Alice Leroy

L'OBSESSION DE LA MÉTAMORPHOSE

À PROPOS DE *GRIZZLY MAN* DE WERNER HERZOG

L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais : c'est la mienne. [...] Je ne sais quoi de doux, de secret, de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l'intimité de la lueur qui veille en nous.

Georges Bataille¹

D'*Adieu au langage* de Jean-Luc Godard aux « prequels » de *La Planète des singes* (réalisés par Ruppert Wyatt et Matt Reeves), et de *Bella e Perduta* de l'Italien Pietro Marcello au tout récent *Okja* du Coréen Bong Joon-ho, le cinéma contemporain n'en finit plus de donner la parole aux animaux. Parole faite d'images et non de mots, qui oppose, au bavardage décousu des êtres humains, l'éloquent silence de l'animal, à l'instar des pensifs ânes et lamas de *Film socialisme* ou du chien philosophe d'*Adieu au langage*. Cela ne signifie certes pas que les animaux n'aient pas eu d'existence sur les écrans jusqu'alors. Bien au contraire : si personne ne s'est encore risqué à engager une recension historique des animaux de cinéma, c'est bien en raison de la démesure d'une telle entreprise². Il faudrait

1. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 30-31.

2. Notons par exception un bref ouvrage de Jonathan Burt, *Animals in Film* (London, Reaktion Books, 2002), qui prend pour point de départ la question éthique du traitement de l'animal dans les films — question

faire entrer dans une telle chronique les chevaux de Palo Alto photographiés par Muybridge aux origines mêmes du cinéma, l'éléphant électrocuté devant la caméra d'Edison à Coney Island en 1903, le chat des frères Lumière dans un *Home movie* précurseur, le cabot de Charlot (*A Dog's Life*) et la vache de Buster (*Go West*), les *Looney Tunes* de la Warner et les « barkies » de la MGM, sans compter les Rintintin, Lassie et autres héros canins, ni les milliers de compagnons et figurants, et jusqu'au bestiaire virtuel de *Life of Pi* (Ang Lee) ou de *The Revenant* (Alejandro Iñárritu). En vérité, il est probable qu'une telle chronique nous montrerait que la figure animale accompagne tous les développements d'une histoire des formes et des techniques de l'image animée. En imaginant une telle zoohistoire du cinéma, on peut à tout le moins faire une observation qui rejoint et prolonge celle de l'écrivain et critique d'art récemment décédé, John Berger, qui écrivait que les animaux avaient disparu de leurs environnements naturels et des espaces du quotidien au cours du XIX^e siècle pour investir ceux du zoo et du film³ : les animaux du cinéma ne sont pas « naturels », ce sont des êtres composites. Ce sont des hybrides, et cela à deux titres au moins : ou bien la fable cinématographique les anthropomorphise afin de les doter des caractères physiques ou moraux d'une humanité qu'ils incarnent par contraste ou par métaphore, ou bien les techniques de l'image les recréent par le truchement du montage et des truquages. Avec l'avènement du numérique et des Computer Generated Images (CGI), les animaux sont désormais des êtres hyper-réalistes et parfaitement virtuels, à l'image des singes trop humains de *La Planète des singes : les origines*, chimères qui conservent le regard et la gestualité des acteurs humains qui les ont interprétés en *motion capture*, mais dont l'anatomie et les chairs sont numériquement

qui a donné lieu à une importante législation en Grande-Bretagne, pays de l'auteur — et s'ouvre ensuite à une histoire des représentations de l'animal au cinéma nécessairement parcellaire. On trouve nombre d'ouvrages en revanche sur les animaux sauvages, ainsi : Derek Bouse, *Wildlife Films*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000 ; Cynthia Chris, *Watching Wildlife*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2006 ; Gregg Mitman, *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*, Seattle, London, University of Washington Press, 2009 (1999).

3. John Berger, *Pourquoi regarder les animaux ?*, Genève, Héros-Limite, 2011 (1980), pp. 21-54.

recomposées. L'hybridation technologique des régimes d'images redouble ainsi celle, ontologique, des formes du vivant.

Cette présence familière et étrange des animaux dans des fictions comme dans des documentaires fait écho d'une manière intrigante au tournant que connaissent aujourd'hui les sciences humaines et naturelles qui, de plus en plus, se refusent à prendre trop au sérieux les garde-fous érigés par l'humanité contre les autres existants au nom de l'opposition arbitraire nature/culture. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que le cinéma contemporain a pris acte de son côté de ce que l'animal n'est ni une condition primitive de l'humain, ni une métaphore de ses « bas instincts ». De nombreux films récents semblent en effet s'employer à enregistrer la porosité des formes du savoir et des modes d'existence. Au régime métaphorique qui déterminait une figure de l'animal comme nature infra- ou extra-humaine, miroir ou repoussoir de l'humain, s'est peut-être substitué un régime de métamorphose des corps humains et animaux. Le cinéma participerait ainsi à cette « réinvention de la nature dont l'artificiel ne soit pas exclu » que propose la philosophe américaine Donna Haraway⁴. Si l'animal définissait jusqu'alors un partage entre le non-humain et l'humain, reconduisant celui de la nature et de la culture, les symbiogénèses manifestées par ce cinéma contemporain, conjuguant la diversité des formes d'existence avec la vivacité des formes filmiques, l'ont désormais assigné à un espace utopique, celui d'un corps hybride.

Un film témoigne avec la plus grande force de ces processus contemporains d'hybridation de l'humain et du non-humain : le documentaire que Werner Herzog a consacré en 2005 à Timothy Treadwell. Variante inversée des contes carolingiens de métamorphoses des homme-ours — qui sont toujours des récits de civilisation, ainsi Valentin et Orson, où le sauvage est civilisé par son frère —, *Grizzly Man* raconte l'histoire de Timothy Treadwell, un homme ayant fui la civilisation (en l'occurrence, la Californie) pour la « wilderness » de l'Alaska afin de mettre en scène son existence sauvage parmi les grizzlis qu'il filme, jusqu'à être dévoré par l'un d'entre eux un jour d'automne 2003. *Grizzly Man* est ainsi

4. Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008. Cité dans *Critique*, n° 747-748, août-septembre 2009, « Libérer les animaux ? », p. 649.

