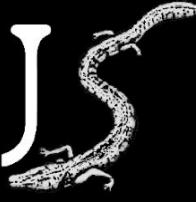


PROTEUS
Cahiers des théories de l'art



**E S T H É T I Q U E S
I N V E R T É B R É E S**

Édito

Quand la pression s'accroît de plus en plus autour de certaines vies, la résistance s'opère sur un plan minimal : survivre. Dans un article écrit peu avant sa mort, en 1975, Pier Paolo Pasolini se souvient d'un évènement. Un phénomène « fulgurant et foudroyant », qui fait office de repère temporel dans sa compréhension des mutations fascistes et capitalistes – sur un plan poétique, esthétique et politique – : la disparition des lucioles. Les lucioles, ces minces lueurs qui émerveillaient les nuits des promeneurs dans les campagnes, s'en sont allées, et dans le même temps, les écrasantes lumières du fascisme capitaliste et moderne ont tout dévasté, à commencer par la sensibilité. En réponse au désespoir de P. P. Pasolini, Georges Didi-Huberman écrit en 2009 *Survivance des lucioles* ; ces invertébrés, vers luisant des campagnes, deviennent les images survivantes des contre-pouvoirs encore à l'œuvre. Malgré la destruction, les contre-pouvoirs veillent, survivent, et parfois rassemblent leurs forces pour sortir dans la nuit.

Certaines disparitions se font aujourd'hui dans l'ombre, il faut connaître intimement un lieu pour s'émuvoir de l'oiseau qu'on n'entend plus chanter, des poissons qui ne nagent plus dans cette rivière, du bruit sourd et délicat des nuées d'insectes de l'aube et du crépuscule qui est remplacé par le silence. La menace d'une sixième extinction de masse est posée par les scientifiques, souvent remise en cause. Mais la disparition de certaines espèces est en effet difficile à répertorier, c'est le cas des espèces invertébrées, qui, si elles étaient prises en compte dans l'effondrement de la biodiversité, amènerait le chiffre de 0,04% des espèces éteintes à un chiffre compris entre 7,5 à 13%¹.

Consacrer ce numéro aux esthétiques invertébrées s'inscrit donc dans la prise en compte contemporaine des modalités de résistances et de survivances possibles face aux aveuglements créés par de trop vives lumières. La survivance des lucioles s'adosse aujourd'hui à la survivance d'autres invertébrés ; leur présence insistante dans des œuvres d'art contemporaines posent des questions esthétiques et ontologiques que nous souhaitons traiter dans ce dossier. Les invertébrés résonnent avec un temps où il faut « vivre avec le trouble », c'est-à-dire avec l'instabilité permanente de la forme.

Dans *Apocalypse Now*, le colonel Kurtz se fait entendre à travers un poste de radio, il semble délirer et prononce ces mots : « J'ai regardé un escargot ramper le long de la lame d'un rasoir. C'est mon rêve, c'est mon cauchemar. Ramper, glisser, le long du fil d'un rasoir et survivre ». La couverture de ce dossier de la revue *Proteus* met en scène cette image, trouvée dans les archives de la Bibliothèque Forney. Un escargot passe sur la lame d'un rasoir mais ne se blesse pas. Penser les esthétiques invertébrées nous enjoint à penser la présence effective des invertébrées dans les œuvres mais aussi à mettre en perspective leur puissance affective et esthétique, une puissance qui toujours menace la forme. Mous, visqueux, mouillés, ces êtres défient les catégories et les formes stables pour nous permettre de « chercher [nos] sagesses dans de nouvelles relations spongieuses à la vie² ».

Chloé PRETESACQUE et Mayeul VICTOR-PUJEBET

1. « En tenant compte des estimations du nombre réel d'extinctions chez les invertébrés, on en vient à la conclusion que le taux d'extinction dépasse largement le taux de fond, et que nous assistons probablement au début de la sixième extinction massive. », notre traduction, in Robert H COWIE., Philippe BOUCHET et Benoît FONTAINE, « The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation? », *Biological Reviews*, vol. 97, n° 2, avril 2022, p. 640-663.

2. Jack HABELSTRAM, *L'art queer de ne pas réussir*, Morgan Labar et Emma Bigé (trad.) in Multitudes2021/1 n° 82, p. 205.

Sommaire

Esthétiques invertébrées

Survivances des invertébrés. Introduction au dossier Chloé PRETESACQUE et Mayeul VICTOR-PUJEBET.....	4
Invertébrés marins dans l’Antiquité. Les zoophytes comme catégorie intermédiaire, de Platon à Némésius Julie MINAS (Université Paris Sorbonne, Centre Léon Robin).....	13
Le protoplasme comme modèle de « résistance » chez Nietzsche Babeth NORA ROGER-VASSELIN (Université Bordeaux-Montaigne, SPH).....	21
Quand la pensée avance larvée. Figures de larve dans la philosophie contemporaine Élise TOURTE (Université de Strasbourg, Configurations littéraires).....	33
Réinventer les regards invisibles. Une exploration cinématographique des imaginaires de la figure invertébrée Betina HUETO (CNRS, PRISM).....	39
Usages et sens des formes de vie invertébrées dans les fictions modernes de Virginia Woolf à Clarice Lispector. Une théorie rancière de la lutte littéraire avec l’anthropocentrisme Lucas CHAMPAHET (Université Jean Moulin Lyon 3, IRPhL).....	49
Du dedans au dehors. L’invertébration des corps burlesquement représentés au cinéma Mathilde GRASSET (Université de Strasbourg, ACCRA).....	60

Pratiques artistiques théorisées et analyses d’œuvres

Gut Feeling : Déjeuner invertébré par Alice Héron. Quand l’instinct viscéral s’invite à table Raphaëlle HÉRON (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, IRD).....	70
Larve de dermeste et autres invertébrés dans l’œuvre de Louise Gügi. Entretien avec l’artiste Marie-Laure DELAPORTE (Université de Paris Nanterre, HAR).....	78
Ode à la symbiose. <i>Euprymna scolopes</i> et <i>Aliivibrio fischeri</i> Lou Ellingson (EHESS).....	84
Se cacher parmi les fleurs. De la tentative de l’art d’incarner des ruses de quelques mollusques marins Katrín GATTINGER (Université de Strasbourg, ACCRA).....	89

Survivances des invertébrés

INTRODUCTION AU DOSSIER

Certaines formes de vie peuvent être qualifiées de liminales tant elles côtoient les seuils et les frontières du vivant ; c'est le cas des vies invertébrées. Ces êtres – méduses, escargots, limaces, anémones, argonautes, poulpes... – sont « – *presque une – qualité*¹ » en cela qu'ils vivent au plus près de leur milieu naturel et semblent en constituer une simple extension mouvante, sous la forme d'un muscle pulsatile qui se serait détaché du monde. Déliés de toute ossature, les invertébrés épousent plus totalement les formes du monde, jusque dans ses modulations les plus piquantes – les escargots ne se blessant pas au contact des épines de rose ni ne se coupant au contact des lames de rasoir – ; ils sont radicalement ambivalents : à la fois infracassables et en proie à une grande fragilité. L'ambivalence qui les caractérise en fait des êtres difficilement classifiables. D'ailleurs, le taxon « invertébré » est aujourd'hui devenu obsolète. Chercher du côté de cette catégorie « invertébrés » revient à s'aventurer dans la partie molle, obscure, des sciences naturelles, celle qui emprunte ses catégories et hiérarchies aux mythologies, à la littérature et à la morale.

De qui, de quoi, s'agit-il lorsqu'on parle d'invertébrés ? Le terme désigne littéralement ces êtres vivants qui n'ont pas de vertèbres. La catégorie s'est construite historiquement dans une opposition binaire et frontale à celle des vertébrés ; elle n'en est que la négative. D'une négativité qui brasse large : car dès sa constitution, cette catégorie, regroupant pêle-mêle quasiment un million d'espèces contre quelques dizaines de milliers de vertébrés, constitue la meute invisible du règne du vivant. Finalement, l'imprécision qui sert à caractériser les invertébrés les définit presque constitutivement en tant qu'altérité. Ils sont l'Autre des vertébrés – des mammifères, aux poissons en passant par les oiseaux, les amphibiens ou les rep-

tiles – ; ils sont aussi, de manière paradigmique, l'Autre des êtres humains. Alors que l'espèce humaine est celle qui a su allonger son squelette à la verticale, se redresser sur ses deux pieds, plisser les yeux vers un horizon et acquérir le *logos*, les invertébrés seraient, eux, restés dans la moiteur sourde et aveugle des vies primaires. Les invertébrés ont longtemps joué le rôle de contre-modèle pour l'être humain ; le miroir que nous tendent ces êtres est celui d'une altérité facilement répulsive. C'est un miroir déformant qui, lorsqu'on s'y regarde, altère presque nécessairement les contours de nos individuations. Pourtant, au même moment, les invertébrés nous attirent. Les modalités d'existence et de survie des invertébrés attisent notamment notre curiosité : experts en auto-défense « passive » – veille, sabotage, retrait dans une coquille, empoisonnement, camouflage – les invertébrés déploient une éthique de résistance possible face aux catastrophes multiscalaires. À l'heure des changements globaux actuels induits par une activité humaine toujours plus étouffante pour le vivant, l'adaptabilité persistante, qui est la leur depuis des millions d'année, fascine.

Notre position pour ce numéro de revue est celle d'un accès à une vision d'ensemble, contemporaine, où les sciences naturelles, les sciences humaines et les arts s'informent et se nourrissent, offrant une connaissance transversale qui ne sépare pas les enjeux portés par chaque discipline et permette une circulation des savoirs et des imaginaires. Les invertébrés ont longtemps tenu une place marginale dans les discours théoriques et littéraires ; le renouveau de leur présence dans les arts contemporains, les sciences humaines et les sciences peut être mis en relation avec une réflexion d'ordre écologique – comment nos liens avec les invertébrés questionne aujourd'hui notre rapport au vivant ? – et ontologique – comment l'être humain se définit-il face à l'Autre invertébré ? Mais notre position est aussi et surtout celle d'une approche esthétique. L'étiquette « inverté-

1. Le vers complet est : « Le mollusque est un *être – presque une – qualité*. » Voir : Francis PONGE, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2005, « Le mollusque », p. 22.

bré » n'a plus de sens biologique aujourd'hui ; nous exportons une notion qui n'existe plus dans le domaine où elle a été créée. Pourtant comment ce concept anthropocentré, obsolète, peut-il devenir un outil précieux et précis pour interroger nos positionnements esthétiques ? Quels enjeux les invertébrés posent-ils à nos perceptions ? Comment questionnent-ils nos discours sur les formes de l'art et du vivant ?

Anthropologie historique des invertébrés

Suivre les invertébrés sous-entend de se laisser conduire dans leurs espaces propres. Il faut se baisser à ras le sol, nager, glisser, fouiller la terre, plisser les yeux si l'on souhaite pister un invertébré. Car ces derniers sont davantage des êtres de la surprise, ils apparaissent et disparaissent au gré des rosées ou des courants marins. Spécialistes du secret et des cachettes sombres, ils ont été peu étudiés par les sciences. En effet, ne se laissant, pour la plupart, ni empailler ni conserver dans du formol, les invertébrés ont été longtemps préservés de trop inquisitrices lumières. Et quelque part, ce halo d'éénigme est aussi l'objet de ce dossier d'articles. Il ne s'agit pas de « découvrir » des êtres jusqu'alors insaisissables, mais de raconter leurs mystères.

Avant l'acceptation par les naturalistes du terme « invertébré », une partie de ces animaux, ceux dont la morphologie et l'immobilité évoquaient le règne végétal – éponge, coraux, anémone, méduse... – étaient appelés « zoophytes », littéralement « animaux-plantes ». Ils tenaient alors une place stratégique, corroborant la conception aristotélicienne d'une continuité entre tous les êtres – les zoophytes étant la preuve de la transition entre le règne végétal et le règne animal. L'article de Julie Minas revient sur la place des zoophytes marins dans les discours philosophiques, zoologiques, théologiques de l'Antiquité et des premiers siècles du christianisme. À travers l'étude des textes d'Aristote, de Platon, et leur reprise plus tardive par Jean Philopon et Némésius d'Emèse, Julie Minas pose les invertébrés comme figure cruciale pour penser la place de l'être humain dans le vivant. Ce premier article campe les fondations philosophiques de la vision de l'in-

vertébré dans l'Antiquité, informant notre inconscient collectif occidental qui y voit un animal mou et sans agentivité, représentatif de ce qu'il y a de plus « bas » à tous point de vue, image potentielle de la déchéance morale de l'humain.

C'est au xix^e siècle que les naturalistes commencent à décrire et considérer autrement les animaux-plantes ; Cuvier déjà dans ses *Leçons d'anatomies comparées* publiées en 1805 navigue entre les termes, passant de façon alternative de « sans vertèbres », à « zoophytes », ou encore « animaux non vertébrés », le terme « invertébré » n'apparaissant qu'une fois pour un titre de sous-section. Après lui, Jean-Baptiste Lamarck s'attellera à cette catégorie de façon spécifique et systématique. En 1793, à la fondation du Muséum d'Histoire Naturelle, ce dernier se voit confier la chaire « des insectes et des vers » ; ces petites bêtes, qui ne sont pas considérées alors, en zoologie, comme un sujet d'intérêt aussi noble que les vertébrés, deviendront l'objet d'étude de sa vie. La somme de ses recherches se trouve dans l'ouvrage *Histoire naturelles des animaux sans vertèbres* (1815-1822) où il théorise sa vision de l'animalité, réfléchissant, à partir de ces formes de vie primaires, aux conditions de classification des espèces animales. Finalement ce ne sont ni les insectes, ni les vers qui ont particulièrement fasciné le naturaliste mais davantage les méduses, dans lesquelles il entrevoit l'origine de la vie sur terre. La présence des invertébrés dans les réflexions de Lamarck sur les débats entre naturalistes du xix^e n'est pas anodine et reste ambiguë. À la fois Lamarck place, dans une vision anthropocentrique, les sans-vertèbres comme un règne quasi « à part », incomparable avec celui des vertébrés, et trace ainsi une opposition binaire entre ces deux catégories. À la fois, ses études sur les invertébrés lui donnent les arguments qui fonderont sa doctrine transformiste, qui considère, en opposition au fixisme de Cuvier, une capacité des espèces à se transformer selon leur milieu et la transmission de caractéristiques héréditaires dues à cette adaptation. Sa pensée, qui sera perçue comme précurseuse de l'évolutionnisme darwinien, lui vient avant tout de cette attention particulière pour les invertébrés.

L'article de Babeth Nora Roger-Vasselin nous permet de défricher certaines autres données de la science dix-neuvième et de suivre les hypo-

thèses scientifiques – désormais infirmées – des penseurs de la « théorie protoplasmique », le protoplasme leur servant à désigner l'élément premier et minime de toute forme de vie. Babeth Nora Roger-Vasselin, après une présentation de la littérature biologiste de l'époque, retrace la place du protoplasme dans l'œuvre philosophique de Nietzsche. Là encore, comme dans les discours de l'Antiquité relatifs aux zoophytes, la présence invertébrée (quand bien même cette présence relève d'une erreur scientifique) sert un discours autre que celui spécifiquement biologiste. Mise en rapport avec la vie humaine, elle sert chez Nietzsche à préciser les concepts de « stase » et de « flux », essentiels dans les considérations du philosophe sur l'individu et sur l'État. Si le protoplasme – et le minimum créatif qu'il représente – peut devenir chez Nietzsche une image négative de la condition de l'humain en période de décadence, il donne aussi à Babeth Nora Roger-Vasselin, interprétant le corpus nietzschéen, les éléments philosophiques nécessaires pour penser une autre forme de résistance du vivant face au flux invivable du monde.

De nouvelles approches des vies invertébrées ont été proposées par les sciences humaines, au xx^e siècle : les premiers pas de la biosémiose, avec les travaux de Jakob Johann von Uexküll, se firent entre autres autour du cas de l'escargot, de la méduse ou de la puce. Uexküll, en cherchant à reproduire leur « *Umwelt* », leur monde sensoriel, s'attachait d'abord à contredire une vision mécaniste du vivant¹. Selon lui, ces êtres ne font pas que subir, ils négocient avec leur environnement et ont leurs propres stratégies de survie et d'autodéfense. Uexküll considère donc ces animaux non comme des objets mécaniques mais comme des sujets. La subjectivité de l'animal vient, selon lui, de sa capacité à organiser un monde, le sien propre, en interaction avec son milieu. Comprendre le vivant ne se fait pas seulement alors par la construction de systèmes classificatoires reproductibles à tous les règnes du vivant ; cela passe aussi par l'étude de ces derniers en tant que sujet – différent d'un sujet humain bien sûr, mais

sujet cependant. Comprendre les non-humains comme sujets, c'est mettre en valeur notamment leur type de pensée ou leurs capacités à ressentir – leur rapport au monde.

