys présentée dans la nouvelle, esquisse appartenant au cycle *Drawings for Leonardo's Madrid Codex* (*Dessins pour le Codex Madrid de Léonard de Vinci*) et figurant un être hybride, moitié-hase, moitié-femme. À la différence de toutes les références précédemment énumérées, celle-ci franchit le pas qui sépare l'extratextuel et l'intratextuel, pour s'insérer dans la nouvelle que les lecteurs sont en train de lire. Aussi une brèche blanche s'ouvre-t-elle dans le texte, espace qui accueille une reproduction du dessin de Joseph Beuys réalisée par le narrateur/l'auteur lui-même. De prime abord, on peut corréliser discours visuel et discours démonomagique. Le texte l'exige d'ailleurs lui-même, en faisant suivre l'esquisse par la citation tirée de *The Song of Isobel Gowdie* et par l'intrusion de cette dernière dans le texte sous forme de hase. Néanmoins, la quintessence du discours visuel est ici mythique, en ce qu'il anticipe, à la manière d'une prolepse, sur la métamorphose en lièvre du héros-narrateur. Or, cette métamorphose impliquera non seulement un changement d'enveloppe contenante, mais aussi une intégration du temps primordial du mythe où tout être peut accéder à la vérité plénière du monde et de son individualité.

Avant de se pencher sur cet épisode transformationnel central de la nouvelle, l'on souhaite déterrer des couches les plus profondes du discours deux dernières références mythologiques ou, plus exactement, deux mythes dont l'ancrage textuel est presque imperceptible. Au début du texte, la figure du lièvre est associée à celle du héros-narrateur en tant qu'enfant. Loin d'être anodine, cette mise en perspective renvoie à l'une des facettes

symboliques les moins connues du lièvre qui est celle du *puer*, lequel, n'ayant pas encore atteint l'âge de la maturité, peut se transcender et accéder *in concreto* à la réalisation de ses rêves. Reconquérir son innocence, retrouver son véritable *moi* et rentrer ainsi métaphoriquement chez soi sont les trois vecteurs du mythe de l'éternel retour dont le lièvre est l'emblème. N'est-ce pas aussi le vœu le plus cher d'Isobell qui souhaite "rentre" chez elle?

Lorsqu'on parle du lièvre, c'est pourtant un autre trait qui prime dans l'imaginaire collectif. Autrefois symbole de fécondité, comme on l'a vu, il est devenu au fil du temps symbole de luxure, ce qui lui a d'ailleurs valu d'être relégué au rang de suppôt de Satan. Aucune référence extratextuelle ne vient étayer cette piste; c'est, exceptionnellement, au niveau intertextuel que la sexualité ardente qu'incarne le lièvre est pointée à travers une discrète mise en parallèle du léporide entrevu au Pays des Galles avec un taureau en rut. Ce quasi-silence trouve peut-être une explication dans le fait qu'il s'agit là d'un symbole universellement connu, dont l'approfondissement ne semble donc plus indispensable. La sculpture du personnage-lièvre que pratique Toby Litt englobe assurément toutes les caractéristiques communément connues des léporides, mais prend essentiellement appui sur des réactualisations singulières qui ouvrent le champ de la réflexion, pour que les lecteurs puissent regarder par-delà l'ordre anecdotique des choses.

## 5. De la construction du personnage au déploiement de la diégèse

Après avoir pénétré le sens des références interdiscursives, le lecteur dispose de toutes les clés interprétatives nécessaires au déchiffrement de la métamorphose animale qui représente le point culminant du texte. Il serait peut-être plus juste de dire qu'une fois le personnage stratiforme construit, il est enfin possible de complètement appréhender autant son incidence sur l'action qui structure la nouvelle, que son évolution dans la sphère intratextuelle.

C'est dans l'un de ses endroits de prédilection, dans une bibliothèque écossaise, que le héros-narrateur se laisse entraîner, lui aussi, dans le vortex transformationnel. Au début, la salle de lecture, avec ses livres, ses chaises et ses tables, se change en une "enchanted forest" (Litt, 2003: 94). Poussé par une force inconnue, indomptable, le héros avance dans la forêt à la faveur du clair de lune et récite l'incantation d'Isobell Gowdie. La formule, qui est dans une perspective mythique, la mise en mots du vœu métamorphique, n'engendre guère une mise en acte, mais rend présente Isobell en son hypostase léporide. Il serait salutaire de rappeler à ce propos qu'une incantation de ce type "est assimilée à charme puissant" (Stein, 1959: 318) qui réitère la présence de l'être sur lequel on exerce un pouvoir surnaturel grâce à la connaissance qu'on a de son origine et de son parcours (dans le cas présent, du fondement de la métamorphose). En outre, cette réactualisation rituelle appelle l'inscription du héros dans ce que Mircea Eliade qualifie de "temps *fort* du mythe", d'atmosphère surnaturelle "dans laquelle se sont déroulés les événements miraculeux" (Eliade, 1963: 31) relatifs à la métamorphose:

On cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels. Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. (Eliade, 1963: 33)

Afin de pouvoir communiquer avec Isobell-la hase, le héros doit revêtir un long manteau taillé en fourrure de lièvre:

*Sans* hesitation, I step across to it, lift it heavily off the hook and punch my arms into its forelegs. As I do so, I notice that long ears dangle from the hood. No sooner is the coat upon me than it begins to shrink, until coat becomes pelt [...]. Something else is altering, too: I feel my internal organs lengthen and tumble into place, like grains of tobacco rolling

in a cigarette paper. It is from inside out that I realize I am changing, going as Isobell Gowdie at her trial said she did, into a hare. (Litt, 2003: 96)