composé pour moitié de séquences tournées par cet improbable trappeur écologiste aux airs de petit garçon (coupe en écuelle, blond peroxydé et voix de fausset), au cours de ses différents séjours en Alaska entre 1997 et 2003, dont un certain nombre a par ailleurs nourri une chronique télévisuelle sur la chaîne Discovery Channel en 1999 (*Grizzly Man Diaries*⁵). L'autre moitié comprend des séquences d'interviews réalisées par Herzog auprès de ceux qui ont connu Treadwell ou qui ont eu affaire à lui, avant ou après sa mort. Le cinéaste entreprend de faire le portrait de cet « eco-warrior » autoproclamé qui met en scène sa propre robinsonnade fantaisiste au milieu des ours du parc naturel de Katmai, jusqu'à en mourir. L'hybridation relève ici d'un processus de montage qui vient retravailler les archives en révélant, sous la fiction convenue des aventures d'un amoureux de la nature, le sacrifice d'un humain retrouvant la condition sacrée de l'animal dans un geste qui mêle l'érotisme à l'agonie. Il nous semble que c'est la poétique de la transgression de Georges Bataille qu'il faut convoquer pour saisir ce qui se joue dans cette figure singulière de l'hybridation animale au cinéma que Werner Herzog déploie. *Grizzly Man* renverse la mécanique du conte : c'est l'homme de la civilisation qui se trouve chez Herzog réensauvagé dans une mort sacrificielle dont l'obscénité n'a d'égale que l'érotisme. L'hybridité est ici une chute dans les ténèbres animales où l'homme peut enfin se défaire de son humanité. Il s'agira donc de mettre en évidence, à travers le film de Herzog, un exemple particulièrement éminent de ce retournement du rapport de l'homme à l'animal au cinéma, où ce n'est plus ce dernier qui est reconduit à la mesure humaine, mais le premier qui devient animal au point exact où il rencontre la mort.

LE CINÉASTE EN KAMIKAZE

Treadwell, tout comme Herzog, pourrait concourir au titre de cinéaste-kamikaze, tant ses vidéos amateurs tournées au cours de ses divers séjours en Alaska attestent de son funeste angélisme. Nul doute que Herzog, rompu lui aussi aux tournages critiques

5. La plupart peuvent aujourd'hui être visionnés en ligne sur la chaîne « Animal Planet » (<http://www.animalplanet.com/tv-shows/other/videos/grizzly-man-diaries-videos/>).

depuis *La Soufrière* jusqu'à *Fitzcarraldo*, a trouvé, dans cet extravagant fabulateur, un personnage digne de ses obsessions : Treadwell rejoint son bestiaire de sportifs mystiques (Walter Steiner dans *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, Reinhold Messner dans *Gasherbrum, la montagne lumineuse*), miraculés (Dieter Dengler dans *Little Dieter Needs to Fly*, ou Julianne Köpcke dans *La Chute de Julianne dans la jungle* et *Les Ailes de l'espoir*) et autres fous furieux (Klaus Kinski, à l'écran comme dans la vie⁶). Deux facteurs contribuent à rapprocher Treadwell de cette généalogie de la marge herzogienne : d'une part, sa vision romantique de la nature qui tend à la nostalgie d'un paradis perdu dont les films de Herzog ne cessent d'enregistrer la disparition avec l'avènement de la modernité (*Kaspar Hauser*, *Aguirre*, *Fitzcarraldo*); d'autre part, sa mort — condition déterminante de la réalisation du film à partir des vidéos de Treadwell ainsi dotées d'une valeur propitiatoire. Herzog n'eût pas remonté ces images si ces autofictions régressives, à mi-chemin du film d'aventure et du film pour enfants⁷, n'avaient à un moment laissé place au *snuff movie* le plus cru, autrement dit si Treadwell, réalisateur amateur dont Herzog admire l'application et le perfectionnisme, n'avait tout à coup perdu le contrôle de sa mise en scène pour se laisser déborder par la réalité — et se faire dévorer. La connaissance rétrospective du dénouement des aventures de Treadwell insuffle aux images d'archives remontées par Herzog une valeur de testament. A observer avec lui la façon dont chacune est scrupuleusement mise en scène, il est même tentant de croire qu'elles furent conçues par Treadwell comme un legs à destination du monde des hommes qui l'avait tant déçu⁸. Au-delà

6. Voir *Ennemis intimes*, le documentaire que Werner Herzog a consacré à sa relation avec son acteur fétiche en 1999. Herzog fait par ailleurs lui-même le parallèle entre Kinski et Treadwell, quand il observe ce dernier s'exciter face à la caméra : « J'ai déjà vu cette folie sur un plateau de tournage », commente-t-il en voix off.

7. On a souvent le sentiment, au fil des chroniques vidéo de Treadwell qu'il commente de sa voix haut perchée et infantile, que celui-ci s'adresse à un jeune public. Cette impression est d'autant plus renforcée que la voix de Herzog propose, en contrepoint, une intonation grave et posée.

8. Il mentionne ces tourments sur le ton de la confession, aux côtés de « Spirit », le petit renard qu'il a adopté comme mascotte, au détour d'une scène qui révèle son passé d'alcoolique.

de la niaiserie de ses perpétuelles déclarations d'amour à chaque être, vivant ou mort, croisé dans la nature — il est particulièrement sensible à la vision des cadavres qui opposent un démenti à sa vision harmonieuse de la nature —, la ferveur de son engagement dans cette mission comprise de lui seul en fait plus qu'un croisé, un ressuscité.

Treadwell se présente d'ailleurs lui-même comme un miraculé, un survivant. Mais il ne cesse aussi jamais de conjurer la perspective de sa mort en l'invoquant comme un sacrifice auquel il consent par avance — il répète à l'envi qu'il est prêt à « mourir pour les ours ». Celui en peluche qu'il garde sous sa tente tient lieu pour Herzog de fil d'Ariane entre une enfance américaine peuplée de jouets et d'animaux apprivoisés, et une « révolte solitaire » consécutive à la déception des promesses que la société n'a pas tenues à son égard. Cet ourson-fétiche apparaît à deux reprises dans le film : dans les bras de la mère de Treadwell alors qu'elle raconte l'enfance paisible de son fils, et lors d'une scène nocturne où une pluie diluvienne a fait s'effondrer sa tente, le confinant dans une petite poche obscure où il brave cet orage nocturne en compagnie de son *Teddy bear*. De façon remarquable, l'ours en peluche se trouve par là lié simultanément à l'origine — la figure maternelle et l'espace pratiquement utérin de la tente effondrée, et au terme de l'existence de Treadwell — une nuit d'orage, prémonitoire de celle du drame. Ainsi rattaché à l'enfance et à la mort, instrument de conjuration du sommeil (ce repos presque mortel qu'Hésiode dans sa *Théogonie* dépeint comme « le fils de la nuit et le frère de la mort »), l'ours en peluche devient l'emblème du destin de Treadwell. Il rejoint par là ce bestiaire fantasmatique des « animaux psychopompes⁹ » — ces conducteurs des âmes des morts —, que Philippe-Alain Michaud nomme ainsi en proposant (après l'anthropologue britannique du XIX^e siècle Edward Tylor) de reconsidérer les jeux d'enfants sous l'angle de leur rapport à la mort et à la survivance des âmes : « la figure zoomorphe » de l'ours en peluche tient lieu d'« enveloppe psychopompe », allégorie de la transmigration de l'âme d'un corps à un autre.