Dans son article, Bettina Hueto s'intéresse à la manière qu'a le cinéma documentaire de se mettre au diapason de ces subjectivités invertébrées et de créer une zone de contact avec leur monde. L'enjeu esthétique formulé par Bettina Hueto est celui d'un « regard invisible », bousculant nécessairement les procédés cinématographiques et documentaires habituels. Focale floue, lenteur, absence de voix off, mise à l'échelle... Dans un corpus de films qui rompt avec le cinéma animalier classique, Bettina Hueto montre comment se mettre à la place des invertébrés – et notamment des planctons, des pieuvres, des daphnies – induit un “changement de focale” et un élargissement de nos perceptions et de nos imaginaires. Jusqu'à créer de nouvelles fictions subjectives, invertébrées ; des spéculations capables de remettre en cause les biais anthropocentriques de nos rapports au monde et au vivant.

L'élán des sciences humaines pour se mettre à la place des vies non humaines s'est particulièrement enrichi depuis une vingtaine d'années, avec l'annonce d'une nouvelle ère géologique nommée Anthropocène² – littéralement « l'ère de l'humain » – qui va de pair avec une remise en question d'un rapport anthropocentré au monde. L'Anthropocène, le Capitalocène, le Plantationocène, l'Industrialocène, l'Occidentalocène, le Mégalocène, le Mylocène ou le Chtuhulucène, tous ces termes sont le fruit de réflexions scientifiques qui tentent d'esquisser et d'englober les causes et les conséquences à différentes échelles des changements qui ont affecté la terre depuis l'ère industrielle³. Les activités de l'humain, le système capitaliste ou encore l'accaparement des terres par les colons et l'acculturation qui en découle ont à un point tel affecté l'environnement que l'Holocène – ère des 12 000 dernières années – ne serait plus de mise ; il s'est agi donc

2. Paul CRUTZEN, Eugene STOERMER, « The “Anthropocene” », *Global Change, News Letter*, n° 41, 2000, p. 17-18.

3. Donna HARAWAY, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chtulucene, faire des parents*, Frédéric Neyrat (trad.), *Multitudes*, n° 65, 2016, p. 75-81.

1. Jakob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, Paris, Pocket, Agora 268, 2004.

pour les chercheur·euses contemporain·es de pouvoir qualifier notre époque, et notamment l'impact de l'humain sur la Terre. Si l'humain est bien responsable d'un réchauffement général, altérant le fonctionnement de la biodiversité et menant à une potentielle sixième extinction, l'anthropologie, l'ethnographie, la philosophie, la sociologie font partie des disciplines à mobiliser pour appréhender ce que l'Anthropocène annoncé par les géologues, écologistes, biologistes. Il s'agit pour les humanités environnementales, comme on les appelle, d'allier les outils des sciences humaines aux sciences de l'environnement, pour construire une science du vivant travaillant également à élaborer un discours accessible vis-à-vis de l'altération des conditions de vie pour de nombreux habitant·es de la Terre. Considérer tous les habitant·es de la Terre comme faisant partie d'un système relationnel global, incluant humains et non-humains, vivants et non-vivants, est le point de départ des humanités environnementales.

Ainsi des disciplines comme l'ethnographie multi-espèces¹ ou l'anthropologie dite élargie² ont forgé « des appariements disciplinaires inédits³ » voulant penser un tournant ontologique et épistémologique. Pour cela il s'est agi de refondre les systèmes de classification du vivant, jusqu'à remettre en question la validité même de la catégorie d'espèce. Ces attentions particulières aux vies non humaines et à leur mode de survie dans des temps incertains remettent également en question l'imperméabilité théorique de « l'espèce humaine ». Qu'en est-il des relations symbiotiques où deux espèces doivent cohabiter pour survivre ? Un certain engouement disciplinaire a fait entrer les chiens⁴, le

grizzly⁵, le loup⁶, les oiseaux⁷, ou encore le crocodile⁸ au rang de sujets d'étude dignes, et désormais perçus comme tels par les sciences humaines, mais aussi en tant que guides capables de remettre en question nos conceptions établies sur une évolution dont l'humain serait le grand gagnant.

Parmi cette horde d'animaux, et souvent de grands mammifères, les invertébrés, eux, n'ont encore fait l'objet que de peu d'attention. La ruse du renard, la rapidité du jaguar ou l'intelligence du corbeau semblent tout de même plus proches des formes d'intelligence valorisées par une conception de l'humain comme être vivant doué de la forme la plus poussée d'intellect. Ce n'est que depuis très récemment qu'on se penche sur les invertébrés : quand des bancs de méduses provoquent de « nouveaux mondes sauvages⁹ » où rien ne les arrête ; quand des espèces d'escargots endémiques d'Hawaï s'éteignent et créent des silences assourdissants pour les cultures locales, qui y voyaient un lien entre le monde des morts et celui des vivants¹⁰ ; quand les poulpes, inspirations d'inédites fabulations scientifiques, deviennent les modèles pour repenser notre rapport au monde¹¹. Que nous enseigne la présence contemporaine, entre pullulation et extinction, de ces êtres millénaires ? Comment donner à voir ces vies et leurs enseignements dans le cadre d'une crise écologique sans précédent ? Crise qui est aussi, à l'échelle de la rationalité humaine, une crise de la sensibilité vis-à-vis du vivant¹².

Une des hypothèses qui affleure dans les contributions ci-après et que nous souhaitons ici poser distinctement est celle des invertébrés en

1. S. Eben KIRKSEY et Stefan HELMREICH. « The Emergence of Multispecies Ethnography ». *Cultural Anthropology* vol. 25, n° 4, 2010, p. 545-576.

2. Anna TSING, *Le champignon de la fin du monde, sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2017.

3. Frédérique AÏT-TOUATI, « Récits de la Terre », *Critique*, vol. 860-861, n° 1, 2019, p. 15.

4. Donna HARAWAY, Jérôme HANSEN, et Vinciane DESPRET. *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Climats, 2019.

5. Jake METCALF, « Intimacy without Proximity. Encountering Grizzlies as a Companion Species », *Environmental Philosophy* 5 (2), p. 99-128, 2008.

6. Baptiste MORIZOT, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.

7. Vinciane DESPRET, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, 2019.

8. Val PLUMWOOD et Pierre MADELIN, *Dans l'œil du crocodile. L'humanité comme proie*, Marseille, Wildproject, 2021.

9. Anna TSING, *Proliférations*, Marin Schaffner (trad.), Marseille, Wildproject, 2022.

10. Thom VAN DOOREN, *A World in a Shell. Snail Stories for a Time of Extinctions*, Cambridge, The MIT Press, 2022.

11. Vinciane DESPRET, *Autobiographie d'un poulpe, et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.

12. Baptiste MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, introduction « La crise écologique comme crise de la sensibilité ».

tant que peuple sensible, qui se loge juste sous la peau du monde. Les écologues parlent d'« espèces bio-indicatrices » : en effet, le corps-muqueuse de certains invertébrés est un outil de mesure parfait pour calculer la toxicité de certains milieux. Les invertébrés épousent le monde, en sont la chair vivante ; ils sont comme des intercesseurs nous permettant de mieux assimiler les dysfonctionnements du monde. Avec Lou Ellingson, nous sommes emportés aux confins des eaux salées hawaïennes ; son essai lyrique nous raconte la relation symbiotique qui lie le petit calamar *Euprymnia Scolopes* et son partenaire, la bactérie *Aliivibrio fischeri*, qui lui permet une bioluminescence vitale. Grâce à cette lumière biologique, *Euprymnia Scolopes* se déguise la nuit en une étoile parmi les autres, se rendant ainsi invisible auprès de ses prédateurs situés plus en profondeur. L'écriture poétique de Lou Ellingson révèle des échos entre cette relation symbiotique marine et nos propres relations humaines avec nos bactéries et notre perception du monde.

Esthétique de l'invertébré

Les humanités environnementales travaillent un tournant épistémologique : aux méthodes classiques de la connaissance scientifique s'ajoutent des gestes et méthodes littéraires et artistiques. Ce tournant questionne notre manière d'approcher scientifiquement le vivant. Il nous permet aussi de comprendre que notre considération du vivant n'est pas qu'une question heuristique mais esthétique. Dans son ouvrage *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual s'est interrogée :

Que signifie voir le vivant ? Et que signifierait alors ne pas le voir [...], au-delà de la déficience visuelle ? Voir requiert l'association de deux types d'équipements : un équipement perceptif et un équipement mental, propre à la culture d'une époque¹.

1. Estelle ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 10.

Les nouveaux gestes scientifiques et artistiques peuvent se donner explicitement la mission d'infléchir l'aveuglement dont parle Estelle Zhong Mengual. Des planches d'Haeckel dans ses *Formes artistiques de la Nature* (1904) à l'exposition «ON AIR» de Tomás Saraceno au Palais de Tokyo qui se fait habitat pour les araignées, comment l'art permet-il de redéfinir la perception ? Une des questions esthétiques que nous voulons soulever pour ce numéro de la revue *Proteus* se joue là : à l'endroit d'une philosophie de la perception répondant, entre autres, aux enjeux écologiques d'une ouverture du régime perceptif et d'une attention portée aux autres formes du vivant.

Mais encore faut-il dire que l'ensemble des œuvres d'art contemporaines qui mettent en scène des invertébrés nous placent souvent ailleurs : les invertébrés n'y sont pas uniquement des figures de la vulnérabilité, exigeant une forme d'esthétique de l'empathie ; ils sont aussi vecteurs de menace. En 2017, le Rimini Protokoll présente l'installation *win><win* pour l'exposition *After the End of the World*. Un groupe d'une dizaine de personnes est invité à rentrer dans une salle et à s'asseoir face à ce qui semble être un miroir ; finalement, derrière celui-ci, nous est révélée une colonie de méduses flottant calmement de façon circulaire. Un face-à-face *Homo sapiens* / *Aurelia aurita* est créé. L'installation trouve sa genèse dans une phrase de la biologiste marine australienne spécialiste des méduses, Lisa-Ann Gershwin, qui constate que « nous nous trouvons dans une situation folle, imprévue et incompréhensible où nous sommes en concurrence avec des méduses. Et elles gagnent² ». Chez Rimini Protokoll, après que les participants se sont assis devant le simili miroir, une voix les guide dans une comparaison entre *Homo Sapiens* – espèce dominante du règne animal, bipède et capable de s'organiser en société complexe – et les méduses présentes depuis des millions d'années et en pleine expansion grâce aux impacts environnementaux causés par les humains. S'expérimente alors un renversement.

2. Citée dans : Stefano VENDRAMIN, « En conversation avec Rimini Protokoll », Alice Audouin et Oscar Bardet (trad.), *Art of change 21*, 2023, <<https://artofchange21.com/fr/en-conversation-avec-rimini-protokoll/>>, consultée le 30 décembre 2025.

Ce sont les méduses qui prennent le dessus dans cette installation et c'est l'espèce humaine qui se sent en danger face au calme tranquille de ces prédatrices invertébrées. L'exemple de l'installation du Rimini Protokoll nous permet de proposer directement une autre hypothèse esthétique pour donner du relief aux présences d'invertébrés dans les œuvres d'art contemporaines : les invertébrés y sont convoqués pour leur puissance d'invocation imaginaire ainsi qu'en tant que témoins et agents d'une sorte de perturbation esthétique, celle qui permet leurs formes primaires et plastiques, capables de menacer la stabilité des formes.

L'ancre de notre réflexion dans le champ esthétique nous fait ouvrir un corpus large composé, en plus du corpus scientifique, de toutes ces œuvres d'art, de littérature, de poésie, de philosophie qui convoquent en elles des figures d'invertébrés et qui nous permettent d'en établir une sorte de bestiaire.

Katrin Gattinger revient dans ce numéro sur un invertébré bien connu pour ses capacités de métamorphoses des plus esthétiques : le poulpe. À partir de ses réflexions sur la ruse et les formes non humaines d'intelligence, Katrin Gattinger pose une double question : comment représenter visuellement les capacités de camouflage, de métamorphose et d'adaptation propres aux céphalopodes, et comment le choix d'un procédé artistique peut-il incarner, plutôt que simplement illustrer, les spécificités biologiques de ces créatures ? Elle nous présente dans un cadre réflexif deux de ses productions photographiques utilisant la technique des anthotypes : *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*) (2019) et *Elysia* (2020). L'anthotype utilise des extraits végétaux et une longue exposition à la lumière pour faire apparaître les formes invertébrées sur le papier. Les productions de Katrin Gattinger sont le fruit d'une alliance entre l'intelligence végétale et animale, qui nous pousse à interagir de façon nouvelle avec ces êtres.

En effet, au plus proche de ce corpus, ce que nous approchons, c'est l'invertébré en tant que figure de fiction. À y bien regarder, cette fiction de l'invertébré dépasse même un corpus littéraire ou artistique : elle est constitutive du rapport que nous entretenons avec ce type d'animal. L'invertébré est presque irrémédiablement un être fantas-

matique, construit par les représentations, les imaginaires, les idées que nous en avons. D'ailleurs, les sciences elles-mêmes semblent rapidement divaguer quand elles se penchent sur les invertébrés. En effet, tout un corpus scientifique, au fil des siècles, au vu de la difficulté à préciser les connaissances qu'on possédait sur les invertébrés, a basculé du côté de l'erreur et de la rêverie. C'est qu'au milieu de la faune mentale et symbolique touffue qu'il amène avec lui, l'invertébré réel est difficile à cerner. L'invertébré est d'abord bête à fantasmes ; quand on l'approche, le rationnel se laisse difficilement distinguer du pulsionnel. Les fascinations ou les dégoûts germent ; un théâtre de représentations s'impose – que ce théâtre passe par la vue, le toucher ou même le goût. C'est ce dernier sens que, dans son texte, Raphaëlle Héron nous permet d'approcher. Grâce à sa perspective d'anthropologue de la nourriture, nous discernons de manière plus spécifique le monde mental que traînent avec eux les invertébrés quand il s'agit de les manger. Le goût nous apparaît alors comme un lieu étonnant de nos représentations, mêlant une affectivité et une symbolique fortes. Plus loin que le discours anthropologique sur l'entomophagie¹, Raphaëlle Héron met en perspective les performances artistiques et culinaires de sa sœur, Alice Héron, qui a notamment travaillé dans ses œuvres la présence des invertébrés à leurs simulacres. À partir du *Déjeuner invertébré* d'Alice Héron, œuvre conçue pour la journée d'étude qui a formé les prémisses de ce numéro, Raphaëlle Héron décrypte un autre aspect de l'ambivalence invertébrée, celle qui nous est dictée par nos *guts*².

Presque inévitablement, les invertébrés nous ouvrent les portes d'une fantasmagorie. Dans les œuvres littéraires, poétiques, cinématographiques, artistiques, philosophiques, où on les trouve, une question méthodologique élémentaire est de se demander : qu'incarnent là ces vies invertébrées ? Qu'incarnent-elles en effet si elles deviennent si naturellement métaphores et symboles d'autre chose que d'elles-mêmes ? Ainsi en va-t-il chez Victor Hugo, dans *Les Travailleurs de la mer*, où le

1. L'entomophagie est la pratique de consommer des insectes.

2. *Gut* signifie *tripes* en anglais, le *Déjeuner Invertébré* fait partie de la série *Gut Feeling* de l'artiste.

poulpe devient explicitement une incarnation de l'effroyable : « C'est quelque chose comme les ténèbres faites bête¹ ». Ainsi en va-t-il chez Sartre qui utilise l'image de l'invertébré pour préciser certaines de ses hantises existentielles :

C'est une fluidité qui me retient et qui me compromet, je ne puis glisser sur le visqueux, toutes ses ventouses me retiennent, il ne peut glisser sur moi : il s'accroche comme une sangsue².

Cette mention invertébrée dans l'œuvre de Sartre peut nous faire remarquer que souvent l'invertébré, dans ce monde de fantasmes qu'il porte avec lui, peut être réduit à sa seule matière ou à certaines de ses propriétés physiques. Plutôt que son corps entier, l'invertébré nous retient comme une sorte de symptôme de la matière. Approcher les invertébrés, c'est se confronter à cette matérialité pure à laquelle on les renvoie. Matérialité qui ne se dit pas contre mais au plus proche de cette fantasmatique que nous avons d'abord signalée. Les invertébrés catalysent alors avec eux un certain nombre de concepts cruciaux qui sont opérants dans le sein de la théorie de l'art, l'esthétique et la philosophie de la perception : le visqueux, le gluant, le mou, l'informe, le désarticulé, la plasticité, etc. Face au miroir de l'invertébré, l'œuvre d'art pense autrement sa forme et semble comme la menacer. Nous nous éloignons du « bel animal » d'Aristote, et de l'œuvre d'art pensée dans son organicité. Le modèle esthétique de l'invertébré n'est pas celui de l'œuvre bien faite, elle déstabilise la conformité attendue de l'œuvre d'art et du Beau – du Beau comme essence de l'ordre et de l'harmonieux, et comme lieu esthétique soutenant la thèse de « l'exception humaine³ ». Aller vers le non-humain, qu'est-ce que cela provoque au sein de l'œuvre d'art ? La présence invertébrée intensifie cette question. Elle la radicalise. Ce que nous verrons avec Lucas Champanhet dans son article sur la référence aux invertébrés dans le roman

moderne. Pour Lucas Champanhet, les invertébrés sont venus élargir et intensifier le saut dans l'impersonnalité qu'a permis le roman à partir de Stendhal, selon la lecture déployée par Jacques Rancière dans son ouvrage *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*. En suivant la présence des invertébrés chez Woolf et Lispector, Lucas Champanhet énonce quels déplacements ces présences non humaines ont supposé pour l'œuvre romanesque mais aussi pour le sujet littéraire quand celui-ci se trouve être nez-à-nez avec un invertébré.