Le rétrécissement du manteau marque la première étape de la métamorphose, mettant en évidence la dissolution de l'enveloppe humaine, laquelle se trouve immédiatement remplacée par une enveloppe animale, faite uniquement de fourrure. Vient ensuite le bouleversement interne que suppose toute transformation de cet ordre; les organes changent, eux aussi, de taille, et se compriment, pour que la nouvelle constitution du héros corresponde à la nature qui est maintenant la sienne. Du tréfonds de son "moi-peau" (Anzieu, 1995: 93) vers le dehors opère la métamorphose corporelle, se profilant comme une transformation profonde, qui n'a rien d'un simple déguisement en lièvre. La suite du récit le confirme amplement, comme en témoignent l'exacerbation de tous ses sens et son intégration plénière dans la nature. La "mémoire" transhistorique "du maïs", "the memory of corn" (Litt, 2003: 98), l'accable soudain et des explosions libidinales l'assaillent. Il s'agit, dit-il, d'un "intensified, sensualized homecoming" – comme le promettait le sortilège d'Isobell –, tout comme il s'agit de succomber au "désir archétypal", "archetypal desire" (Litt, 2003: 98), qu'incarne désormais celle-ci. Et le personnage-narrateur-lièvre de conclure soudainement: "All along I had been expecting for this quest after an image or idea or ideal to end with a confrontation with myself – myself as a hare upon a steep Welsh hillside gazing towards myself as a boy" (Litt, 2003: 99).

Sur le chemin de la transformation grâce à laquelle le héros s'est réinventé en tant que lièvre, on assiste ainsi à un déploiement interprétatif ternaire dont le sens n'est nullement livré – on le constate aisément – par les données textuelles qui composent la séquence métamorphique. Seul le personnage-lièvre longtemps chassé à travers la mémoire, les livres, les œuvres d'art est à même d'en éclairer les engrenages et la signification.

Après une bouleversante tragédie personnelle, la mort de deux enfants, qui équivaut symboliquement à une mort intérieure, le héros renaît à la vie grâce à la métamorphose en léporide, car telle est la prérogative de cet animal à la fois solaire, lunaire et terrestre. (Re)faisant corps avec le lièvre, avec le *puer* qui porte toujours un regard innocent et confiant sur le monde, il accède non seulement à la connaissance de son *moi* profond, mais aussi à une unité identitaire idéale. La métamorphose qu'il subit se présente en cela comme une *anagnorisis* et une renaissance moiïques. En même temps, la transformation est synonyme de retour à la terre, aux sources primordiales de l'existence tellurique. Par conséquent, elle suppose une intégration à valence sensuelle dans l'univers naturel, primitif, dans "a different version of the world – more alive" (Litt, 2003: 97). Enfin, sa transformation a une vocation érotique manifeste. Isobell apparaît non seulement comme un archétype incarné, mais aussi comme un "archétype revivifié" (Jung, 1986: 46) de l'image originelle du désir, en mesure de réveiller l'instinct libidinal à l'état pur.

### En guise de conclusion

Le lièvre-métamorphe, le lièvre-instance métamorphosante, le lièvre-archétype libidinal ou archétype de l'unité intérieure idéale sont, sans l'ombre d'un doute, au cœur du texte. On ne peut pourtant ignorer qu'un objet autre appartenant au paradigme transformationnel se profile constamment entre les lignes: le mot écrit. Celui qui provoque des rapprochements vertigineux, qui creuse le mystère de toutes les composantes de l'existence, celui qui a la faculté de métamorphoser tout discours en littérature, sans pour autant porter atteinte à son intégrité ou à son autonomie.

La création, telle que la comprend Toby Litt, relève d'une notion étendue de littérature, de ce qu'on pourrait appeler, par excellence, la translittérature.

## //BIBLIOGRAPHIE///

## 1. OUVRAGES

- ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. *Joseph Beuys. Leben und Werk*. Köln: DuMont Buchverlag, 1984.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau* (1985). Paris: Dunod, 1995.
- AUDEN, W. H. *Poésies choisies*. Paris: Gallimard, 1976.
- BREWER, Ebenzer Cobham. *Dictionary of Phrase and Fable* (1870). Philadelphia: Henry Altemus, 1898.
- BROOKE, Jocelyn. *The Elements of Death and Other Poems. Poems in Pamphlet XII*. Kent: The Hand and Flower Press, 1952.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- CHAMPDOR, Albert. *Le livre des morts*. Paris: Albin Michel, 1963.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles* (1969). Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLEBERT, Jean-Paul. *Bestiaire fabuleux*. Paris: Albin Michel, 1971.
- CULIANU, Ioan Petru. *Cult, magie, erezii*. Iași: Polirom, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions* (1949). Paris: Payot, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- FAIRFAX, Edward. *Daemonologie: A Discourse on Witchcraft* (1621). Harrogate: R. Ackrill, 1882.
- GORP (van), Hendrik; DELABASTITA, Dirk; D'HULST, Lieven; GHESQUIERE, Rita; GRUTMAN, Rainier; LEGROS, Georges. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (1933). Roland Cahen éd. et trad. Paris: Gallimard, 1986.
- MOZZANI, Éloïse. *Le livre des superstitions*. Paris: Robert Lafont, 1995.
- PERNETY, Antoine-Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758). Paris: Delalain l'Aîné, 1787.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du supçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- STEIN, R. A. Stein. *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- VILLENEUVE, Roland. *Dictionnaire du diable*. Paris: Omnibus, 1998.

## 2. ARTICLES

- LITT, Toby. "The Hare". *Best of Young British Novelists 2003* vol. 81. Londres: Rea S. Hederman, 2003, pp. 89-99.
- BRUNEL, Pierre. "Le fait comparatiste". *Précis de littérature comparée*. Pierre Brunel et Yves Chrevrel éd.. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pp. 29-55.