L'ours est si précisément attaché à la mort que si le jeu de rôle auquel se livre Treadwell dans un délire d'automise en scène relève

9. Philippe-Alain Michaud, « Animaux psychopompes », in *Ames primitives*, Paris, Macula, à paraître.

bien d'une métamorphose ou d'un devenir, c'est d'un « devenir-spectre¹⁰ » plutôt que d'un devenir-animal dont il s'agit. Le montage rétrospectif de Herzog introduit d'emblée Treadwell comme un « revenant », un « *Grizzly ghost* » selon la belle formule de Seung-hoon Jeong et Dudley Andrew¹¹. A travers leur lecture bazinienne du film, Jeong et Andrew proposent de renverser la fonction du fameux « complexe de la momie » — « le cinéma du risque pratiqué par Herzog veut embaumer la mort, pas la vie » —, mais ils reconnaissent avant tout dans le destin de Treadwell un « devenir-animal » qui synthétise, d'une part, un « amour [excessif] des animaux » et, d'autre part, une « misanthropie radicale », qui culmineront l'un et l'autre, logiquement, dans sa mort. Le devenir-animal suppose pourtant, comme le rappelle Deleuze dans son *Abécédaire*, un rapport « animal » et non pas « humain » avec l'animal, c'est-à-dire qu'il engage des flux d'intensité, de puissance et d'affect, plutôt qu'un ensemble de sentiments et de discours. Treadwell est à la fois en deçà et au-delà de ce rapport : en deçà parce que, quel que soit le caractère délirant de son babil, celui-ci ne cesse d'anthropomorphiser tous les animaux auxquels il est confronté et qu'il considère volontiers comme de tendres personnages de dessins animés ou de cinéma (« ses » ours s'appellent « Mickey », « Mr Chocolate », « Wendy » ou « Michele Pfeiffer »). Au-delà, parce que sa fascination viscérale pour ces animaux, de même que l'expérience de sa mort l'emportent à l'extrême improbable d'un devenir-animal :

[...] car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, écrivent Deleuze et Guattari¹², il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même.

A se comporter comme un ours en niant la frontière invisible que la communauté autochtone d'Alaska a, elle, toujours respectée, Treadwell n'est pas entré dans une zone de voisinage avec les ani-

10. Seung-hoon Jeong et Dudley Andrew, « *Grizzly Ghost* : Herzog, Bazin et l'animal cinématique », *Trafic*, n° 68, hiver 2008, p. 72.

11. *Ibid.*, p. 62. Pour les citations suivantes, pp. 64 et 66.

12. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 291.

maux, mais les a introduits dans son monde. On aurait tort alors de considérer les bivouacs estivaux de Treadwell dans le parc national de Katmai comme un processus de déterritorialisation : ce sont les ours et autres animaux qui se trouvent déterritorialisés et reterritorialisés dans la fiction pastorale d'une réinvention harmonieuse de la nature. Autrement dit, le parc naturel est transformé par Treadwell en un parc d'attraction¹³ dont il serait simultanément le seul gardien et visiteur. Au terme de cet anthropomorphisme puéril, Treadwell parvient à cet état de confusion tant recherché avec l'ours, d'une manière plus vraie et plus terrible que dans les récits et les rituels des peuples autochtones. Mais il ne saurait y avoir de fusion entre deux corps hétérogènes, sinon dans la dévoration de l'un par l'autre. La seule conclusion possible à la rêverie de l'extatique Treadwell réside dès lors dans ce paradoxe morbide qu'il ne peut exister de communauté utopique d'hommes-ours ailleurs que dans la mort.

L'OBSESSION DE LA MÉTAMORPHOSE

Dans le numéro six de la revue *Documents*¹⁴, à l'article « Métamorphose », Marcel Griaule, Michel Leiris et Georges Bataille proposent une typologie des métamorphoses. La première catégorie est celle des zoomorphismes ou « jeux abyssins », pensés sur le modèle d'un jeu de Wollo observé par Marcel Griaule en Afrique, qui consistait pour le participant à se déguiser et à se mouvoir comme une hyène pour effrayer femmes et enfants ou, au contraire, comme une pintade pour les faire rire. La seconde est ce qu'ils appellent le « hors de soi », besoin essentiel d'échapper à son propre corps selon Leiris :

Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à tout ce qui existe de valable¹⁵.

13. L'un des rangers appelés sur les lieux de la mort de Treadwell témoigne dans le film, en expliquant qu'à ses yeux Treadwell se comportait avec les ours comme s'ils avaient été des êtres humains déguisés, et non des animaux sauvages.

14. *Documents*, 6, 1930, p. 332 (*Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951/f/f443.image.r*).

15. *Ibid.*, p. 333.