Notre question esthétique souligne et s'entremêle à une autre question cruciale, la question ontologique, qui est presque toujours posée par les différentes présences invertébrées dans les œuvres de philosophie ou de fiction qui les convoquent. À notre humanité, l'invertébré oppose une altérité radicale, qui semble plus forte que toutes les altérités animales, car l'invertébré nous apparaît comme un sans-visage, un sanguineule même, qui a réduit son existence au plus élémentaire ou au plus minime : bouger, se mouvoir, manger. Et ce rien nous offusque et nous fascine. L'invertébré semble être un sans-dedans ; n'être que sa chair. Ou à l'inverse, n'être qu'intériorité à vue, n'être tout entier que visage : c'est-à-dire, vulnérable et nu, n'opposant rien à l'agressivité du dehors, disponible à tout accueillir. L'ontologie minime de l'invertébré devient alors le lieu d'expression de notre propre affectivité et de projection de notre propre intériorité. En cela, le face-à-face littéraire ou philosophique avec l'invertébré a été presque toujours le lieu d'une mise en perspective des concepts de subjectivité humaine ou d'individualité.

En tant que figure philosophique et figure de fiction, l'invertébré vient toujours déstabiliser nos positions ontologiques. Les déplacer. Les altérer aussi. Aller vers les invertébrés, c'est courir le risque de se désintégrer. Et même de se déclasser : un je-ne-sais-quoi d'humiliation se joue presque toujours pour l'être humain dans sa rencontre avec l'animal invertébré. Le sujet rationnel, installé dans ses systèmes, sûr de sa maîtrise intellectuelle et de son impact sur le monde, s'effondre devant la présence de cet Autre. L'altérité invertébrée se donne comme une sorte de provocation à notre intellectualité. En s'y confrontant, la figure humaine approche le mystère de sa propre infor-

1. Victor HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, Paris, Émile Testard, 1892, p. 206.

2. Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1983, p. 655.

3. Jean-Marie SCHAEFFER, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007.

mité, de sa laideur ou de sa monstruosité ; certains invertébrés, comme les larves, font signe vers une léthargie qui nous habite et menace toujours de nous ramollir. Avec Élise Tourte, nous découvrons comment la figure de la larve se répand dans la philosophie française du xx^e siècle à partir de certaines critiques et commentaires du *cogito* de Descartes. Le sujet unaire et molaire que suppose le *cogito* est mis en risque par l'incursion du larvaire, qui travaille à une ontologie et une subjectivité défiant la potentielle rigidité de la notion de sujet. Michaux, Deleuze, Simondon accompagnent Élise Tourte dans sa réflexion sur la puissance de subversion de la figure de la larve.

L'invertébré amène avec soi un monde souterrain et inférieur ; une réalité sous-jacente, susceptible de remonter agressivement à la surface de la conscience humaine. L'invertébré oblige ainsi l'individualité humaine à une forme d'épreuve : l'effritement de ses facultés mentales et physiques ; la franchise vis-à-vis de sa propre défectuosité et de son insuffisance. Mais l'imaginaire d'une invertébration de notre humanité ne fait pas signe uniquement vers une réalité négative où notre être menace de s'abîmer. Plus loin que cette altération dont elle est souvent le nom, la présence invertébrée peut devenir le signe d'une délivrance ou d'une ouverture de la subjectivité. Ouverture à un autre mode de considération du monde, qui soit plus attentif à ce qui fait la continuité du vivant, et aux communications des espèces entre elles. Ouverture aussi à une souplesse ontologique radicale : les corps sans vertèbres sont des corps ne pouvant se rompre, pouvant accueillir toutes sortes de contorsions ; témoignant d'une étonnante capacité de résistance, capable de faire plier le monde plutôt que de s'y plier. Mathilde Grasset nous fait approcher une telle réalité en utilisant l'image de l'invertébré comme métaphore de référence pour penser le corps des acteurs burlesques. Nous les connaissons ces corps souples, exposés à toutes les intempéries du dehors ; ces corps que Mathilde Grasset dit être passés entièrement dans l'extérieur d'eux-mêmes. C'est que les catégories traditionnelles du dehors et du dedans ne fonctionnent plus devant les corps invertébrés. Ceux-ci font corps avec le monde qui les entoure et ils opposent à nos manières étriquées de penser l'existence le troublant éclat de rire du burlesque.

Cette souplesse ontologique fait signe finalement vers une individualité se rendant accueillante aux transformations et aux métamorphoses – ce que la larve appelée à devenir papillon incarne de manière exemplaire. Souvent, l'invertébré incite à des esthétiques de la démultiplication des apparences, où les positions existentielles de l'être humain s'affinent et se complexifient. L'invertébré, pour le sujet humain, n'est pas qu'un miroir déformant où refléter notre humanité, il est un des masques que l'humanité peut porter. Il est l'appel à endosser tout un théâtre de formes nouvelles. Il est l'incitation à un jeu, qui prend racine dans sa constitutive ambivalence. Le dialogue tissé entre Marie-Laure Delaporte et l'artiste Louise Gügi nous permet d'approcher cette dimension ludique que peut convoquer la présence d'invertébrés dans les œuvres. Si les invertébrés dans son art permettent à Louise Gügi de développer tout un discours anthropologique et politique – écologique et de résistance – qui trouve des échos dans divers articles de notre numéro de revue, c'est l'invitation au jeu que lui permettent les invertébrés que nous voulons déjà ici souligner : quand la larve devient, chez elle, costume, objet de travestissement, de glissement ontologique, occasion aussi de performance, redéfinissant la place de l'artiste et du récepteur. Ici, ce n'est pas uniquement l'individualité de l'artiste qui est interrogée par la présence de l'invertébré ; c'est la société entière qui est dans le viseur des perspectives ludiques, politiques et imaginaires de Louise Gügi.

Suivant le fil de nos considérations ontologiques, et faute de pouvoir compter dans le présent numéro un article qui se trouverait à l'intersection de l'esthétique et de l'écologie queer, nous voudrions avancer une dernière interprétation de la présence d'invertébrés dans le corpus des œuvres d'art contemporains. Ces êtres visqueux et gluants, appartenant aux catégories du bizarre ne sont-ils pas formellement queer ? Ils défient en tous cas les catégories de la binarité mâle/femelle, dur/mou, passif/actif... Cet entre-deux qu'ils incarnent, Julia Kristeva l'a qualifié d'"abject" :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité,

un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹.

Judith Butler a largement commenté l'œuvre de Julia Kristeva et notamment cette notion d'abject, l'appliquant aux identités sexuelles et de genre. Elle montre notamment comment des identités hétérosexuelles normatives sont circonscrites via un processus qui rejette et exclut les « figures de l'abjection homosexuelles² ». Nombre de descriptions anciennes et modernes des invertébrés ou autres petites bestioles molles et visqueuses s'exposent dans les termes de l'abjection, en témoigne *Le Crapaud*, poème de Victor Hugo mis en épitaphe de l'ouvrage de Julia Kristeva ; bien que ce choix ne soit pas commenté, c'est dans la figure de l'amphibien – certes vertébré, mais néanmoins mou et visqueux – qu'on retrouve l'abject. Les invertébrés sont aux vertébrés ce que les identités queer sont à l'identité cisgenre hétérosexuelle. Depuis le discours dominant, ils sont définis et construits par un manque, par une différence, et plus précisément encore, par une étrangeté au sein d'un ordre établi.

Une mobilisation plus approfondie d'un corpus de théorie *queer* pourrait permettre de constituer plus rigoureusement ce lien entre invertébrés et *queerness*, permettant de produire une analyse esthétique de certaines œuvres où la présence figurative des invertébrés semble convoquer leur pouvoir de fluidifier la rigidité des formes et des catégories. Dans son article « Encore des leçons à apprendre auprès des étoiles de mer : de la chair en préfixe et des soi transspécies », Eva Hayward explore les capacités biologiques des étoiles de mer, élaborant un rapport poétique, théorique et personnel avec cet invertébré, elle finit par ces mots : « Voilà ce qu'étant transsexuelle, je peux savoir de ce que c'est, qu'être une étoile de mer³. »

Le lien entre le vécu des personnes queer et les capacités biologiques de nombreux invertébrés donne une place particulière à ces êtres dans le champ de l'écologie queer qui est encore à mener et approfondir.

Chloé PRETESACQUE et Mayeul VICTOR-PUJEBET

1. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

2. Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Amsterdam, 2009, p. 103.

3. Eva S. HAYWARD, « Encore des leçons à apprendre auprès des étoiles de mer : de la chair en préfixe et des soi transspécies », Emma Bigé (trad.), (2008), *Trou noir*, n° 25, juin 2022.

Invertébrés marins dans l’Antiquité

LES ZOOPHYTES COMME CATÉGORIE INTERMÉDIAIRE, DE PLATON À NÉMÉSIUS

Introduction

La catégorie des invertébrés n’existait pas dans l’Antiquité, et n’était même pas envisageable comme telle parce que les typologies zoologiques antiques prennent pour la plupart leur point de départ dans une distinction des « milieux » fondée sur la théorie des éléments¹. Les espèces aériennes, dont les invertébrés insectes, évoluant dans le ciel, sont les plus élevées dans l’échelle des êtres, alors que les espèces maritimes, dont les invertébrés mollusques, évoluant dans la mer, sont les plus basses. Rien ne permet alors d’associer les différentes espèces aujourd’hui regroupées sous la catégorie d’invertébrés. Nous nous pencherons ici seulement sur les invertébrés marins, qui ont été appelés, depuis l’Antiquité et jusqu’aux naturalistes du XVIII^e siècle, les « zoophytes », littéralement les *animaux-plantes*. Cette catégorie incluait pour l’essentiel certains métazoaires inférieurs, les spongiaires – notamment les éponges de mer – et les cnidaires – notamment les méduses, les anémones de mer et les coraux. Ces êtres sont localisés, du fait précisément qu’ils occupent la position la plus basse dans la *scala naturae*, à la jonction entre les animaux et les végétaux. Aristote en parle ainsi comme d’êtres dont on est « embarrassé de savoir si ce sont des animaux ou des plantes [διαπορήσειν ἀν τις πότερον ζῷόν ἐστιν ἢ φυτόν]»². Les zoophytes occupent donc une position liminaire dans l’échelle des êtres. Cet article s’attachera à montrer que cette position-limite fait d’eux une catégorie privilégiée pour interroger la valeur des êtres et de la vie qu’ils mènent.

Dans la zoologie aristotélicienne, les zoophytes sont une catégorie transitoire entre les animaux et les végétaux, ils sont le moyen de montrer la continuité entre ces deux ordres du vivant. Or chez Aristote et ses successeurs péripatéticiens, cette échelle hiérarchique est aussi celle de la genèse de l’homme. Jean Philopon mobilise à sa suite la catégorie des zoophytes au titre d’une étape dans la genèse de l’homme : l’embryon jouit d’abord d’une vie végétative, puis s’y rajoute une vie animale, et enfin une vie rationnelle. L’homme est la superposition de ces trois vies, il passe par chacune d’elles, et continue d’exercer chacune d’elles. *A contrario*, la conception platonicienne discontinuiste de la nature rend totalement impossible l’idée que les hommes aient participé ou puissent participer réellement à l’ordre végétal. Cette rupture n’est qu’une façon de rendre d’autant plus frappante et dissuasive la perspective d’une végétalisation de l’âme humaine. Les zoophytes, espèces animales aux capacités psychiques quasi-assimilables à celles d’une plante, constituent une image, une projection – qui se veut effrayante – de l’état de l’âme humaine qui n’use pas de son intellect. Enfin, chez Némésius d’Emèse, l’usage platonicien des zoophytes comme projection répulsive devient d’autant plus saisissant qu’il est formulé dans les termes issus du christianisme de la chute de l’humanité, tout en étant concilié avec un continuisme zoologique hérité d’Aristote.

Le continuisme aristotélicien : l’état zoophage comme une étape et un aspect de l’homme

*Éléments de zoologie aristotélicienne :
la jonction continue des règnes végétal et animal*

Aristote, lorsqu’il entreprend de mettre en ordre la multiplicité des êtres vivants, décrit trois règnes dans la nature – minéral, végétal et animal – et représente le vivant sous la forme d’un alignement dans une série progressive caractérisée par une

1. Sur les différents critères sur lesquels sont fondées les classifications zoologiques antiques, voir Arnaud ZUCKER, *Les Classes zoologiques en Grèce ancienne. D’Homère (VII^e av. J.-C.) à Élien (III^e ap. J.-C.)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005, p. 7-54.

2. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, Pierre Louis (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1969, VIII, 5, 589a4-8.

perfection croissante¹. Dans le *De anima*, il identifie deux critères caractérisant en propre l'âme des seuls animaux [τὰ ζῷα], par opposition à celle des végétaux : le mouvement et la sensation². Mais la précision zoologique n'est pas l'objet principal du *De anima*. Il est intéressant de voir que ces deux critères ne se révèlent pas infaillibles dans l'*Histoire des animaux*, ou plutôt qu'ils ne sont pas déterminants dans certains « cas limites », dans ce texte qui entend observer concrètement les espèces afin d'en produire une classification, de façon à ordonner la nature. Or Aristote constate par exemple l'existence d'animaux quasiment immobiles, qui ne sont donc ni tout à fait des animaux ni tout à fait des végétaux³. En somme, tous les critères mobilisés pour tenter de distinguer l'animal du végétal rencontrent des limites empiriques lorsqu'on les met à l'épreuve de la diversité des êtres observables dans la nature.

Les critères de la sensation et du mouvement sont précisément ce qui apparaît progressivement et de façon presque insensible. De ce fait ils y sont spécifiés, diffractés, nuancés : il n'est plus seulement question d'immobilité ou de mouvement local. Les méduses par exemple, considérées alors comme des « orties de mer », ont la possibilité intermédiaire de se détacher temporairement, de cesser d'être immobiles pour une période donnée⁴. Et la sensibilité elle aussi est chez certains êtres faible, indistincte, à peine tracée [ἀμυδρῶς]⁵. La transition de la vie végétale à la vie animale est ainsi décrite au livre VIII⁶ de l'*Histoire des animaux* comme très progressive [κατὰ μικρὸν], presque imperceptible. Selon ce à quoi on le compare [διαφέρει πρὸς], un même être semble faire partie de l'un ou de l'autre des deux ordres successifs. Ainsi, « la classe tout entière des testacés ressemble beaucoup à des plantes, si on la compare aux animaux qui se meuvent et qui marchent⁷ »,

mais « c'est, par une différence très légère, que les uns comparés aux autres semblent avoir de plus en plus la vie et le mouvement⁸ ».

La limite est difficile, si ce n'est impossible, à tracer. De ce fait, la démarche d'Aristote consiste à estimer dans quelle proportion un être participe de la vie animale, et dans quelle proportion il participe de la vie végétale, à déterminer de quel ordre il relève davantage [μᾶλλον μετέχειν]. Il ne s'agit plus de séparer distinctement deux ordres, mais d'identifier des êtres de transition. Ces êtres, qui permettent de penser la frontière, la jonction – continue, ininterrompue [συνεχῆς] – entre les animaux et les végétaux, sans remettre en question l'existence de ces deux ordres⁹, sont précisément les zoophytes, posés comme catégorie zoologique intermédiaire¹⁰.

D'ailleurs, ainsi qu'on vient de le dire, le passage des plantes aux animaux est si bien sans lacune [Η δὲ μετάβασις ἐξ αὐτῶν εἰς τὰ ζῷα συνεχῆς ἔστιν] que, pour certains êtres qu'on trouve dans la mer, on est embarrassé de savoir si ce sont des animaux ou des plantes¹¹.

Dans la zoologie aristotélicienne, les zoophytes sont donc le moyen de montrer le lien, le passage, de rendre compte théoriquement de l'hypothèse de la continuité de la nature [φύσις] tirée de l'observation empirique des êtres.

Jean Philopon et l'embryologie aristotélicienne : les zoophytes pour comprendre l'être humain

Chez Aristote, cette hypothèse continuiste ne s'applique pas seulement à la nature, mais également à la genèse des êtres et notamment à celle de l'être humain. De cette façon, elle ne conduit pas seulement à hiérarchiser de façon continue les différents êtres les uns par rapport aux autres, mais

1. Laura Bossi, « II. La Grande échelle des êtres », dans *Histoire naturelle de l'âme*, Paris, PUF, 2003, p. 73-120.

2. ARISTOTE, *De l'âme*, Antonio Jannone (éd.), Edmond Barbotin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, I, 2 403b24-27.

3. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, *op. cit.*, I, 1, 487b6-9.

4. *Ibid.*, I, 1, 487b.

5. *Ibid.*, VIII, 6, 588b.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, VIII, 5, 588b16-17.

8. VIII, 6, 588b21-23.

9. Arnaud ZUCKER, *Les Classes zoologiques en Grèce ancienne. D'Homère (VIII^e av. J.-C.) à Élien (III^e ap. J.-C.)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005.

10. Danièle VIAL, « Les méduses : histoire de leur classification, de leurs moyens d'étude et de leur représentation, de l'Antiquité à la fin du xix^e siècle », Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2018, p. 26.

11. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, *op. cit.*, VIII, 5.

également à évaluer axiologiquement les différentes étapes – franchies sans rupture, de façon continue – que traverse l'être humain dans sa formation. Cela se traduit de façon explicite dans l'embryologie aristotélicienne, qui nous est connue via le traité *De la génération des animaux*, mais aussi, et peut-être même davantage, par l'intermédiaire de commentaires et de textes de philosophes ultérieurs, qui s'appuient sur les conceptions d'Aristote et les prolongent.

Il est explicite dans le traité *De la génération des animaux* que l'hypothèse continuiste aristotélicienne s'applique également à la genèse de l'homme alors qu'il n'est encore qu'un embryon. Aussi continu que soit ce processus embryonnaire, on peut y distinguer des stades, tout comme dans l'ordre continu de la nature on peut distinguer des espèces, y compris des espèces intermédiaires¹. Ainsi les embryons « ont l'âme nutritive [τὴν θρεπτικὴν ψυχὴν], et bientôt aussi ils ont l'âme sensible, qui fait l'animal [τὴν αἰσθητικὴν καθ' ἣν ζῷον] ». Car « ce n'est pas d'un seul coup que l'être devient animal et homme, animal et cheval » [οὐ γὰρ δύμα γίγνεται ζῷον καὶ ἀνθρώπος οὐδὲ ζῷον καὶ ἄνθρωπος]². Aristote considère donc que l'embryon humain passe, dans le temps de la gestation, du stade de ce simple vivant qu'est le végétal, au stade de l'animal, de l'animé, qu'il franchit la frontière qui est incarnée, manifestée par la catégorie zoologique des zoophytes.

C'est précisément ce qui est exposé dans certains textes ultérieurs. Le principal texte faisant état de l'embryologie aristotélicienne est l'*Ad Gaurum* attribué à Porphyre. L'auteur du traité considère cependant que l'embryon n'actualise pas les capacités distinctives de l'animal que sont la sensation et la motricité, mais devient simplement apte à les recevoir, d'un coup et de l'extérieur, au moment de la naissance. C'est donc une déformation de la doctrine originelle d'Aristote, qui consi-

dère que, si le mode de vie de l'embryon n'est bien, dans un premier temps, que végétatif, il n'en devient pas moins, au cours de la gestation, sensitif, de sorte que l'embryon, dès avant la naissance, doit être considéré comme un animal³. Cette déformation n'est pas reprise par Jean Philopon, à Alexandrie, au IV^e siècle, lorsqu'il se demande si l'embryon est ou non un vivant (ou animal) [ζῷον]. Cette discussion de Jean Philopon s'inscrit dans un commentaire des définitions qu'Aristote donne du vivant [τὸ ζῷον] et de la vie [ἡ ζωή] dans le *Traité de l'âme*⁴. C'est pourquoi c'est ce texte que nous choisissons d'étudier ici⁵.

Dans son commentaire, Jean Philopon mentionne notamment les deux critères de la sensation et du mouvement, qui marquent le passage d'une vie végétale à une vie animale. Il conclut ses réflexions sur chacun de ces critères par une comparaison entre les facultés des embryons et celles des zoophytes. Concernant le mouvement par exemple, il constate que les embryons sont apparemment dotés du mouvement local, mais qu'ils ne peuvent quitter la mère à laquelle ils sont attachés, et de ce fait considère qu'ils se meuvent d'une façon analogue à celle des zoophytes⁶. Mais cette mention des zoophytes ne permet pas de trancher la question initiale, qui était de savoir si les embryons sont animés. Que les embryons soient dotés des mêmes types de mouvement et de sensation que les zoophytes n'en fait précisément ni des êtres dotés d'une âme végétative, ni des êtres dotés d'une âme sensitive. La comparaison avec les zoophytes est au contraire une invitation à formuler la question autrement que comme une disjonction et à y apporter une réponse continuiste : la frontière est franchie progressivement avant même la naissance.

3. *Ibid.*

4. Aristote, *De l'âme*, op. cit., II, 1.

5. En ayant à l'esprit que Jean Philopon avait de toute évidence lu l'*Ad Gaurum* et s'en inspirait. Marie-Hélène CONGOURDEAU, « La Postérité byzantine de l'*Ad Gaurum* », dans Luc Brisson, Marie-Hélène Congourdeau, Jean-Luc Solère (dir.), *L'embryon. Formation et animation. Antiquité grecque et latine, traditions hébraïque, chrétienne et islamique*, Paris, Vrin, 2008, p. 185-198.

6. Voir notamment Jean PHILOPON, *In Aristotelis De Anima libri Commentaria*, Michael Hayduck (éd.), Berlin, Reimer, XV 213, 24 - XV 214, 10.

1. Gwenaëlle AUBRY, « La doctrine aristotélicienne de l'embryon et sa réinterprétation par Porphyre », dans Luc Brisson, Gwenaëlle Aubry, Marie-Hélène Congourdeau, Françoise Hudry (dir.), *Porphyre. Sur la manière dont l'embryon reçoit l'âme*, Paris, Vrin, 2012, p. 49-51.

2. ARISTOTE, *De la génération des animaux*, Jules Barthélémy-Saint Hilaire (trad.), Paris, Hachette, 1887 II, 4, 736b36-737a4.

De fait, à la fin de son argumentation, Jean Philopon expose une vision aristotélicienne des ordres du vivant, dans laquelle les zoophytes trouvent bien leur place intermédiaire entre la vie végétative et la vie animale irrationnelle. Il applique ensuite cette conception à la formation de l'homme. Les zoophytes représentent alors un certain stade intermédiaire du développement humain.

[L']ordre est le suivant : tout d'abord l'inanimé [τὸ ἄψυχον], puis la vie végétale [ἡ φυτικὴ ζωὴ], ensuite celle des zoophytes [ἡ τῶν ζωοφύτων], puis celle des êtres irrationnels [ἡ τῶν ἀλόγων], et en dernier celle des êtres rationnels [ἡ τῶν λογικῶν], il faut observer que la nature emprunte le même ordre que la création [τῆς δημιουργίας]. Après la coagulation du sperme ce qui est conçu est quelque chose d'inanimé, puis une fois organisé il ressemble d'abord à une plante tant qu'il est dépourvu de la sensation, puis en progressant il reçoit la sensation du toucher et le mouvement [τὰς τε μεταβατικὰς κινούμενα πινήσεις] il ressemble alors aux zoophytes étant attaché à son principe qui est la matrice, comme ceux-ci [les zoophytes] [sont attachés] à des pierres ou aux coquillages qui les contiennent, et ce jusqu'à l'accouchement ; à ce moment ils deviennent des animaux achevés, qui se meuvent du mouvement de déplacement et qui se nourrissent par leurs propres organes, je veux dire par la bouche et ce qui s'ensuit, et ils usent de tous leurs sens ; enfin dans le cas des hommes ils reçoivent aussi la vie rationnelle, alors qu'ils vivaient au départ de la vie irrationnelle. (XV 214, 13-25)¹

Ce qui nous intéresse à partir d'Aristote et des prolongements que l'on trouve chez Jean Philopon, c'est, d'une part, ce constat fondamental que, non seulement l'homme a commencé par être semblable à un animal, en ce sens qu'il disposait des seules facultés d'un animal, mais encore qu'il a commencé par être presque semblable à une plante, ce que permet de penser l'analogie avec les zoophytes. D'autre part, est fondamental le fait que l'homme ne perd pas ces facultés qui ont été les premières dont il a disposé, il continue à les exercer, à les actualiser. La relation entre les types d'âme – végétative, sensitive puis rationnelle – et

les types d'êtres n'est pas une relation bijective². Ainsi, les animaux (ou vivants) [ζῷα] ont une âme végétative et une âme sensitive, et les hommes (c'est-à-dire les animaux rationnels) ont une âme végétative, une âme sensitive et une âme intellective. L'homme, disposant de ces trois âmes, est la superposition de ces trois vies, végétative, animale, puis enfin rationnelle, et non la substitution successive des unes par les autres. Dès lors, on peut y voir une forme de leçon de modestie, en ce sens minimal que, l'homme est certes un « animal rationnel » au sommet de l'échelle des êtres dans la nature, dans le monde sublunaire, mais qu'il est toujours aussi également cet être liminaire, ce presque végétal, à la manière des zoophytes.

L'homme n'a donc pas opéré un saut définitif vers ce niveau supérieur qui le caractérise dans la typologie zoologique antique, il reste rattaché à l'ensemble des êtres qui lui sont inférieurs, non seulement aux animaux mais aussi aux plantes : l'homme est aussi végétatif. Cet état de fait se trouve justifié en contexte aristotélicien par l'hypothèse de la continuité du vivant. Nous souhaiterions maintenant montrer comment, même dans un contexte doctrinal platonicien, qui considère l'homme comme séparé ontologiquement de façon radicale du règne végétal, l'âme reste menacée de végétalisation.

Platon et Némésius : les zoophytes comme image de la déchéance de l'homme

*Les discontinuités platoniciennes :
la végétalisation liminaire de l'âme humaine³*

Dans le platonisme, les zoophytes ne constituent pas une catégorie à part entière dont les caractéristiques seraient listées. Platon ne porte pas un intérêt à la zoologie analogue à celui d'Aristote, il

2. Thomas BÉNATOUÏL, « Mouvements et vie chez Aristote : Quelques remarques “autour” des plantes », in *Anais de Philosophia Clásica*, vol. 13, n° 25, 2019, p. 11.

3. Ces éléments sur la conception platonicienne sont davantage développés dans cet article : Julie MINAS, « Mentions des zoophytes chez Platon, Aristote et certains commentateurs byzantins : l'occasion d'un discours sur l'homme », *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 62, n° 1-3, 2022, p. 197-208.

1. Jean PHILOPON, *In Aristotelis De Anima libros Commentaria*, éd. Michael Hayduck (éd.), Berlin, Reimer, 1896 ; l'autrice traduit tous les passages cités.

ne s'y intéresse pas pour elle-même, mais utilise le matériau zoologique de manière spécifiquement philosophique, en y superposant une problématique axiologique¹. Ainsi, dans la classification zoologique du *Timée*², les différentes espèces sont comprises comme le résultat d'un processus d'involution, de dégradation le long de la *scala naturae*. Dans la zoogonie, la transformation d'une espèce en une autre par les dieux suit la dégénération intellectuelle et morale des âmes rationnelles : les dieux remodèlent les corps humains en corps animaux afin qu'ils reçoivent les âmes inférieures. Par exemple, quand la rationalité n'a plus le contrôle de l'âme, l'animal n'a plus besoin d'avoir des membres et une tête. Dès lors, les différentes espèces, situées plus ou moins haut dans l'échelle de la nature, sont ce en quoi pourra venir se réincarner l'âme de l'homme qui n'a pas mené une vie guidée par la raison. Cela dicte une conception et une classification des animaux qui ne les séparent pas essentiellement de l'homme. Cela implique que l'homme ne doit pas considérer comme acquise sa « supériorité » par rapport aux autres animaux. D'une certaine façon, tous les animaux sont aussi partie de nous, ils sont comme un système de signes et de symboles montrant ce que l'homme pourrait devenir.

Dans ce contexte, l'analogie avec les zoophytes permet de rendre compte de la déchéance la plus grave pour l'homme : ils représentent la possibilité pour l'âme humaine de n'être guère plus que l'âme d'une plante. Dans le *Phédon*³, Platon met en scène un homme⁴ menant la vie d'un poumon marin [πλεύμονος] – ce qui désigne probablement une éponge de mer ou une ascidie –, et plus généralement une vie équivalente à celle de n'importe quelle bête marine enfermée dans sa coquille [δσα θαλάττια μετ' δστρογείνων ἔμψυχα]⁵. Il caractérise

cette vie par le fait qu'il ne peut y être fait aucun usage de l'intellect. Or pour Platon, la détermination des affections sensibles relève de l'intellect, et ce qui est indéterminé [ἄπειρον] échappe à la perception. Cela signifie qu'une vie de poumon marin ne permet d'avoir que des affections insensibles, c'est-à-dire des affections qui n'atteignent pas le φροντιδον, l'intellect⁶. En lui refusant toute sensation réelle, Platon rabaisse l'homme qui vit une vie de zoophage en-deçà même de la vie animale, au niveau de la vie végétative.

Pour Platon cependant, l'homme ne peut pas réellement se végétaliser. Contrairement à Aristote, il n'a pas formulé de principe de continuité entre tous les êtres vivants. La gradation de l'échelle des êtres laisse place à deux discontinuités fondamentales, dont une entre les plantes et le reste des vivants. Cela signifie que les âmes qui sont soumises au système rétributif qui les rend susceptibles de descendre et remonter sur l'échelle des vivants ne peuvent descendre si bas qu'elles deviennent semblables aux âmes des végétaux⁷. Mais précisément, la mention des zoophytes, via l'image du poumon marin, permet à Platon de faire mention d'une forme de « végétalisation » de l'âme de l'homme tout en s'évitant une contradiction avec les principes de sa zoologie. Si « végétalisation » de l'âme de l'homme il y a, elle ne peut être comprise que sur le mode d'un passage à la limite, ce que permet précisément l'analogie avec les zoophytes. Faire mention de ce type de vivants permet à Platon de signifier que les hommes peuvent faire usage de leur âme d'une façon qui ne leur demande pas plus que ce dont une âme végétative serait capable, sans remettre en question le fait que la troisième espèce d'âme, celle des plantes, est exclue de la métapsychose (c'est-à-dire du cycle des réincarnations de l'âme). En effet, dans la classification zoologique du *Timée* les zoophytes font bien partie des « animaux », en l'occurrence de la quatrième catégorie des animaux, la plus basse, localisée au fond des mers,

1. D'après la communication de Dimitri EL MURR, « Zoologie et zoogonie platoniciennes : critique de l'anthropocentrisme et psycho-centrisme », dans Séminaire « Animaux, animalité et vie animale : regards sur les constructions antiques de l'animal », 11-18 février, 2021, ENS, Paris.

2. Voir *Timée*, 90e-92c.

3. Texte et traduction d'après : PLATON, *Phédon*, Auguste Diès (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

4. Sylvain DELCOMMINETTE, *Le Phédon de Platon. Introduction à l'agathobiologie platonicienne*, Leyde, Brill, 2006, p. 160-171.

5. Voir *Phédon*, 21c7-8.

6. Voir *Timée*, 64a4-c3.

7. Luc BRISSON, *Le Continuum de la vie chez Platon : des dieux aux plantes*, dans Luc Brisson, Francesco Franterotta (dir.), *Lire Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 156-157.

aux côtés des autres mollusques et poissons qui ne respirent pas de l'air pur mais de l'eau impure comme leur âme¹.

Les zoophytes restent de façon presque axiomatique des êtres intelligents, dotés en principe d'une âme rationnelle. Pourtant, s'ils ne font pas usage de leur intellect, ils vivent de façon dégradée, inférieure à leurs possibilités, et sont de ce fait équivalents aux végétaux en termes de niveau intellectuel. C'est de cette ambivalence que se sert Platon pour représenter la pire vie que peuvent choisir de mener les hommes.

Némésius d'Émèse : l'homme décide de sa nature ; les zoophytes image du mauvais choix

Dans un dernier temps, examinons l'usage que fait, au V^e siècle, l'évêque d'Émèse, Némésius, de la catégorie des zoophytes. Il leur conserve la fonction d'image répulsive que nous avons mise en évidence chez Platon, et la transpose dans un cadre de pensée différent. Némésius opère en effet la synthèse de deux éléments issus de contextes théoriques distincts : la nécessité de poser les zoophytes comme catégorie zoologique intermédiaire dans le cadre d'une conception continuiste de la nature – héritage explicite de l'aristotélisme –, et l'utilisation des zoophytes comme image repoussante de ce que peut être l'homme s'il choisit de vivre une vie non rationnelle – reprise du thème platonicien, et il formule ces éléments issus de la philosophie grecque dans les termes d'une conceptualité chrétienne.