Cette métamorphose n'engage pas seulement l'imaginaire de l'actant et du spectateur, mais leurs corps mêmes : elle est accomplie « réellement », écrit Leiris, par des « artifices magiques », « ingrédients matériels » et autres éléments propices à la transe, cet « éclatant et violent paroxysme¹⁶ ». La troisième acception de cette notion de métamorphose est donnée par Bataille lui-même sous le vocable « animaux sauvages ». Par là, il ne désigne pas seulement les rituels et les spectacles lors desquels s'opère une conversion symbolique ou extatique du sujet en une autre identité, mais aussi la transgression qu'appelle l'état de réclusion de l'individu en son corps, comme de l'animal dans sa cage. C'est au jardin zoologique, ce lieu d'échantillonnage artificiel des espèces naturelles, que Bataille observe cet état de captivité. C'est là, dit-il, que nous avons perdu notre dignité humaine : d'une part, parce que nous exerçons sur les animaux un pouvoir de détention dont nous nous croyons investis par « un stupide sentiment de supériorité pratique », dit Bataille ; d'autre part, parce que ce sentiment ne nous empêche en rien d'avoir secrètement conscience, face à ces « êtres *illégaux* », de notre propre existence étriquée et contingente :

Tant d'animaux au monde et tout ce que nous avons perdu : l'innocente cruauté, l'opaque monstruosité des yeux, à peine distincts des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, l'horreur liée à la vie comme un arbre à la lumière. Restent les bureaux, les papiers d'identité, une existence de domestiques fielleux et, toutefois, on ne sait quelle folie stridente qui, au cours de certains écarts, touche à la métamorphose. On peut définir l'obsession de la métamorphose comme un besoin violent, *se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux*, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigés par la nature humaine : par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien¹⁷.

On sait ce que *L'Erotisme* de Bataille doit au *Miroir de la tauromachie* de Leiris¹⁸, dans un jeu d'échos qu'on pourrait résumer à l'image de l'œil encorné du torero d'un autre livre de Bataille,

16. *Ibidem*.

17. *Ibid.*, pp. 333-334.

18. Bataille dédie d'ailleurs son livre à Michel Leiris, considérant *Miroir de la tauromachie* comme un précédent à *L'Erotisme*.

*Histoire de l'œil*¹⁹, soit la coïncidence d'une étreinte charnelle et fatale. Ce principe qui, pour Leiris et Bataille, lie ensemble Eros et Thanatos veut que nous poursuivions de notre désir cela même qui peut nous nuire et nous menace d'un danger mortel. C'est vrai de Timothy Treadwell, candide aventurier risquant sa vie à la passer parmi les ours, qui n'eût pas déparé dans le panorama du cinéma d'exploration de Bazin²⁰. C'est vrai aussi de Herzog qui mesure l'ampleur de l'abîme en y portant son regard : c'est la puissance du cinéma, comme de la littérature pour Bataille, que d'être devenu un rituel séculier du sacrifice que la religion avait instauré en principe fondamental. Cette poétique du sacrifice s'énonce dans le vertige constant de la bordure : il ne s'agit pas tant de se donner la mort que de s'en approcher au plus près, pour éprouver dans cette proximité ses propres limites. Bazin ne dit d'ailleurs pas autre chose quand il reconnaît au cinéma un pouvoir de fascination morbide, dans la contiguïté de la vie et de la mort qu'un même plan organise en convoquant ensemble animaux (sauvages et carnivores de préférence) et humains. « L'interdit du montage est fonction de ce risque », expliquait Serge Daney à propos de Bazin, quand bien même ce dernier devait coûter sa vie au cinéaste. « Il faut mériter les images jusqu'à en mourir. C'est là l'érotisme de Bazin²¹. »

Il faut se souvenir que Bazin, formulant l'hypothèse d'une présence animale garante du réalisme de la séquence, regarde des scènes de chasse dans les films de Flaherty (*Nanook* et *Louisiana Story*) : l'animal y est la proie de l'opérateur et du chasseur, et par suite du spectateur, en aucun cas le sujet d'un regard. *Grizzly Man* renverse l'ordre du savoir, puisque l'animal n'est plus seulement ici l'objet du regard, mais le lieu de sa contradiction : la mort de Treadwell peut ainsi être lue, à la lumière de Bataille, comme un renversement de la logique du sacrifice animal qui a si souvent prévalu au cinéma au gré d'une confusion des figures de l'opérateur et du chasseur. La dévoration de Treadwell par un ours

19. Georges Bataille, *Œuvres complètes, t. 1. Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1970, p. 56.

20. André Bazin, « Le cinéma et l'exploration » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Le Cerf, 2002 (textes publiés initialement entre 1958 et 1962), pp. 25-34.

21. Serge Daney, « L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes) », in *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, pp. 34-35, et 39.

constitue ainsi une transgression absolue, inversant les polarités de ce rituel macabre : le chasseur-opérateur qui confondait le manie-ment des armes et celui des caméras est non seulement devenu la proie de l'animal mais également celle de son propre dispositif filmique. A la grande coupure qui déterminait le partage entre humains et non-humains, répond la créature hybride du *grizzly man*, fruit d'une union contre nature entre Eros et Thanatos.

La danse macabre du torero avec le taureau engage, pour Leiris et Bataille, une expérience de la mort au cœur de la vie. Le jeu dan- gereux de Treadwell avec les ours tend ce même miroir funeste à Herzog qui contemple dans cet abîme sa propre fascination pour la violence et la mort. « Bannir la mort, ou la masquer derrière on ne sait quelle architecture d'une perfection intemporelle : telle est l'occupation sénile de la plupart des philosophes et faiseurs de reli- gions », écrivait Leiris.

Incorporer la mort à la vie, la rendre en quelque manière voluptueuse (comme le geste du torero emmenant suavement le taureau dans les plis de sa cape ou de sa muleta), telle doit être l'activité de tous ceux qui ont pour but le plus urgent d'agencer quelques-uns de ces faits qu'on peut croire être les lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même parce qu'ils nous haussent jusqu'au niveau d'une plénitude porteuse de sa propre torture et de sa propre dérision²².

L'étreinte de l'homme et de la bête est mortelle parce que cette chorégraphie érotique est aussi contre-nature, placée sous le sceau de la transgression, et que cette « communion totale de deux êtres ne [...] (peut) s'effectuer que dans la mort, si l'un et l'autre s'anéan- tissent à la seconde précise du paroxysme²³ ».

L'EXTASE ET LA RUINE

Si *Grizzly Man* relève du troisième type de métamorphose dis- tingué par Bataille, c'est qu'il accomplit un pas supplémentaire

22. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paris, Fata Morgana, 1981, pp. 66-67.

23. *Ibid.*, p. 52.

vers ce que celui-ci définit comme une transgression « illimitée²⁴ ».
« Deux choses sont inévitables », écrit Bataille :

[...] nous ne pouvons éviter de mourir, nous ne pouvons éviter non plus de « sortir des limites ». Mourir et sortir des limites sont d'ailleurs une même chose²⁵.