Ainsi, le *De natura hominis* reprend les deux aspects caractéristiques de la conception continuiste de la nature que nous avons mis en évidence chez Aristote, à savoir que la continuité caractérise le passage d'une espèce à une autre, mais de façon cumulative, de sorte que l'homme participe encore des natures des êtres qui lui sont inférieurs. D'une part, la transition des végétaux aux animaux est continue, les deux critères que sont la sensation et le mouvement apparaissent progressivement, et cette progressivité s'incarne dans des espèces intermédiaires.

1. PLATON, *Œuvres Complètes*, Tome X : *Timée-Critias*, Albert Rivaux (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1925, 92a7-ç1.

Le créateur [...] a fait des pinnes-marines et des orties de mer une sorte de végétaux sensibles [Ἵπσερ αἰσθητικὰ δένδρα]. Il les a enracinées dans la mer comme des plantes, il les a revêtues de coquilles semblables à une écorce, et il les a axées au sol comme des arbrisseaux : cependant il leur a donné le sens du tact qui appartient aux animaux [ἐνέδωκε τὴν ἀπικήν τὴν κοινὴν πάντων ζῷων αἴσθησιν]².

D'autre part, « il est évident que l'homme participe de la nature des êtres inanimés, de celle des êtres animés irraisonnables, et de celle des êtres doués de raison » [Κοινωνεῖ γὰρ τοῖς μὲν ἀψύχοις κατὰ τὸ σῶμα καὶ τὴν ἀπὸ τῶν τεσσάρων στοιχείων κρᾶσιν].

Ce partage de caractères communs, ou dans les termes de Némésius cette communauté [κοινωνία] de caractères, est une conséquence directe de la continuité du vivant. Les différences entre les êtres sont si minimes, insensibles [κατ' ὀλίγον] que ceux-ci doivent bien conserver quelque chose en commun. Les zoophytes sont alors le paradigme de cette proximité qui induit un partage entre tous les êtres, de par leur façon d'avoir part à deux ordres d'espèces extrêmement différents : le système nutritif des végétaux et les animaux doués de mouvement, de sensation, et pour certains presque déjà de rationalité. Ainsi, « il y a entre tous un lien d'origine et de nature » [καὶ ἀσύμβατα καὶ ἄνευ δεσμοῦ τίνος εἶναι συμφυοῦς καὶ φυσικοῦ] (chapitre 1). Mais cette parenté généralisée entre tous les êtres se trouve expliquée en termes chrétiens d'une façon originale chez Némésius. C'est sa façon de rendre compte en dernière instance de la continuité du vivant : leur origine commune est celle de la création divine. C'est le créateur [ὁ δημιουργὸς] qui s'est plu « à rattacher entre elles par des transitions insensibles les natures les plus différentes, afin de mettre de l'unité dans son œuvre et de la liaison entre toutes ses parties [ὅστε μιαν εἶναι καὶ συγγενῆ τὴν πᾶσαν κτίσιν]. Cela démontre bien évidemment qu'un seul créateur a présidé à la formation de tous les êtres³ ». La continuité du vivant, héritée d'Aristote, n'est pas

2. NÉMÉSIUS, *De la nature de l'homme*, M. J. B. Thibault (éd. et trad.), Paris, Hachette, 1844, chapitre 1.

3. *Ibid.*, Chapitre 1.

seulement un état de fait constaté, elle est le fait de la volonté mise en œuvre du « créateur ». On retrouve ici la trace de la conception chrétienne de la création, présente au début de la *Genèse* : un événement ponctuel et unique, par opposition avec l'idée aristotélicienne que le cosmos est éternel et sans commencement¹.

Le terme δημιουργὸς (demiurge) est une référence au *Timée* de Platon, où est décrit l'engendrement et l'ordonnancement du monde et des différences espèces de vivants qui le composent par un dieu artisan. Le statut de « mythe vraisemblable » [εἰλὺς λόγος / μῦθος] de ce discours a fait l'objet de vives controverses, et ce dès l'Antiquité². La plupart des auteurs chrétiens, parmi lesquels Jean Philopon, ayant tenté de construire une doctrine syncrétique alliant les philosophes antiques (polythéistes païens) et le christianisme, ont opté de façon assez systématique pour une interprétation littéraliste créationniste du *Timée*, suivant en cela certains médioplatoniciens, tels Plutarque et Atticus³. Platon est une autorité décisive dans le *De natura hominis*, non seulement par la thèse d'une création du monde dans le temps par le dieu, mais aussi à travers l'idée que la communauté entre les êtres suit une gradation axiologique⁴. Dès lors, il s'agit de choisir à quels êtres s'identifier – élément que nous avons expliqué à partir du *Timée* et du *Phélibe* de Platon – puisque la nature humaine n'est pas préexistante, déjà déterminée, mais dépend de la vie que l'on mène. Ainsi, « l'homme se trouve donc placé sur les confins de la nature irrationnelle et de la nature raisonnable » [Ἐν μεθορίοις οὖν τῆς ἀλόγου καὶ λογικῆς φύσεως] : si, s'attachant

à son corps, il se concentre dans ses besoins physiques, il aspirera à vivre de la vie des animaux », alors que, « si, se laissant guider par sa raison, il méprise les voluptés corporelles, il mènera une vie divine, très agréable à Dieu, et très conforme à sa propre nature ; et il sera comme un être céleste, selon ces paroles de l'Écriture-Sainte ». Les zoophytes conservent leur caractère d'image repoussoir, de représentation et d'incarnation de ce que sont certains hommes et de ce que tous peuvent devenir s'ils ne choisissent pas de mener une vie rationnelle.

Némésius développe le concept de choix [προκλεσίς] – déjà présent dans le *Phélibe* – en soutenant que, si tous les êtres ont bien quelque chose en partage qui les unit en une communauté, celle de l'unité de la création, « il n'y a pas de communauté entre les hommes et les animaux irrationnels concernant le choix⁵ ». Il y a chez Némésius l'idée que seule la raison, la rationalité rend autonome, au sens de capable de faire des choix libres⁶. Se trouve exprimée dans les termes de la Bible, la thèse inspirée de Platon, selon laquelle « nous avons un pouvoir de changement qui nous rend changeables dans notre nature⁷ », et que si le bon choix consiste à suivre la raison et à poursuivre la vertu et la piété, l'homme insensé peut préférer devenir seulement un animal, et même le plus inférieur des animaux, le zoophage. Nous prenons la décision de notre nature.

Conclusion

Ainsi, quoique la zoologie moderne ait montré que la catégorie des zoophytes n'est pas fondée comme telle, et que les espèces qu'elle regroupait soient désormais classifiées différemment, les siècles pendant lesquels cette catégorie a été utilisée, et notamment ceux au cours desquels elle trouve son origine, ont donné lieu à un imaginaire et à des représentations riches. Pour Aristote, Jean Philopon et les aristotéliciens, ces représentations sont une façon de rappeler que l'homme participe

1. Teun TIELEMAN, « The Use of Aristotle's Biology in Nemesius' *On Human Nature* », *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 170-189.

2. Voir pour les références bibliographiques et le *status quaestionis* : Federico Maria PETRUCCI, « A living reasonable account : on the status of *Timaeus' eikōs logos* (again) », *Journal of Hellenistic Studies*, vol. 144, 2024, p. 209-227.

3. Voir PLUTARQUE, *De animae procreatione* ; ATTICUS, fr. 4 DP ; Federico Maria PETRUCCI, « Il temporalismo radicale di Attico : ripensare l'economia dell' ordinamento demiurgico », *Antiquorum Philosophia*, vol. 15, 2021, p. 105-120.

4. David Lloyd DUSENBURY, « 2. The World City : On Human Nature », in Nemesius of Emesa on Human Nature. A Cosmopolitan Anthropology from Roman Syria, Oxford, Oxford University Press, 2021.

5. Chapitre 33, 38 et 39.

6. *Ibid.*

7. Chapitre 41.

non pas de la seule nature proprement humaine mais aussi de l'ordre animal et même de l'ordre végétal. Pour Platon, Némésius et les chrétiens imprégnés de platonisme, elles sont le moyen d'engager l'homme à vivre une certaine vie digne de ses qualités propres, *i.e.* faisant honneur à la raison dont il est doté. La possibilité de déchoir jusqu'à cette vie la plus basse possible est donc à la fois une leçon d'humilité, et un appel à bien vivre, à user de son intellect.

Julie MINAS

Le protoplasme comme modèle de « résistance » chez Nietzsche

Cet article se propose de présenter succinctement la figure du « protoplasme » (*Protoplasma*) dans la philosophie nietzschéenne. Nous faisons l'hypothèse que cette substance intracellulaire qui, à treize reprises, scande les fragments de 1881 à 1888, constitue une porte d'entrée efficace pour aborder les rapports complexes de Nietzsche à la « fluidité ». Si l'on suit Barbara Stiegler pour placer la philosophie nietzschéenne sous le signe de « la tension indépassable entre flux et stase¹ », c'est-à-dire entre, d'une part, le devenir perpétuel, et, d'autre part, « les formes de stabilité qui permettent soit de dissimuler, soit de ralentir réellement le flux du devenir grâce aux rythmes plus lents inventés par les corps vivants² », alors le protoplasme permet d'incarner une « résistance » au flux à un double niveau cosmo-biologique et socio-politique :

– 1. au niveau cosmo-biologique : comme miniature du vivant, le protoplasme permet explicitement à Nietzsche de définir la vie organique comme un processus d'imposition de stases dans le but de « résister » au flux invivable du monde ;

– 2. Au niveau socio-politique : dans la mesure où la production stasique du protoplasme est sommaire, c'est-à-dire où il traduit le flux en un faible nombre de perceptions, il peut apparaître implicitement comme un modèle à suivre alors que la réduction du champ perceptif semble nécessaire en pleine époque nihiliste.

En détaillant chacun de ces niveaux, nous étudierons le protoplasme comme « modèle » de résistance, au double sens du terme : modèle d'intelligibilité d'abord (le modèle dont on part), modèle pratique ensuite (le modèle auquel on aspire). Comment résister au flux du monde sans

s'enfermer dans la stase étatique ? Comment s'émanciper de la société sans se perdre dans le flux du monde ? Voilà, sous la forme de deux questions en balancier, la « tension indépassable » que nous nous proposons d'approcher à l'aide du protoplasme.

Niveau cosmo-biologique : le protoplasme comme modèle de l'« incorporation » du vivant contre le flux du devenir

Le protoplasme dans la littérature scientifique du XIX^e siècle

Commençons par préciser ce qu'est un protoplasme³, littéralement une « figure » ou « composition » (*plasma*), qui est « originelle » ou « première » (*proto*). Le terme est attesté dès 1839 sous la plume de l'anatomiste tchèque Jan Purkinje pour désigner « la substance formatrice des tout jeunes embryons animaux⁴ ». Il s'agit d'un substrat liquide qui serait nécessaire à l'émergence et au développement de toute forme de vie. Comme l'explique Ernst Mayr, ce concept fut mobilisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle par l'école biologiste dite « vitaliste » dans un contexte de débat intense sur la spécificité des corps vivants :

Selon un groupe de vitalistes, la vie était liée soit à une substance particulière (qu'ils appelaient le protoplasme) introuvable dans la matière inanimée, soit à un état particulier de la matière (par exemple

3. Pour un exposé précis de la mobilisation de ce concept dans le champ de la biologie, voir Helga GÜTTLER, « Die Beiträge Plasma und Protoplasma: ihre Entwicklung und Wandlung in der Biologie », *Rete. Strukturgeschichte der Naturwissenschaften*, vol. 1, 1972, p. 365-375.

4. Jan PURKINJE, *Übersicht der Arbeiten und Veränderungen der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur*, Breslau, Grass, Barth und Comp., 1840, p. 82. Cité par le TLFi (Trésor de la langue française informatisé), <<http://atilf.atilf.fr/>>, consultée le 30 décembre 2025.

1. Barbara STIEGLER, *Nietzsche et la vie. Une nouvelle histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2021 (désormais NV), p. 18. Pour une exploration systématique de cette « tension », voir *id.*, *Nietzsche et la critique de la chair : Dionysos, Ariane, le Christ*, Paris, PUF, 2011 (désormais NCC).

2. Barbara STIEGLER, NV, p. 16.

l'état colloïdal) qui était, prétendaient-ils, impossible à analyser au moyen des sciences physicochimiques. Une autre frange des vitalistes soutenait l'existence d'une force particulière (parfois appelée *Lebenskraft*, *Entelechie* ou élan vital) distincte des forces auxquelles les physiciens avaient affaire¹.

La conférence du biologiste Thomas H. Huxley en 1868 à Edimbourg permit de répandre largement le terme : « La “théorie de la cellule” fut supplantée par ce qui prit le nom de “théorie protoplasmique de la vie” avec une large influence. Le protoplasme, en tant que forme matérielle et principe philosophique, devint le symbole de la fonctionnalité vitale au niveau le plus élémentaire². » Il est possible de retracer cette montée en puissance de la notion grâce à la place qu'elle occupe au fil du temps dans la prestigieuse encyclopédie *Meyers Konversations-Lexikon*. Absente de l'édition « zéro³ » et des première⁴ et deuxième⁵ éditions, soit de 1840 à 1867, l'entrée « protoplasme » apparaît pour la première fois en 1878 dans la troisième édition avec un simple renvoi à

1. Ernst MAYR, *This is Biology: The Science of the Living World*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 9 sq. (Nous traduisons.)

2. G. Rickey WELCH et James S. CLEGG, « From protoplasmic theory to cellular systems biology: a 150-year reflection », *American Journal of Physiology-Cell Physiology*, 298, n° 6, juin 2010, p. 1281. (Nous traduisons.) Il faudrait nuancer cette “victoire” du modèle protoplasmique sur le modèle cellulaire. Dans la mesure où le premier insiste sur un contenu et le deuxième sur un contenant, on comprend que les deux peuvent parfaitement coexister et c'est ce qui se passa effectivement. Cf. Daniel LIU, « *The Cell and Protoplasm as Container, Object, and Substance, 1835–1861* », *Journal of the History of Biology*, 50, n° 4, novembre 2017, p. 890 : « Seul le protoplasme parvint à entrer dans le langage courant parmi les équivalents approximatifs visant à remplacer la cellule, et le protoplasme ne la remplaça jamais entièrement. Bien que les mots “cellule” et “protoplasm” correspondent à peu près à la même entité matérielle, la théorie du protoplasme a toujours été en quelque sorte orthogonale à la théorie de la cellule, aussi bien dans sa trajectoire historique que dans son usage scientifique contemporain ». (Nous traduisons.)

3. Joseph MEYER (dir.), *Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*, Hildburghausen, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1840-1852.

4. *Id.*, *Meyer's Neues Conversations-Lexikon für alle Stände*, Hildburghausen, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1857-1860.

5. *Id.*, *Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, Hildburghausen, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1861-1867.

l'entrée « cellule » (*Zelle*⁶). Chambre d'enregistrement des variations lexicales qui ont parcouru l'Allemagne savante de la fin des années 1870 au milieu des années 1880, la quatrième édition (1885-1890) réserve au protoplasme une entrée indépendante de près d'une colonne entière. La définition commence ainsi :

Substance des corps animaux et végétaux à laquelle la vie est attachée et également contenu essentiel de chaque cellule dont lesdits organismes sont constitués et qui leur est commun à tous. [...] Le protoplasme, au sens chimique du terme, est constitué d'une matière semblable au blanc d'œuf dont la composition n'a pas encore été précisée. À l'état vivant, il est visqueux (*zähflüssig*), capable de se mouvoir s'il n'est pas enfermé dans des parois inflexibles, ressent les stimuli extérieurs et alors se contracte (sensible et contractile)⁷.

Cependant, à mesure d'une connaissance toujours plus fine de la composition cellulaire au fil des décennies, l'acception du protoplasme comme substrat organique de toute vie disparaît et le terme cède la place au « cytoplasme », qui désigne « le contenu cellulaire à l'exception du noyau⁸ ».

6. *Id.*, *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1878, vol. 13, p. 303.

7. *Id.*, *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*, Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889, vol. 13, p. 422 sq. (Nous traduisons.) <<https://books.google.fr/books?id=4v88vZtv-WkC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=f=false>>, consultée le 31 décembre 025.

8. Denis BUICAN, *Dictionnaire de biologie*, Paris, Larousse, 1997, p. 43. Que l'on emploie le terme « cytoplasme » ou « protoplasme », la question de la *consistance* du fluide intracellulaire demeure et nous serions malavisée de ne pas y répondre dans un numéro consacré à ce sujet : nous savons aujourd'hui que le cytoplasme a une consistance « fluide », car la densité des filaments constitutifs du cytosquelette y est plus faible que dans la périphérie de la cellule, laquelle périphérie est donc plus gélantineuse. Cf. Bruno ANSELME, Christophe CULLIN, Céline RAGUÉNÈS-NICOL, « La fluidité et la viscosité des milieux cellulaires » dans Daniel BOUJARD (dir.), *Cours de biologie cellulaire*, Malakoff, Dunod, 2022, p. 25 : « Le degré de cohésion entre les macromolécules structurales, que ce soit dans la cellule ou en dehors de la cellule, définit la consistance des milieux. Un réseau dense de filaments dans l'eau forme un gel, et l'abondance et la stabilité des liens entre les filaments détermine la viscosité de ce gel. C'est ainsi que la

Ernst Mayr conclut ainsi l'histoire de la notion :

La biochimie et le microscope électronique finirent par établir la véritable composition du cytoplasme en élucidant la nature de ses divers composants : organelles cellulaires, membranes et macromolécules. On découvrit qu'il n'existe pas de substance particulière « protoplasme » et le mot et le concept disparurent de la littérature biologique¹. [...] Ainsi, toute preuve d'une catégorie spécifique de substance vivante disparut et il devint possible d'expliquer les propriétés apparemment uniques de la matière vivante en termes de macromolécules organisées².

Le protoplasme comme site de luttes et de mise en forme

Mais la linéarité d'un tel développement peine à rendre compte de la vigueur des débats sur la « théorie protoplasmique » qui eurent lieu dans les années 1870-1880. Si Mayr a raison de dire que c'est l'élucidation de la « composition » de la cellule qui vint à bout du protoplasme, c'est justement parce que les progrès importants de la biochimie de l'époque orientèrent la recherche vers le contenu physico-chimique précis du fameux fluide et amenèrent donc les modèles explicatifs à se complexifier³. Nietzsche suivit parfaitement ce « tournant » :

Les œuvres de Nietzsche montrent qu'il a minutieusement examiné les développements de la biologie des années 1860 jusqu'aux années 1880 – une période marquée par une tendance à se détourner [...] du « mythe » d'un originaire « substrat vital » amorphe, pour adopter une compréhension alternative de la nature spécifique des structures du pro-

périmère d'une cellule, riche en réseaux denses d'actine forme une sorte de coque gélifiée (le cytogel formant l'ectoplasme) autour d'un cytoplasme central plus fluide (le cytosol).⁴

1. Toutefois, l'histologie continue aujourd'hui d'utiliser l'adjectif « protoplasmique » pour désigner par exemple les feuillets de membrane exposés au milieu intracellulaire ou encore un type d'astrocytes. Cf. Abraham L. KIERSZENBAUM, *Histologie et biologie cellulaire : une introduction à l'anatomie pathologique*, Pierre Validire et Patricia Validire-Charpy (trad.), Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 59 et 206.

2. Ernst MAYR, *op. cit.*, p. 14. (Nous traduisons.)

3. G. Rickey WELCH et James S. CLEGG, art. cit., p. 1282. (Nous traduisons.)

toplasme [*Protoplasmastrukturen*] et des tensions et conflits internes à l'organisme⁵.

À l'aune de ce contexte d'évolution majeure de la théorie protoplasmique, nous comprenons donc un point essentiel : au fil du temps, la « fluidité » du protoplasme n'est plus synonyme d'absence de forme (amorphisme), mais bien de *tension* vers la création de forme(s) (protomorphisme).

Quel est exactement le rôle des « tensions et conflits » dans ce processus ? Pour répondre à cette question, il faut revenir à l'ouvrage *La lutte des parties dans l'organisme*, de l'embryologiste Wilhelm Roux, que Nietzsche commence à lire en 1881 et qui l'influença de façon décisive⁶. Selon Roux, c'est la lutte des parties internes à l'organisme jusque dans leur niveau le plus élémentaire, dans le protoplasme donc, qui permet la *formation* d'une hiérarchie fonctionnelle toujours plus spécifique : le « phénomène [d'acquisition des propriétés] découle à l'évidence de la lutte des particules du protoplasme à l'intérieur des cellules, et de la lutte des cellules de ce même tissu entre elles⁶ ». Le protoplasme est ainsi un champ de bataille qui, du fait de ses luttes internes et à travers elles, œuvre au gigantesque processus d'« autoformation » (*Selbstgestaltung*) qui travaille l'organisme tout entier :

Au lieu de s'interpréter comme une identité stable (*Gleichheit*), l'organisme comme *Selbstgestaltung* est originièrement défini comme non identique à lui-même (*ungleich*) et, pour cette raison même,

4. Andrea ORSUCCI, « Histoire et biologie chez Nietzsche et dans la philosophie allemande du XIX^e siècle », Arnaud Sorosina (trad.), dans Bertrand Binoche et Arnaud Sorosina (dir.), *Les historicités de Nietzsche*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, p. 163 sq. Pour une étude approfondie de l'influence de ce corpus biologique sur la pensée de Nietzsche, voir *id.*, « Capitolo quinto: La biologia cellulare degli anni '80, il primato della morfologia e la filosofia nietzscheana », *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, Bologne, Il Mulino, 1992, p. 127-202.

5. Sur l'importance de cette lecture, voir Wolfgang MÜLLER-LAUTER, « L'organisme comme lutte intérieure. L'influence de Wilhelm Roux sur Friedrich Nietzsche » dans *Nietzsche. Physiologie de la volonté de puissance*, Patrick Wotling (trad.), Paris, Allia, 2020, p. 145-214.

6. Wilhelm ROUX, *La Lutte des parties dans l'organisme*, Laure Cohort et al. (trad.), Paris, Éditions matériologiques, 2012, p. 196.

conclura Nietzsche, défini par la recherche de son identité propre (*Selbst*). Cet effort de l'organisme vers son identité propre, cette unification (toujours à faire et jamais acquise) de sa propre pluralité interne, l'organisme la conquiert par une lutte interne [...]¹.

Cette « autoformation » est en somme un processus généralisé de mise en forme, à la fois interne – effort de différenciation hiérarchique entre les parties en lutte – et externe – imposition d'une forme aux éléments extérieurs pour pouvoir les intégrer à soi. Une telle intégration est qualifiée par Roux d'« assimilation » :

La nature du métabolisme repose sur le fait qu'au cours des processus constituant l'organisme, les composants qui effectuent ces processus sont modifiés chimiquement, de sorte qu'ils deviennent inaptes à assurer la poursuite du processus et doivent être éliminés, *tandis que se développe parallèlement la capacité d'attirer des parties groupées différemment et qui se situent à proximité dans le domaine de l'attraction moléculaire, et de les grouper en un ensemble unique*. Ce dernier processus s'appelle l'assimilation² [...].

Fidèle à l'enseignement de Roux, Nietzsche pense donc pouvoir trouver dans le processus de l'assimilation protoplasmique le premier symptôme de la lutte organique pour l'autoformation :

Le protoplasme s'appropriant quelque chose et *l'organisant en se l'adaptant*, donc se renforçant et exerçant la puissance pour se renforcer. Dans quel sens le comportement du protoplasme dans le fait de s'approprier et d'organiser de façon adaptive fournit la clé du comportement chimique de ces substances les unes par rapport aux autres (lutte et établissement de puissance)³ ?

Mais ce qui l'intéresse davantage encore est le travail de *mise en forme* nécessaire à toute assimilation. Face à un élément extérieur, le protoplasme l'« organise en se l'adaptant », comme Nietzsche le souligne lui-même. En quoi cette mise en forme consiste-t-elle ?

Résister à l'insupportable fluidité du devenir

La mise en forme de l'extériorité est vue par Nietzsche comme une nécessité *interne* à l'organisme : les différentes parties concourent à un effort d'autoformation générale en luttant entre elles et en cherchant à organiser des éléments extérieurs pour les ingérer. Poussant cette logique jusqu'au bout, le philosophe considère que l'environnement de l'organisme ne possède aucune forme *a priori* et le qualifie de « flux » (*Fluß*) informe. Nous reconnaissons la leçon d'Héraclite que Nietzsche saluait dès la *Naissance de la tragédie*⁴ et dont il se réclamera jusqu'au bout⁵, selon laquelle le monde est un flux perpétuel excédant toute délimitation et toute définition :

Les qualités chimiques elles aussi sont fluides et se modifient [...]. Il y a l'éternel modification, l'éternel écoulement de toutes choses [*der ewige Fluss aller Dinge*], en aucun instant l'oxygène n'est ce qu'il était dans le précédent, mais quelque chose de nouveau ; quand bien même cette nouveauté serait trop subtile pour toutes les mesures, quand bien même l'évolution de toutes ces nouveautés pendant la durée de l'espèce humaine ne serait peut-être pas d'une importance suffisante pour infirmer la formule. – Il y a aussi peu de *formes* que de *qualités*⁶.

Toutefois, il ne s'agit pas de renoncer pour autant à toute connaissance, mais plutôt, prenant acte du fait qu'il existe des êtres connaissants, de se demander comment la vie, puis la conscience, puis la connaissance ont pu se développer dans et contre le flux, comment « la lumière scintillante du soleil de la connaissance, traversant le fleuve

1. Barbara STIEGLER, *NB*, p. 50 *sq.*

2. Wilhelm ROUX, *op. cit.*, p. 68. Je souligne.

3. Fragment posthume (désormais FP) 1887, 9 [145], XIII p. 82. (Format de citation d'un FP : année de rédaction, numéro du cahier, numéro du fragment entre crochets, tome en chiffre romain des œuvres complètes dans l'édition de référence [*Oeuvres philosophiques complètes*, G. Deleuze et M. de Gandillac (éd.), Paris, Gallimard, 1967-1997] / volume le cas échéant, page.) Lorsque nous citons un extrait d'une œuvre publiée de Nietzsche, nous précisons en note la référence dans l'édition complète selon le même système de notation.

4. *La Naissance de la tragédie*, § 24. (Si l'auteur n'est pas précisé en note, il s'agit de Nietzsche)

5. *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres ? », « La naissance de la tragédie », § 3.

6. FP 1881, 11 [149], V p. 367 *sq.*

des choses, en touche le fond¹ ». Au lieu de prendre la fluidité du monde comme un fait absolu et écrasant, Nietzsche se demande comment elle se donne à éprouver et à connaître : « [L]a philosophie du flux absolu ne part pas de l'autodonation du flux, compris comme l'advenir des événements sans condition : elle est au contraire ce qui pense les conditions de possibilité de son déploiement, de sa réception et de sa réitération² ». Les rapports entre le chaos du devenir et la vie comme formation de singularités sont des rapports de contrariété, que Nietzsche ressaïsait sous le terme d'« erreur » :

Afin qu'il pût y avoir un degré de conscience dans le monde, il fallait que naquit un monde irréel de l'erreur : des êtres avec la croyance à du persistant, à des individus, etc. Ce ne fut qu'après qu'un monde imaginaire se fut formé, en contradiction avec l'écoulement absolu, que quelque chose *pût être connu sur cette base* – même l'erreur fondamentale peut finalement être reconnue sur laquelle toutes choses reposent (parce que les contraires se peuvent *concevoir*) – toutefois cette erreur ne saurait être anéantie que la vie même ne le soit du même coup ; la vérité dernière de l'écoulement de toute chose ne supporte pas *l'incorporation* (*die letzte Wahrheit vom Fluss der Dinge verträgt die Einverleibung nicht*), nos ORGANES (pour *vivre*) sont eux-mêmes construits sur cette erreur³.

« Incorporer » (*einverleiben*), c'est donc prendre corps en prenant dans son corps, prendre forme en imposant des formes. Voilà la manière dont les êtres vivants parviennent à résister au flux autrement « insupportable » du monde. Sous le seul terme d'*Einverleibung*, Nietzsche regroupe ainsi les dynamiques d'« autoformation » et d'« assimilation » qui étaient encore distinctes chez Roux⁴. En

1881, dans ses premières occurrences au sein du corpus nietzschéen, le protoplasme est mis en avant comme modèle pour comprendre que la vie repose, dès ses premières manifestations, sur cette création fictive d'« identité » en vue de stabiliser minimalement le flux :

Pour qu'il puisse seulement y avoir un *sujet*, il faut qu'il existe quelque chose de persistant et de même beaucoup d'identité et de similitude. *Ce qui est absolument différent* dans le changement perpétuel ne serait point maintenable, ne se maintiendrait à rien et s'écoulerait comme la pluie sur les pierres. [...] Le sujet pourrait se former à mesure que se formerait l'erreur du Même, par exemple lorsqu'un protoplasme ne reçoit qu'une seule excitation provoquée par différentes forces (lumière, électricité, pression, etc.) et d'une seule excitation conclut à l'identité des causes : ou lorsqu'il n'est susceptible que d'une excitation[,] éprouvant tout ce qui en diffère comme identique – et c'est sans doute ainsi que cela se passe dans l'organisme du degré le plus bas⁵.

En revanche, dans les dernières occurrences du terme en 1887-1888, Nietzsche ne soulignera plus le caractère « erroné » des stases vitales, mais plutôt toute la charge agonistique que suppose cette résistance au flux, lequel aura été réélaboré, en partie sous l'influence de Roux, comme « volonté de puissance »⁶.

1. FP 1876, 17 [39], III/1 p. 359.

2. Barbara STIEGLER, NCC, p. 367 *sq.*

3. FP 1881, II [162], V p. 372. Ce mouvement par lequel la connaissance, à l'intérieur du flux, aperçoit ce flux contre lequel elle se construit n'est pas sans rappeler « l'autoconnaissance de la volonté » chez Schopenhauer (*Monde comme volonté et comme représentation*, § 34).

4. De ce point de vue, il faut tenter une lecture matérialiste de la proposition : « nos organes sont eux-mêmes construits (*eingerichtet*) sur cette erreur ». Il ne s'agit pas d'une construction théorique, mais d'une constitution physiologique : notre corps, dans toute sa *matérialité*, n'existe qu'en vertu de ce processus de stabilisation du flux par l'organisme dès ses premiers stades.

5. FP 1881, II [268], V p. 410. Voir aussi FP 1885, 38 [10], XI p. 341 *sq.* : « Sans cette transformation du monde en formes et en rythmes (*Formen und Rythmen*), il n'y aurait pour nous rien qui fût “identique” donc rien qui se répète, donc aucune possibilité d'expérience ni d'assimilation, de *nutrition*. Dans toute perception, c'est-à-dire dans la forme la plus primitive de l'assimilation, l'essentiel est un acte, ou plus exactement une imposition de formes : – seuls les esprits superficiels parlent d’impression... »

6. Sur le passage du « flux » à la « volonté de puissance », voir par exemple Barbara STIEGLER, NV, p. 311 et 315. Ce passage amènera Nietzsche à reconsiderer le processus d'« assimilation » protoplasmique comme un simple *cas parmi d'autres* de la dynamique d'augmentation de la puissance. Cf. FP 1888, 14 [174], XIV p. 138 : « Prenons le cas le plus simple : celui de l'alimentation primitive : le protoplasme étend ses pseudopodes pour chercher quelque chose qui lui résiste – non par faim, mais par volonté de puissance. Là-dessus, il essaie de le dominer, de se l'approprier, de se l'incorporer – ce que l'on appelle “alimentation” n'est qu'un phénomène secondaire, une application pratique de cette volonté première de devenir *plus fort*. » Voir aussi FP 1887, 9 [145] et [151] et 11 [121].

Résumons-nous. Contemporain du tournant de la théorie protoplasmique faisant de cette substance fluide intracellulaire non plus un mystérieux liquide vital amorphe mais un ensemble composite d'éléments en tension vers leur auto-formation, Nietzsche convoque le protoplasme comme manifestation, à un « degré zéro », de la vie organique comprise comme processus d'« incorporation », c'est-à-dire de mise en forme active de soi et de son environnement en vue d'augmenter sa puissance. Compte tenu de l'hypothèse héracliteenne, cette mise en forme consiste plus précisément en une production de schèmes et de régularités fictifs, de « formes et de rythmes¹ » (*Formen und Rhythmen*), pour stabiliser relativement le flux du devenir. Le protoplasme n'est donc pas le symbole d'une belle fluidité au sein d'un monde trop rigide, mais au contraire d'un effort de mise en ordre d'une fluidité originelle insupportable à tout organisme.

Mais toute stase est-elle propice à la vie ? Étant donné que celle-ci est finalement indexée au processus plus général² de « volonté de puissance » fondé sur les luttes réciproques entre sites de puissance, n'y a-t-il pas un risque que la stabilisation se transforme à la longue en stabilité et mette alors fin à la nécessité et donc à la capacité de lutter ? Ce danger est loin d'être sous-estimé par Nietzsche, qui souligne régulièrement qu'une stabilité trop durable est littéralement mortifère³. Ainsi, tout organisme se développe et accroît sa puissance par une lutte sur un double front : contre la fluidité amorphe du devenir, mais aussi contre l'ossification de ses propres stases. Seulement, il semble que cette ossification soit moins le fait des organismes eux-mêmes que de leur mode d'organisation politique.