A lui aussi, l'étreinte suggère une telle expérience de la transgression, si forte qu'elle confine à une (petite) mort. Dans ce transport, commun à l'union charnelle des amants, à l'extase sensuelle des mystiques et au génie créateur, l'objet du désir échappe au langage, et Bataille a bien du mal à en donner une définition :

Si nous décrivons un état, nous le faisons d'ordinaire en soulignant des aspects qui le distinguent, alors que, cette fois, nous devons seulement dire : « Il me semble que la totalité de ce qui est (que l'univers) m'avale (physiquement), et si elle m'avale, ou puisqu'elle m'avale, je ne puis m'en distinguer; il n'y a plus rien. En un sens, c'est intolérable et il me semble que je meurs [...] »²⁶.

Une scène en particulier de *Grizzly Man* renvoie à ce sentiment de totalité dans lequel la frontière du corps s'abolit : celle où deux ours mâles, filmés par la caméra de Treadwell, s'affrontent dans un combat violent pour obtenir les faveurs d'une femelle. Leurs corps massifs projetés l'un contre l'autre sont pris dans une étreinte si étroite qu'on les croirait enlacés, jusqu'à ce que l'un bascule au sol sous le poids de l'autre. L'intensité de l'assaut est telle que l'un des deux ours défèque littéralement sous l'effort, suscitant l'enthousiasme de Treadwell qui se précipite ensuite sur les lieux du combat pour recueillir le précieux butin. En écho à cette scène, un autre tas d'excréments attire démesurément son attention : ceux que l'ourse Wendy a laissés derrière elle au bord de la rivière. La caméra de Treadwell s'avance dans les rochers pour venir en plongée sonder le mélange organique qui s'étale à ses pieds. D'un zoologiste ou d'un biologiste, on attendrait qu'il décrive les composants des excré-

24. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. 8. *Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 1976, p. 69.

25. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011 (1957), p. 151.

26. *Ibid.*, p. 99.

ments, de manière à reconstituer hypothétiquement le régime alimentaire de l'animal. Treadwell, lui, se penche fébrilement vers le tas fumant pour s'écrier avec exaltation : « Ça vient de sortir d'elle ! Je le sens ! Je sens son caca ! Je le touche ! » Et, joignant le geste à la parole, il pose sa main sur l'amas encore chaud. Cette fascination scatologique n'est pas dérangeante en elle-même, mais parce qu'elle fonde l'objet de son désir sur une communication de l'intérieur et de l'extérieur des corps. Alors que Treadwell, à travers le médium vidéo, enregistre inlassablement sa présence auprès des ours dans une proximité toujours plus inquiétante, sans que jamais ses efforts pour entrer physiquement en contact avec eux ne suscitent autre chose qu'indifférence (dans le meilleur des cas) ou agressivité, cette scène lui offre un accès direct à l'intériorité de leur corps. Ce plan des excréments de Wendy entre aussi sinistrement en résonance avec une image apparue brièvement au début du film, celle des entrailles de l'ours numéro 141, abattu par les rangers arrivés sur les lieux du dernier campement de Timothy Treadwell et de sa compagne Amie Huguenard. La mise en correspondance de ces deux images interdites, celle de la mort et celle des excréments — deux visions de l'intérieur du corps animal — qualifie l'exaltation de Treadwell comme une anticipation de sa propre mort. Elle offre simultanément de penser le processus d'hybridation entre l'homme et l'animal comme un renversement des valeurs : dans sa mortelle étreinte avec l'ours 141, Treadwell accède à cette « totalité où l'homme, dit Bataille, a part *en se perdant* [...] car une étreinte n'est pas seulement une chute dans la fange animale, mais l'anticipation de la mort, et de la corruption qui la suit²⁷ ». Bataille retourne ainsi le mouvement d'ascèse spirituelle en une expérience de la chute et de la perte du corps. Le caractère sacré de cette mort repose sur ce que, avec Bataille l'on définirait comme « l'accord de l'horreur et du désir », mais aussi celui de l'animal et de l'humain.

Ce qui est sacré — explique Bataille — répond sans nul doute à l'objet d'horreur dont j'ai parlé, objet fétide, gluant et sans limites, qui grouille de vie et toutefois est le signe de la mort. C'est la nature au point où son effervescence unit étroitement la vie et la mort, où elle est la mort en gorgeant la vie de substance décomposée²⁸.

27. G. Bataille, *Histoire de l'érotisme*, op. cit., p. 103.

28. *Ibid.*, p. 83.

Ce double mouvement de répulsion et d'attraction qualifie tout autant le regard de Herzog sur le sacrifice de Treadwell, fasciné par son destin au point de céder à la tentation d'« écouter » la bande-son des six minutes qu'a duré l'attaque par l'ours et que la caméra, dont l'objectif était resté capuchonné, a enregistrée. Herzog apparaît en insert dans le champ tandis qu'il écoute le terrible témoignage, casque sur les oreilles face à Jewel Palomak, légataire des biens de Treadwell. Son refus d'inclure cette bande-son dans le film relève à la fois d'un choix éthique — la mort est un irréprésentable — et d'une conviction plus personnelle : en laissant le spectateur dans l'ignorance de ce témoignage insoutenable de la réalité, il ouvre son imaginaire. Cet abîme au creux du film, cette bande-son absente dont Herzog ou le médecin légiste ne donnent que des indices épars et incomplets, compose, en regard des zoofictions primitives et candides de Treadwell, un point inassignable à aucun régime d'images et de sons : celui de la métamorphose aboutie de Treadwell en homme-ours, de l'inscription du fantasme dans la réalité, au prix d'un sacrifice auquel il avait consenti par avance.

Dans la *Déclaration du Minnesota* qu'il rédigea une nuit d'avril 1999, Herzog conférait au cinéma une capacité à délivrer, plus qu'une reproduction mimétique de la réalité, « une couche plus profonde de vérité [...] ». Il existe quelque chose comme une vérité poétique, extatique. Cela est mystérieux et insaisissable, et ne peut être atteint que par la fabrication, l'imagination, la stylisation ». En confrontant les archives documentaires introspectives de Treadwell au présent rétrospectif des témoignages divers, les régimes de subjectivité — performatif pour Treadwell, discursif pour Herzog —, les voix *in* et *off* (celle, haut perchée et fanatique, de Treadwell, face à celle, grave et mesurée, de Herzog), le montage voue la nature du film à une enquête sur l'expérience des limites de l'animal et de l'humain, plutôt qu'à une démonstration de l'inconséquence d'un grand naïf. La structure qu'il engendre n'est ni simplement biographique, ni même polémique : la tension instaurée entre les différents registres de la parole et de l'image n'a pas tant vocation à opposer deux visions de la nature qu'à percer le mystère du « sacrifice » de Treadwell, de cette mort qui vérifie cette concordance atroce du désir et de la perte de soi, de l'extase et de la ruine ou, en langage religieux, de l'ascèse et de la chute.

CONNAISSANCE PAR LES GOUFFRES

Il y a pour Herzog une révélation de la transgression, une vérité de la mort, une « beauté convulsive », dirait Breton, ou « tauromachique », dirait Leiris, de ce monstre hybride issu de l'étreinte fatale de Treadwell et de l'ours 141. A la raison scientifique et au positivisme occidentaux qui caractérisent de façon si violente la condition du savoir dans ses films de fiction²⁹, Herzog oppose ici un moyen d'accès à la connaissance du monde qui passe par l'expérience et la transgression, non par la représentation et l'explication. Dans l'hybridation des corps humains et animaux que réalisent la mort de Treadwell et son testament vidéographique, Herzog découvre plus qu'une robinsonnade qui aurait mal tourné : une forme d'accès privilégié au monde. Cette connaissance par les gouffres n'engage pas seulement à se confronter à l'ours, elle implique de se confondre avec lui (d'être *dans sa peau*) et d'inventer un langage commun. Autrefois, la limite de la condition humaine était déterminée par une double figure de « l'illimité », explique Foucault dans sa « Préface à la transgression », en hommage à Bataille³⁰ : le divin et l'animal ; à ce bel ordonnancement et à ce partage rigoureux, s'est désormais substituée l'expérience du « règne illimité de la Limite [et] le vide de ce franchissement où elle défaille et fait défaut³¹ ».

Cette expérience de la limite, Treadwell en accomplit le mouvement, lui qui descend dans « la nuit de l'existence », et Herzog, dans une quête des archives de sa folie, l'y a suivi jusqu'à « se glisser au-dessus de l'abîme et dans l'obscurité achevée en éprouver l'horreur³² ». Le délire zoomorphique de Treadwell et sa mort atroce éprouvent ce vide opaque de l'homme retourné à une animalité magique, et l'intrusion furtive de la photographie des entrailles de l'ours 141 offre une vision littérale de la blessure ouverte de cette

29. En particulier dans *L'Enigme de Kaspar Hauser, Woyzeck*, ou même dans *Le pays où rêvent les fourmis vertes*.

30. Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196 : Hommage à Georges Bataille, août-septembre 1963, pp. 751-769, reproduit dans *Dits et Ecrits I, op.cit.*, pp. 261-278.

31. *Ibid.*, p. 263.

32. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2012 (1943), p. 49.

expérience intérieure, « brèche béante » selon le mot de Bataille, dans laquelle se dissout le sujet, tout entier angoisse et vertige. A propos de cette extase sans idole, qui pourrait être celle de Treadwell, Bataille écrit en effet :

Je suis ouvert, *brèche béante*, à l'inintelligible ciel et tout en moi se précipite, s'accorde dans un désaccord dernier, rupture de tout possible, baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible, dans la nuit opaque et morte³³.

Ni *époque* ni transe mystique, cette expérience ne définit-elle d'ailleurs pas, pour lui, « un voyage au bout du possible de l'homme » ? Elle est sans objet ni fin, puisqu'en elle « soi-même [...] n'est pas le sujet s'isolant du monde, mais un lieu de communication, de fusion du sujet et de l'objet³⁴ ».

Un hasard remarquable veut que l'attaque fatidique de Treadwell et de sa compagne ait eu lieu dans le labyrinthe des grizzlys (« Grizzly Maze »), broussaille épaisse de végétations enchevêtrées où ils avaient dissimulé leur campement à l'abri des rangers. Ce dédale n'est pas sans faire écho à la façon dont Herzog se représente la personnalité de Treadwell quand, survolant un paysage tourmenté de glaciers déchiquetés au nord du Parc national, il y voit une puissante « métaphore de [...] (l')âme » de celui-ci. Chez Bataille aussi, le labyrinthe est une figure de pensée qui qualifie « la composition des êtres » complexes, les animaux supérieurs — mammifères humains ou non, poissons et insectes — qu'ils qualifient d'être « linéaires » parce qu'ils forment société, au contraire des animaux « non linéaires » (comme le siphonophore ou le corail) qui s'agrègent, eux, en colonies³⁵. Le labyrinthe de Treadwell, l'homme-qui-voulait-être-un-ours, c'est bien sûr sa logorrhée écolo-paranoïaque qui s'abîme progressivement dans un délire d'automise en scène, alors même que sa confrontation aux discours des scientifiques, responsables ou gardiens de la réserve, la dénuée de toute rationalité. Mais sans doute est-ce également le « rituel » de sa mort qui vaut comme reconquête d'une unité perdue entre les êtres, recherche d'une continuité là où la vie tout entière

33. *Ibid.*, p. 74.

34. *Ibid.*, pp. 19 et 21.

35. *Ibid.*, pp. 97 et 99.

en est la négation. Et il n'y a guère que dans le sacrifice, point de jonction le plus pur entre l'érotisme et la mort, que cette agrégation inconcevable des corps peut se réaliser. On pourrait y voir la nostalgie d'une innocence que les animaux, dans leur rapport immédiat et immanent avec le monde naturel, ont gardée. Ce serait oublier que, pour Bataille, la discontinuité des êtres humains détermine aussi la condition de leur solitude et de leur savoir. La mort de Treadwell peut nous apparaître comme la conséquence d'une confusion fatale et du franchissement d'une frontière qui nous sépare de l'animal. Mais elle peut également s'entendre comme un sacrifice volontaire, un rite macabre à travers lequel Treadwell nie son humanité, elle-même formée dans la négation de l'animalité, et génère, dans cette double transgression, une forme monstrueuse et hybride, plutôt qu'il ne retourne à une vie animale.