Niveau socio-politique : le protoplasme comme modèle de résistance contre le flux nihiliste des sollicitations

La dynamique protoplasmique de l'État

Faut-il s'étonner que dans un fragment de 1881 Nietzsche compare l'« erreur de l'identique » qui commence, comme vous l'avons vu, dès le stade protoplasmique à notre compréhension humaine de l'État ?

Dans les conditions les plus évoluées : nous commettons encore la plus primitive des erreurs : par exemple nous nous représentons l'État (*Staat*) en tant que totalité durable, réelle, en tant que chose, *conformément à quoi* (*demgemäß*) nous nous intégrons à lui, en tant que fonction. Sans la représentation que le protoplasme se fait d'une « chose durable » extérieure à lui-même, il n'y aurait point d'intégration ni d'assimilation⁴.

De même que le protoplasme unifie la pluralité des sollicitations extérieures au moyen d'une forme identique, de même unifions-nous l'État comme une entité monolithique. Mais à lire notre citation de plus près, le parallèle entre le protoplasme et « nous », les individus, ne fonctionne pas. Les deux produisent certes la représentation fictive d'une unité – celle d'une « chose » extérieure pour le protoplasme, celle de l'« État » pour l'individu –, mais alors que le premier parvient ainsi à ingérer la « chose », l'individu, lui, n'ingère pas l'État. C'est précisément l'inverse qui se produit : « nous nous intégrons à lui (*wir ordnen uns ihm ein*) ». Comme l'incorporation est régie par le principe rouxien de la lutte interne et externe à l'organisme, il n'y a qu'une seule explication à ce renversement : l'État est un quantum de puissance supérieur à l'individu⁵. Dans ces conditions, ne

4. FP 1881, 11 [270], V p. 411.

5. Nietzsche examine également le cas d'une *égalité* de puissance entre deux éléments en lutte. C'est ainsi qu'il explique la « scission » de protoplasme (nous parlerions aujourd'hui de division cellulaire). Cf. FP 1884, 26 [274], X p. 247 sq. : « la séparation du protoplasme dans le cas où une forme se dessine telle que la gravité y est également répartie autour de deux centres. À partir de chaque centre se produit une force qui fait que tout se serre autour d'elle, *se noue* : c'est alors que

1. FP 1885, 38 [10], XI p. 341 *sq.* Cf. note 5 p. 25. Voir aussi FP 1883, 24 [14].

2. FP 1888, 14 [121], XIV p. 91 : « La vie n'est qu'un *cas particulier* de la volonté de puissance ».

3. *Humain, trop humain* I § 224, III/1 p. 175 : « l'abêtissement [...] accompagne toujours la stabilité comme son ombre. »

peut-on pas pousser l'analogie organique jusqu'au bout¹ : si l'État est lui aussi capable d'ingérer et d'assimiler les individus, n'a-t-il pas dû d'abord les *mettre en forme* ? Il semble que si : « Le flux éternel est un fait (*Die That sache ist der ewige Fluß*). L'État s'efforce de faire à partir de ses citoyens quelque chose de durable du point de vue du caractère, la morale, à partir de chaque individu, quelque chose de fixe². »

Le rappel héraclitien du flux du devenir au début du fragment nous invite à dresser un parallèle non plus entre protoplasme et individu, mais bien entre protoplasme et État. Déployant une dynamique protoplasmique, l'État s'efforce d'incorporer, c'est-à-dire de gagner en consistance et en croissance, en ordonnant et façonnant les individus pour qu'ils lui deviennent assimilables. Cette mise en forme passe par l'*imposition* de schèmes identiques. En effet, si chaque organisme incorpore le monde selon des « formes et des rythmes » qui lui sont propres, imposer les mêmes à tous semble être un moyen efficace d'empêcher les individus de développer leur puissance singulière et ainsi de les *uniformiser* en un même ensemble³. Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche souligne le rôle central joué par la société⁴ dans la régulation stricte des « formes »

se déchire la masse intermédiaire. Donc l'*égalité* des rapports de force est l'origine de la génération. Peut-être que tout le développement qui suit est lié à l'apparition de semblables équivalences de puissance. » Voir aussi FP 1885, 1 [118] et 2 [68].

1. Marco Mantovani fait l'hypothèse de la continuité du paradigme organique à toutes les échelles dans le corpus nietzschéen. L'État serait donc effectivement considéré par Nietzsche comme un « organisme social ». Cf. Marco MANTOVANI, *Einverleibung E Organismo Sociale; modelli E Metamfore Della Relazione Individuo, Stato E Società in Nietzsche*, Rome, Inschibboleth Edizioni, 2022.

2. FP 1880, 4 [35], IV p. 386. Trad. mod.

3. Il est possible d'expliquer « l'identité » des schèmes que l'État impose aux individus de façon moins machiavélique en poussant la comparaison avec le protoplasme jusqu'au bout : comme nous allons le voir bientôt, le protoplasme se caractérise par la réduction d'une pluralité d'excitations ressenties à une seule et même représentation causale. L'État, comme le protoplasme, n'est capable de produire qu'un seul schème commun à tous.

4. Nous amalgamons ici société et État, comme Nietzsche le fait dans certains textes, compris tous deux comme un même corps *collectif* producteur de *contraintes*. Il faudrait bien sûr travailler plus précisément la distinction.

utilisées pour stabiliser le monde (mots, concepts, images...). Il y est question de la « contrainte qu'impose la société comme une condition de l'existence (*um zu existieren*) : il faut être véridique, c'est-à-dire employer les métaphores usuelles ; donc en termes de morale [..., il y a] l'obligation de mentir selon une convention établie, de mentir en troupeau dans un style que tout le monde est contraint d'employer⁵. » Toute transgression de ce régime stasique obligatoire est punie, comme le montre l'exemple du menteur moralement condamné et ostracisé⁶. En contraste avec cette rigidité des formes imposées, Nietzsche imagine une sorte d'« état de nature » où la production des formes par le corps vivant était au contraire caractérisée par sa « fluidité » :

C'est seulement l'oubli de ce monde primitif des métaphores, c'est seulement le durcissement et la sclérose d'un flot d'images (*eine hervorströmenden Bildermasse*) qui surgissait à l'origine comme une fluidité bouillonnante (*in hitziger Flüssigkeit*) de la capacité originelle de l'imagination humaine, [...] bref c'est seulement le fait que l'homme oublie qu'il est un sujet et certes un sujet agissant *en créateur et en artiste* qui lui permet de vivre en bénéficiant de quelque paix, de quelque sécurité et de quelque logique⁷.

Sous prétexte de stabilité, de résistance collective au flux du monde, l'État détruit en réalité la fluidité dont chacun disposait originellement pour créer ses propres stases. Toutefois, pourquoi une telle production individuelle est-elle qualifiée de « fluide » ? Dans la mesure où il s'agit de produire des « formes », des « rythmes », bref des artefacts de *stabilité*, l'adjectif peut sembler paradoxal.

C'est qu'il existe selon Nietzsche des schèmes moins figés que d'autres. Plus un organisme est intérieurement différencié et donc composite, plus l'incorporation qu'il met en œuvre est complexe, car elle résulte des incorporations croisées de tous

5. *Vérité et mensonge au sens extra-moral* § 1, I/2 p. 282.

6. *Ibid.*, p. 279 : « Il mésuse des conventions établies en opérant des substitutions arbitraires ou même en inversant les noms. S'il agit ainsi de façon intéressée et qui de plus préjudiciable, la société ne lui fera plus confiance, et par là même l'exclura (*ihn von sich ausschliessen*). »

7. *Ibid.*, p. 284. Trad. mod.

ses composants. Ainsi y a-t-il une perte de précision des schèmes créés entre l'incorporation propre aux éléments chimiques constituant le protoplasme et celle du protoplasme lui-même : « Dans le monde chimique règne la *perception* la plus aigüe des différences de force. Mais un protoplasme, *en tant que pluralité de forces chimiques*, possède une perception globale incertaine et indéterminée d'un objet extérieur¹. » Que dire alors de la perte de précision entre l'incorporation propre au protoplasme et celle d'organismes comme les êtres humains comportant des milliers de milliards de cellules, et donc de protoplastes ? Mais cette imprécision perceptive globale résulte d'une *multiplicité* de perceptions locales. Il y a donc une « fluidité » en ce sens que l'être humain est capable de produire des formes non seulement plus mouvantes – car moins précises –, mais aussi plus variées – car plus nombreuses. Au contraire, le protoplasme, comme « sans doute » tout « organisme du degré le plus bas », « n'est susceptible que d'une excitation[...] éprouvant tout ce qui en diffère comme identique [...]»². » La « fluidité » de la production stasique peut donc servir de critère d'évolution des organismes vivants :

Si la clôture sur soi et l'illusion d'une identité stable (*Gleichheit*) [...] sont une nécessité vitale, la hiérarchie entre les vivants se joue ailleurs. Ce n'est pas dans cette capacité à se refermer sur soi-même, mais dans la plus grande ouverture possible à ce qui précède le comprendre, dans la plus grande aptitude à supporter l'autre, le nouveau ou l'étranger comme tels, [...] qu'il faut chercher le critère d'une vie supérieure³.

Ramener, comme le fait Barbara Stiegler, la capacité à produire des formes variées à la capacité à « supporter » une plus grande part du flux, nous permet de souligner en passant la veine schopenhauerienne de cette intuition nietzschéenne. Pour Schopenhauer en effet, la hiérarchie des différentes « objectités de la volonté » est notamment fonction du degré d'*« irritabilité »* dont les êtres sont capables⁴. Celle-ci augmente à mesure que, « en remontant l'échelle ascendante des espèces animales, les systèmes nerveux et musculaires se séparent⁵ », ce que Schopenhauer interprète comme une augmentation de la capacité à souffrir, preuve du caractère essentiellement souffrant de toute vie : « Dans la plante il n'y a pas encore de sensibilité, et donc pas de douleur ; un degré de souffrance certainement très faible est propre aux animaux inférieurs, infusoires et radiaires ; même chez les insectes, la capacité d'éprouver et de souffrir est encore limitée ; ce n'est qu'avec le système nerveux parfait des vertébrés qu'elle se manifeste à un haut degré⁶ ».

L'organisme évolué comme modèle de résistance aux stases étatiques

Comment résister à cette mise au pas étatique de notre capacité « originelle » à produire des stases en toute fluidité ? Est-ce seulement possible ? Il semble là encore que la lecture de Roux ait été déterminante et mené à des inflexions majeures. Celui-ci avait hérité de son maître Rudolf Virchow, que Nietzsche a également lu, l'image d'un organisme structuré comme un groupe social. Mais, chez Virchow comme chez Roux, cette cohésion du tout va de pair avec une indépendance relative des parties :

On voit donc que l'organisme élevé, que l'individu résulte toujours d'une espèce d'organisation sociale, de la réunion de plusieurs éléments mis en commun : c'est une masse d'existences individuelles dépendantes les unes des autres ; mais cette dépen-

1. FP 1885, 35 [58], XI p. 266. Voir aussi le fragment [59] qui suit immédiatement cf. *ibid.*, p. 267 : « Le passage d'un monde inorganique au monde organique consiste à aller des perceptions exactes des valeurs, des forces et des rapports de puissance aux réceptions incertaines, indéterminées – parce qu'une pluralité d'êtres en lutte entre eux (= les protoplastes) s'oppose au monde extérieur ».

2. FP 1881, II [268], V p. 410.

3. Barbara STIEGLER, *NV*, p. 182. Sur ce point, voir aussi cette sentence significative de Nietzsche en FP 1881, II [296], V p. 421, où le mot « protoplasme » doit être pris à la lettre : « Qui hait le sang étranger ou le méprise n'est pas encore un individu mais une sorte de protoplasme humain. »

4. Arthur SCHOPENHAUER, *Suppléments au Monde comme volonté et représentation*, chap. 20.

5. *Ibid.*, chap. 22, Paris, Gallimard, Folio, 2009, p. 1612.

6. *Id.*, *Le monde comme volonté et représentation* I §56, Paris, Gallimard, Folio, 2009, p. 588.

dance est d'une nature telle que chaque élément a son activité propre, et même lorsque d'autres parties impriment à l'élément une impulsion, une excitation quelconque, la fonction n'en émane pas moins de l'élément lui-même et ne lui en est pas moins personnelle¹.

À partir de la lecture de Roux en 1881, Nietzsche va faire sien ce modèle socio-étatique de l'organisme² dans lequel les éléments constitutifs conservent une marge de manœuvre, et ainsi relativiser, comparé à l'interprétation de *Vérité et mensonge*, le caractère absolu de la domination du tout sur les parties : « L'homme comme multiplicité : la physiologie ne fait qu'indiquer un merveilleux commerce (*ein wunderbarer Verkehr*) entre cette multiplicité et le rangement des parties sous et dans un tout. Mais il serait faux de conclure nécessairement d'un État à un monarque absolu (l'unité du sujet)³. » Que devient la réciproque, c'est-à-dire l'État considéré comme organisme, si l'on tente de conserver en son sein cette autonomie relative des parties, donc des individus ? Un fragment de 1881 propose une articulation remarquable :

Un homme fort et libre éprouve à l'égard de toutes les autres choses les qualités de l'ORGANISME [...]. Mais l'on ferait erreur si l'on voulait présupposer chez l'homme ces qualités organiques : bien plutôt n'acquiert-il toutes celles-ci qu'en dernier lieu, en tant que l'homme devenu libre. En revanche il a commencé en tant que partie d'une totalité, laquelle avait ses propres qualités organiques et qui amenait l'être isolé à devenir son organe. [...] Il se transforme absolument en organe au service de sa société propre et ne fait qu'un usage de la sorte restreint de toutes ses propres qualités ; PLUS EXACTEMENT : il n'a point encore ces autres qualités et ne les acquiert d'abord qu'en tant qu'organe du bien commun : en tant qu'organe il reçoit les premiers mouvements de la totalité des qualités de l'organique. [...] Ainsi : l'État à l'origine n'opprime pas les individus : ceux-ci n'existent seulement pas ! Ce n'est jamais qu'en

tant qu'animaux grégaires qu'il rend la vie possible aux hommes ; ce n'est qu'à partir de là que nos impulsions, nos passions nous seront enseignées (*gelehrt*) : elles n'ont rien d'originel ! Il n'y a point d'*« état de nature »* pour elles⁴ !

En l'espace de huit ans, la perspective de Nietzsche s'est déplacée de façon saisissante : l'individu n'est plus considéré comme un organisme puissant dont l'État viendrait brimer la fluidité en imposant des stases obligatoires, mais plutôt comme un organisme *en devenir* qui, pour parvenir à son autoformation, a besoin des stases socialement imposées. C'est seulement en les incorporant que l'individu prend corps, comme le suggère la suite du fragment :

En tant que parties d'une totalité nous participons aux conditions d'existence et aux fonctions de celle-ci et incorporons (*einverleiben*) à nous-mêmes les expériences faites et les jugements émis par cette totalité. Ceux-ci et celles-là entreront plus tard en conflit et en relation, lorsque les liens sociaux viendront à se rompre : il faut à l'homme souffrir jusqu'au bout les répercussions de l'organisme social, il lui faut expier les conditions d'existence, les jugements et les expériences qui convenaient à une totalité, et enfin il en arrive à se créer sa possibilité d'existence en tant qu'individu en réordonnant, assimilant et excréant les impulsions en lui-même⁵.

La « fluidité » de la production stasique de l'organisme n'est plus comprise comme « originelle », mais perpétuellement recherchée en assimilant successivement le maximum de « formes » de la communauté (« expériences faites et jugements émis »), pour mieux leur résister et finalement s'en défaire. Dans la mesure où il s'agit d'intégrer une grande diversité de formes, on comprend que le protoplasme, incapable, comme nous l'avons vu, de produire des stases très différenciées les unes des autres, ne soit plus cité explicitement comme modèle. Nietzsche écrit seulement « l'organisme », et il doit s'agir d'un organisme évolué.

Ce retournement de l'obéissance en contestation n'est qu'un effort de maximisation de la réserve de puissance, donc de la résistance, qui demeure dans toute obéissance conformément à

1. Rudolf VIRCHOW, *La pathologie cellulaire : basée sur l'étude physiologique et pathologique des tissus*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1861, p. 11 *sq*. Pour l'hommage à Virchow et la reprise de cette idée, voir Wilhelm ROUX, *op. cit.*, p. 76

2. Barbara STIEGLER, *NV*, p. 166 *sq*.

3. FP 1884, 27 [8], X, p. 309.

4. FP 1881, 11 [182], V, p. 377-379.

5. *Ibid.*, p. 379.

l'hypothèse de la volonté de puissance. Obéir, c'est déjà s'exercer à résister : « Quand deux êtres organiques se heurtent, s'il ne s'agissait que d'une lutte pour la vie ou la nutrition : comment ? Il faut qu'il y ait la lutte pour l'amour de la lutte : et dominer c'est supporter le contrepoids de la force la plus faible, c'est donc une sorte de continuation de la lutte. Obéir est aussi bien une lutte : pour autant qu'il reste de force capable de résister¹. » De ce point de vue, nous pouvons reconsidérer ce que nous disions au début de II. I. : sous certaines conditions, il est possible que l'intégration de l'individu dans l'État ne soit pas le symptôme d'une supériorité de puissance de celui-ci, mais d'une réserve de puissance de celui-là. Mais ces conditions sont précises : « pour autant qu'il reste de force capable de résister ». Tout le problème est là : combien reste-t-il de « force » chez les individus au corps-à-corps avec les stases communes ?