Dans les dernières lettres envoyées à ses amis écologistes, Marnie et Marc Gaede, Treadwell explique vouloir « [se] transformer mutuellement en animal sauvage pour supporter la vie qu'[il] [...] mène ici » ; et les Gaede, aux faux airs de pionniers américains, lisent dans cette profession de foi « un sentiment religieux, non pas dans le vrai sens de la religion », mais parce qu'en voulant se lier si étroitement aux ours, Treadwell s'est détaché du monde des hommes. Herzog ne les contredit pas, lui qui, au début du film, explique avoir découvert, dans les archives vidéo de Treadwell, moins les zoofictions propres au genre télévisé des *Nature programmes*, qu'« un film sur l'extase humaine et les troubles intérieurs les plus sombres ». D'une certaine manière, la mort de Treadwell donne raison à ses contempteurs qui ont vu dans ses élucubrations une propagande inconsciente, qui avaient oublié que la nature était avant tout un monde de prédateurs ; par ailleurs, elle fait de lui une autre figure d'Achab : obsédé jusqu'à en mourir par un animal qui finira par le dévorer³⁶.

CAVALCADE ANIMALE ET CONTINUITÉ DES ÊTRES

Incidemment, ce geste sacrificiel trouve son équivalent dans une réflexion antérieure de Bataille sur les peintures rupestres de

36. A une différence près cependant : l'obsession d'Achab est fondée sur sa haine de Moby Dick, quand celle de Treadwell tient à un amour hors norme des ours.

la grotte de Lascaux, à laquelle répond une œuvre récente de Herzog sur la grotte Chauvet, *La Grotte des rêves perdus*³⁷. A Vallon-Pont-d'Arc en France, où ces figures aurignaciennes furent découvertes en 1994 et filmées par Herzog quinze ans plus tard, des crânes et des os d'ours préhistoriques ont été retrouvés en grand nombre, laissant supposer que l'obscurité favorable à la réalisation de ces œuvres pariétales le fut aussi à l'hibernation des ours (à quelques siècles peut-être d'intervalle), ou bien que les ossements d'ours servaient à quelque rituel sacré au cœur de la falaise — la disposition d'un crâne sur une roche aux lignes pures suggère à Herzog la forme d'un autel. Mais la présence des ours se mêle encore plus étroitement à celle des hommes par les marques de griffes qu'ils ont laissées sur les parois, striant les figures animales et les traces de paumes humaines, pour apposer en quelque sorte leurs propres empreintes sur ces peintures rituelles. Dans l'obscurité des cavernes, préservées de la lumière du jour, hommes et ours ont mêlé leurs présences, comme le serment d'une communauté sacrée liant l'histoire des uns à celle des autres.

Fasciné par la découverte de la grotte de Lascaux en 1940, Bataille y voit « le premier signe *sensible* qui nous soit parvenu de l'homme et de l'art » :

Nous voyons à Lascaux une sorte de ronde, une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois.

Mais une telle animalité n'en est pas moins le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe *sensible* de notre présence dans l'univers³⁸.

Le caractère « sensible » de ces peintures pariétales tient pour lui à deux éléments : en premier lieu, toutes ou presque représentent des animaux, on y trouve en effet peu de formes humaines, sinon dissimulées sous des masques animaux — à l'instar de l'unique représentation mi-humaine mi-animale de la grotte de Chauvet —, comme si seuls les animaux avaient pu

37. *La Grotte des rêves perdus (Cave of Forgotten Dreams)* de Werner Herzog (France, Allemagne, Angleterre, Canada, Etats-Unis, 2010).

38. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, in *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979 (1955), pp. 11-12.

alors trouver leur place dans le monde sacré des images. Il est d'usage, parmi les préhistoriens, d'y voir une forme de magie incantatoire. Ainsi, les bêtes représentées avec des flèches fichées dans le corps auraient prédestiné l'issue de la chasse dont la survie des hommes dépendait. A cette hypothèse qui rapporte la puissance de ces images au sens restreint de leur fonction sociale, Bataille préfère l'idée d'une opération rituelle, tout aussi religieuse qu'artistique, qui n'aurait d'autre visée que « la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige³⁹ ». Tandis qu'apparaissent, à la lumière des lampes torches de l'équipe de tournage de Herzog dans *La Grotte des rêves perdus*, les silhouettes de mammouths et de félins de l'époque aurignacienne, espèces trop redoutables pour être chassées, on est tenté de suivre Bataille dans cette voie, lui qui observe que l'animal ornant l'entrée de Lascaux n'est autre qu'une créature imaginaire, une espèce de licorne. « Pourquoi devrions-nous, dans ces origines obscures, placer une explication partout ? », demande-t-il⁴⁰. Le dessin de ces formes animales n'était guidé ni par la faim ni par le calcul ; c'est par jeu que ces figures ont été tracées avant d'avoir une fonction quelconque. C'est par jeu que ces hommes, « êtres lointains, qui à peine émergeaient de la nuit animale⁴¹ », ont laissé leurs empreintes sur les parois rocheuses, traçant des lignes du bout de leurs doigts couverts d'argile, formes accidentelles ou figuratives, cela parce que le jeu marquait la levée temporaire des interdits — « licence relative⁴² » de l'art ou du sacrifice pratiqué comme acte rituel.

Mais un second élément donne à ces images leur caractère « sensible », leur mouvement :

[...] ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche — explique Bataille — est *ce qui bouge*. Un sentiment de danse de l'esprit nous soulève devant ces œuvres où, sans routine, la beauté émane de mouvements fiévreux⁴³.

39. *Ibid.*, p. 37.

40. *Ibid.*, p. 37.

41. *Ibid.*, p. 44.

42. *Ibid.*, p. 40.

43. *Ibid.*, p. 81.

Quand Herzog pénètre pour la première fois dans les profondeurs de la grotte Chauvet, celle-ci lui apparaît « comme la chair congelée d'un morceau du temps⁴⁴ » tant les figures peintes sur les parois semblent animées d'une vie propre, suivant le relief des anfractuosités de la roche et des jeux d'ombre dans la clarté projetée par les lampes des visiteurs. Un bison à huit pattes, un rhinocéros dont la corne est démultipliée suggèrent à Herzog autant de procédés d'animation des images d'un proto-cinéma préhistorique. Il faut dire que la succession des figures au fil des salles ménage ses effets de mise en scène, cet agencement composant aux yeux du cinéaste un véritable « paysage intérieur » à la mesure du décor opératique des gorges ardéchoises en surface. « L'aura de mélodrame », qui nimbe ces lieux et rappelle à la mémoire du visiteur les opéras wagnériens ou les toiles mélancoliques et grandioses des Romantiques allemands, ne saurait se résumer aux beautés innocentes et préservées d'un art « primitif ». Elle exprime pour Herzog les tourments de « l'âme humaine moderne ». De cette communion sacrée des hommes et des bêtes dans l'obscurité de Lascaux et de Chauvet à la transsubstantiation de l'homme en ours de *Grizzly Man*, les mêmes tourments sont en jeu : changer de peau, de manière littérale ou symbolique, revient toujours à signifier sa condition humaine, là-même où elle passe par l'animal pour abolir sa propre distinction dans le sacrifice de soi.

POST-SCRIPTUM : LE CADAVRE ET LE MIROIR

Herzog conclut *La Grotte des rêves perdus* par un « post-scriptum » où il rapporte sa découverte d'un curieux phénomène bio-climatique : la centrale nucléaire toute proche de Cruas-Meysses augmente la température de l'eau du Rhône utilisée pour refroidir ses réacteurs. Celle-ci alimente des serres en aval où ont été introduites des espèces animales et végétales propres à des latitudes plus tropicales. Dans ce micro-climat issu de l'énergie nucléaire, des crocodiles mutants albinos sont nés. Herzog se plaît à imaginer qu'ils quitteront un jour leur enclos pour rejoindre, à travers les méandres de l'Ardèche, la grotte

44. « *Like a frozen flesh of a moment in time* ».

Chauvet où, face aux animaux fantastiques de ces peintures pariétales dont nulle autre présence ne subsiste, ils se demanderont ce qui les relie à ces récits muets d'un monde englouti. Cet épilogue improbable avec ces mutants d'une espèce préhistorique n'a pas seulement pour enjeu de nous rappeler à l'incertitude de tout ordre que nous voudrions imposer à la nature (« rien n'est réel, rien n'est certain », énonce Herzog en voix *off*) ; il convoque aussi des images vivantes : crocodiles albinos tout aussi fantomatiques et fascinants que les figures fantasmatiques des parois de Chauvet.

Est-il possible — se demande le cinéaste — que nous soyons aujourd'hui les crocodiles se projetant dans l'abîme du temps à travers les peintures de la grotte Chauvet⁴⁵ ?

Si les crocodiles albinos d'Ardèche, nés de la rencontre d'un cours d'eau et d'une centrale nucléaire, offrent à Herzog un vivant contrechamp à l'absence obsédante des animaux fantastiques peints sur les parois de la grotte Chauvet, l'image manquante de *Grizzly Man* reste assurément celle des cadavres confondus de Treadwell et de l'ours 141⁴⁶, mutants d'une autre sorte. Le corps hybride formé par l'étreinte fatale de l'homme et de la bête dessine ainsi une dialectique entre deux polarités : le cadavre et le miroir. Michel Foucault avait traité lui aussi à sa manière la question des métamorphoses. Dans une conférence radiophonique de 1966, il élaborait la notion de corps utopique⁴⁷. Il entendait par là ces « opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace⁴⁸ », c'est-à-dire les pratiques et les rituels sociaux qui en modifient l'apparence (le masque, le tatouage, le fard), et les actions qui l'affrontent à l'ordre du discours, la danse, la transe, la drogue, toute expérience

45. « *Are we today possibly the crocodiles who look back into an abyss of time when we see the paintings of Chauvet Cave ?* »

46. Brièvement aperçus tout de même dans cette photographie des entrailles de l'ours 141 après que celui-ci eut été vidé des restes de Treadwell et de sa compagne qu'il avait avalés.

47. Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

48. *Ibid.*, p. 16.

portée par « cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps⁴⁹ ». Mais il prenait soin aussi de rappeler les limites qui rendent le corps irréversible. Si celui-ci ne se confond pas purement et simplement avec une utopie, c'est parce que deux expériences lui rappellent sa condition précaire : le cadavre et le miroir. Le cadavre, image de la mort, certifie un devenir inéluctable du corps, tandis que le miroir, image de soi, le délimite comme espace clos. L'un et l'autre assignent donc une double limite — temporelle et virtuelle — au corps utopique. Dans *Grizzly Man*, cette correspondance entre les deux polarités du cadavre et du miroir se noue dans la déclinaison de cadres morbides et d'un plan serré sur le regard d'un ours. La générosité bienveillante de la nature telle que l'idéaliste Treadwell la concevait se trouve contredite dans des images de mort distillées au fil des séquences vidéo : celles des animaux d'abord — l'ourson dévoré par les siens ou le renard dépecé par des loups affamés —, la sienne ensuite. Ces images de cadavres, dont celui, absent, de Treadwell lui-même, nous rappellent avec Herzog « que le dénominateur commun de l'univers n'est pas l'harmonie, mais le chaos, l'hostilité et le meurtre ». Elles trouvent leur contrechamp à la fin du film dans un gros plan de l'ours dont le cinéaste se prend à imaginer qu'il est peut-être le tueur de Treadwell : dans le miroir aveugle que l'animal tend à la caméra, Herzog ne lit « ni affinité, ni compréhension, ni pitié », mais seulement « la colossale indifférence de la nature ». Sans doute Treadwell a-t-il vu tout autre chose dans ce regard-caméra de l'ours, mais la correspondance de ces deux plans de réalité suggérée par le montage et le commentaire de Herzog montre également que ces deux polarités du cadavre et du miroir déterminent la transgression absolue du sacrifice de Treadwell : d'une part, parce que le miroir s'y trouve symbolisé par un dispositif filmique qui est aussi pour lui une manière de se projeter dans une existence idéale et harmonieuse avec les ours, en sorte qu'il est logique que la caméra soit l'instrument-témoin (mais un témoin empêché) de la transformation aboutie de l'homme en homme-ours ; d'autre part, parce que le cadavre ne met pas un terme brutal aux lubies de Treadwell, mais les concrétise : s'il est sans nul doute un rappel sanglant de la réalité, il signale aussi, en quelque sorte, le seul

49. *Ibid.*, p. 19.

point de fusion possible entre les corps, l'unique langage commun à cette union contre-nature. De la sorte, *Grizzly Man* parcourt et enfreint la frontière entre humains et non-humains. Le portrait nécrologique que Werner Herzog consacre à Timothy Treadwell, ce Don Quichotte devant la nature, éprouve ainsi l'une des plus puissantes utopies du corps, celle d'un absolu où l'humanité et l'animalité se confondent dans le sacrifice du sujet.

Alice LEROY