Retour au flux... et retour du protoplasme ?

À quel point reste-t-il effectivement de puissance aux individus ? La réponse la plus importante à cette question nous semble moins structurelle et fonctionnelle (quel degré de puissance en fonction de la place de l'individu dans la société, par exemple) que conjoncturelle et historique. La « mort de Dieu² », dont Nietzsche épingle les symptômes, représente un bouleversement venant clore une première phase de l'histoire du « nihilisme » commencée avec Socrate et en ouvrir une nouvelle caractérisée par l'absence de toute transcendance³. Ce dérobement du sol sur lequel reposaient les stases dominantes de l'Europe depuis l'Antiquité grecque se traduit physiologiquement par ce que Nietzsche nomme la « décadence », c'est-à-dire un relâchement généralisé de la tension formatrice des corps, lesquels deviennent donc de moins en

moins aptes à résister : « Décadence. Ce qui se transmet, ce n'est pas la maladie, c'est la disposition maladive : l'impuissance à résister (*die Unkraft im Widerstande*) au danger d'une intrusion nuisible, etc. ; la force de résistance brisée (*die gebrochene Widerstandskraft*)⁴ ». Reprenant le vocabulaire trophique de Roux, Nietzsche diagnostique l'*« indigestion »* qui frappe son époque, entendue comme une soumission hébétée à des sollicitations de plus en plus nombreuses :

La « modernité » sous le symbole de la nourriture et de la digestion. La sensibilité indiciblement plus excitable [...], l'abondance d'impressions disparates plus grandes que jamais – le cosmopolitisme des aliments, des repas, des littératures, des journaux, des formes, des goûts, même des paysages, etc. [...] L'on se défend instinctivement d'absorber (*bereinnehmen*) quelque chose profondément, de le « digérer » (*verdauen*). – Affaiblissement de la capacité digestive qui en résulte. Une sorte d'*adaptation* (*Anpassung*) à cette accumulation d'impression intervient : l'homme désapprend l'agir ; IL NE FAIT PLUS QUE RÉAGIR à des excitations du dehors⁵.

Dans la perception de l'homme « décadent », l'ensemble des stases (images, objets, idées, etc.) se fondent pour reformer le flux insupportable contre lequel elles avaient été originairement produites. Seulement, l'individu ne parvient plus à remettre en forme le flux pour se l'assimiler proprement, le « digérer ». Se dessinent ainsi les contours glaçants d'un homme « trop plein », qui finit par errer dans le flux. Nietzsche nous mettait en garde dès 1881 : « Ainsi découvrons-nous ici également la nuit et le jour, en tant que notre condition de vie : vouloir-connaître et vouloir-errer sont le flux et le reflux. Si l'un des deux prédomine absolument, l'homme pérît (*zu Grunde geht*) ; et du même coup sa capacité (*und zugleich die Fähigkeit*)⁶. »

Quelle est cette « capacité » ? Dans la mesure où l'incorporation est cette technique de stabilisation du flux grâce à laquelle les êtres vivants se constituent et perdurent, c'est elle que nous pourrions qualifier absolument comme « la capacité »

1. FP 1884, 26 [276], X p. 248. Voir aussi FP 1884, 25 [430].

2. Pour l'annonce la plus célèbre de la « mort de Dieu », voir *Gai savoir* § 125.

3. Eike BROCK, *Nietzsche und der Nihilismus*, Berlin-New York, De Gruyter, 2015, p. 261 : « Nietzsche voit l'histoire de la morale occidentale, c'est-à-dire l'histoire du nihilisme européen, arriver à son apogée, lequel est aussi la fin de la première longue phase de l'histoire du nihilisme. » (Nous traduisons.) Sur l'absence de transcendance, laquelle était jusqu'ici le moteur de toute signification, voir *ibid.*, p. 274.

4. FP 1888, 14 [65], XIV p. 51.

5. FP 1887, 10 [18], XIII p. 117.

6. FP 1881, 11 [162], V p. 372.

propre à tout vivant et conditionnant toutes les autres. Ainsi, ce dont il est question dans ce fragment n'est pas le décès de l'homme, mais sa « descente » (*zu Grunde gehen*), la perte de ce qui faisait de lui un être vivant, à savoir la capacité à organiser et intégrer le flux. L'homme « descend » d'abord en ce sens qu'il chute symboliquement dans la hiérarchie des êtres, dès lors qu'il n'est plus capable de créer des formes statiques plus diverses et plus variées que celles, par exemple, produites par un protoplasme. Corrélat physiologique de cette première acception, l'homme « descend » aussi au sens où il s'affaisse ou s'écroule, perdant l'élévation dont sa nature de vertébré témoignait¹. L'homme « descend » enfin au sens étymologique où il n'est plus capable (préfixe privatif de-) de scandere, verbe signifiant à la fois « gravir » et « scander » : il ne sait plus « rythmer » le monde². Le contraire de la vie n'est pas la mort, mais l'incapacité à incorporer. Selon Nietzsche, il est donc possible que les êtres vivants perdent la vie avant même de décéder³.

Mais cette « descente » n'est-elle pas en définitive une aubaine ? Nous avons vu que l'être humain se distinguait essentiellement du protoplasme par sa capacité à produire des stases différenciées, c'est-à-dire à percevoir une réalité variée. Or c'est justement ce « privilège » qui l'écrase en pleine époque nihiliste : habitué à produire des stases diverses qu'il est désormais trop fatigué pour assimiler, le corps décadent se noie dans « l'abondance d'impressions disparates plus grandes que jamais ». Pour s'en sortir, il semble qu'il faille donc en effet retourner à une vie organique de niveau protoplasmique. Par quoi passe-

t-elle ? Le protoplasme possède une « perception globale incertaine et indéterminée d'un objet extérieur⁴ », dans la mesure où il « n'est susceptible que d'une excitation[,] éprouvant tout ce qui en diffère comme identique⁵ ». Ce qui apparaissait comme une faiblesse en comparaison avec la « fluidité » de la production stasique d'autres organismes peut donc être interprété comme une force de réduction du champ perceptif⁶ et être proné comme un remède à la décadence : « Contre la contagion de la névrose. Choix des lieux, des choses, des livres, [...] choisir l'optimum climatique et météorologique : de même pour la cuisine. Réduction du nombre des impressions : réservoir des périodes où aucun livre et aucune chose ne nous parle — et, à plus forte raison, aucun être humain... Périodes de rétablissement, régime⁷. »

Résumons-nous. Si les stases étatiques pouvaient d'abord paraître dangereuses, accusées d'introduire rigidité et fixité dans un monde originellement dessiné au gré des schèmes souples de chaque individu, leur stabilité s'avère finalement essentielle pour les organismes en devenir qui ont besoin, pour développer leurs « formes et rythmes » propres, d'assimiler les schèmes imposés en aiguisant contre eux leur capacité de « résistance » (*Widerstand*). Seulement, cette dernière est fortement dégradée à une époque de « décadence » caractérisée par une refonte des stases en un même flux d'« irritations » et d'« excitations » auxquelles les organismes réagissent en permanence. Pour tenter de reconquérir la force de résister à ce nouveau flux, il s'agit donc de se mettre à l'école du protoplasme en suivant un régime de vie composé de stases réduites et choisies.

1. Selon la leçon schopenhauerienne signalée à la première section.

2. Sur le lien essentiel entre rythme et incorporation, voir notre article (à venir) « Entendre le “rythme” grec : retrouver les conditions de l’“individuation” ».

3. Ne fut-ce pas le cas de Nietzsche lui-même, qui, après l'« effondrement » de Turin, passa les onze dernières années de son existence dans un état de léthargie apathique ? Cf. Barbara STIEGLER, *NCC*, p. 363 : « S'efforçant de récapituler tout seul, dans la solitude la plus absolue de sa propre chair, la totalité du flux, perdant de vue l'impossible coïncidence de la chair et de l'excès, la tête de Nietzsche explose et sa chair s'effondre. »

4. FP 1885, 35 [58], XI p. 266.

5. FP 1881, 11 [268], V p. 410.

6. Cette force de réduction ou de fermeture est comparable à la « faculté d'oubli » louée par Nietzsche. Cf. *Généalogie de la morale* II § 1.

7. FP 1888, 14 [206], XIV p. 158 *sq*. Nous soulignons. Voir aussi *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis si avisé », §8.

Conclusion

Assimilant la littérature scientifique de son époque, Nietzsche convoque la figure du « protoplasme » pour penser la vie dès sa plus petite échelle comme une résistance contre le flux chaotique des choses via la création de « formes » et de « rythme » faisant émerger un monde viable, habitable, incorporel. Ces schèmes stabilisateurs sont d'abord ceux de la société, que l'individu en devenir se doit d'assimiler dans leur diversité, comme seuls les organismes évolués le peuvent, pour développer progressivement sa force de résistance propre. Dans la mesure toutefois où l'époque nihiliste se caractérise physiologiquement par une « brisure » de la force de résistance en question face au flot des sollicitations, pouvoir à nouveau résister suppose pour ainsi dire de se refaire protoplasme, en « choisissant » ses perceptions de façon plus exclusive.

Mais ces choix sont-ils strictement individuels ? N'est-il pas possible de penser là encore une forme de communauté, qui ne soit plus cependant celle des schèmes obligatoires, mais d'une résistance partagée ? Comment organiser politiquement la résistance contre le flux ? C'est pour répondre à cette difficulté et à cette urgence que Nietzsche tentera, dans les dernières années de sa vie consciente, de penser une « grande politique¹ », selon des modalités toutefois bien différentes entre elles, et sans que l'on puisse trancher tout à fait s'il y avait là une contradiction intenable préparant son effondrement², ou bien une unité de projet dissimulée par des modes de communication distincts (ésotérique ou exotérique)³. La question demeure donc. Cette « grande politique » sera-t-elle une réappropriation des moyens de production stasique (établissements d'enseignement, Église, État) par les individus les plus résistants, qui seront capables de « légiférer » en faveur de « formes et de rythmes » plus épanouissants⁴ ?

1. Sur ce concept, voir la synthèse de Hugo DROCHON, *Nietzsche's great politics*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2016.

2. Barbara STIEGLER, *NB*, p. 122.

3. Dorian ASTOR, *Nietzsche. La détresse du présent*, Paris, Gallimard, 2014, p. 463.

4. Voir notamment Patrick WOTLING, *Nietzsche et le problème*

Ou bien une dés-institutionnalisation de la production stasique, par le choix de collectifs dissidents dans lesquels chacun ·e pourrait s'essayer à stimuler chez les autres et chez soi la « fluidité bouillonnante » de la création de schèmes propres⁵ ?

Babeth NORA ROGER-VASSELIN

de la civilisation, Paris, PUF, 1995 ; Yannis CONSTANTINIDES, « Nietzsche législateur. Grande politique et réforme du monde », dans Jean-François Balaudé et Patrick Wotling (dir.), *Lectures de Nietzsche*, Paris, Librairie générale de France, 2000, p. 208-282.

5. Voir notamment Sandra Yvonne FREREGGER, « *Nietzsches Denken der Freundschaft und das Politische* », *Nietzschesforschung*, 23, n° 1, 2016, p. 139-148 ; Michael J. McNEAL, « On the Unconventional Sociality of Free Spirits: New Communities to Transfigure Humanity », dans Martin A. Ruehl et Corinna Schubert (éd.), *Nietzsches Perspektiven des Politischen*, Berlin-New York, De Gruyter, 2022, p. 99-130.

Quand la pensée avance larvée

FIGURES DE LARVES DANS LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

« *Larratus prodeo* », *j'avance masqué* : telle est la devise de Descartes, figurant dans des notes privées de 1619¹. Roland Barthes ajoute : « je m'avance en montrant mon masque du doigt² ». Il me plaît de proposer une traduction un peu différente : *j'avance larvé*, donc *j'avance comme une larve* ; je m'avance en montrant ma larve (ou mes larves) du doigt. L'image en fait surgir d'autres : celle d'êtres apodes et donc rampants qui se déplacent discrètement sous les yeux d'humains effarés ou sous les lentilles des microscopes. Avancer comme une larve, c'est avancer sans s'achever. Il s'agit d'une stratégie de lutte contre l'injonction à la bonne forme, à la vertébration. La larve, au-delà de la figure ou de la métaphore, se présente comme un véritable opérateur de sens. Elle fait signe vers un autre type de concepts, qu'on pourrait nommer des *concepts mous*, auxquels elle donne de fait son indéfinition et son absence de rigidité. Les *sujets larvaires* ramollissent le sujet pensant, la *néoténie* assouplit la dialectique. Plus encore, la larve remue de l'intérieur toute tentative conceptuelle. Dans la proposition qui suit, je marquerai deux haltes, la première chez Gilles Deleuze et la seconde chez Gilbert Simondon, en montrant comment les larves permettent à ces deux philosophes de s'inscrire en porte-à-faux par rapport à deux traditions philosophiques, le cartésianisme pour l'un et l'hégélianisme pour l'autre. La larve me paraît être l'alliée d'une nouvelle conception de l'individu et de la pensée qui émerge dans les années 1960 en France.

Larves de la transcendance

Le point de départ que j'ai choisi pour cette déambulation est extra-philosophique. Il donne à découvrir des préconcepts chez un écrivain qui s'est aussi, par moments, fait philosophe. Il s'agit d'un texte d'Henri Michaux, extrait du recueil *Vents et Poussières* (1962). Dans ce texte, on trouve une description du champ de la conscience, une spatialisation de cette dernière. Des formes embryonnaires se trouvent en marge de cet espace, en périphérie, comme dans une zone dont elles affleurerait. Elles sont « en attente aux fenêtres opaques » :

Lointaines aussi d'une autre façon quoique tout près. Qui sait ? Rôdeuses mal détachées, mal attachées (qui stimulez ? gênez ? contrecarrez ?) au-delà ? en deçà, trans moi ? illuminées et dérisoires, humaines trop humaines, des consciences inconnues, larves de la transcendance. Des consciences en tous sens³.

Les « larves de la transcendance » jouent le rôle de ce qui n'est pas encore pleinement conscient, mais pourrait le devenir, de consciences en attente de métamorphose. Il est possible de voir en elles une forme de *ça*, qui attend d'intégrer le conscient. Le *ça* est l'une des trois instances de la deuxième topique freudienne, avec le moi et le surmoi⁴. Il s'agit d'une instance pulsionnelle, qui entre en conflit avec les deux autres. Les actions des consciences embryonnaires dont parle Michaux (stimuler, gêner, contrecarrer) sont aussi celles du *ça*, qui constitue un puissant réservoir psychique. Néanmoins, pour Freud, le *ça* doit d'une certaine manière être transcendé : « Là où était le *ça*, doit

1. René DESCARTES, *Cogitationes Privatae* (1619), dans *Oeuvres*, vol. X, Paris, Vrin, 1996, p. 213.

2. Roland BARTHES, « Les lunettes noires. Cacher. », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 53.

3. Henri MICHAUX, « Le champ de ma conscience », *Vents et Poussières* (1962), dans *Oeuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 2004, p. 211.

4. Sigmund FREUD, *Le Moi et le Ça* (1923), dans *Essais de psychanalyse*, J. Laplanche (trad.), Paris, Payot, 1981, p. 219-274.

advenir du moi [*Wo es war, soll Ich werden*]¹ ». Le verbe *sollen* renvoie à un impératif. Génétiquement, le moi et le surmoi constituent des différenciations du ça. Dans le texte de Michaux, la situation périphérique des larves annonce un processus qui n'est pas un dépassement par la transcendance, mais une intégration progressive de cette dernière. Ça grouille dans une zone d'à venir, une zone d'émergence de la pensée. Prendre la larve comme figure de la transcendance fait considérer une transcendance qui n'est pas grandiose, mais plutôt minuscule, et humble. On envisage ainsi ce que Roger Dadoun nomme une « métaphysique larvaire, larvée, comme en suspens d'être, se recueillant dans la patiente fœtalité d'une éclosion»².

Au cours de mes recherches, il se trouve que c'est par l'entremise de Michaux que je suis entrée en contact avec les larves, qui sont des motifs anciens chez lui. Dès son récit de voyage *Ecuador* en 1929, il parle de ses tentatives avortées pour peindre différemment. L'Amérique du Sud devait stimuler sa créativité. Il n'en est rien :

Bas et bassement je m'étais dit aujourd'hui : « Ce que tu as vu, tu pourrais le peindre en couleurs ». Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien de l'Équateur³.

Le créateur espérait trouver le reflet lumineux de ses explorations dans ses dessins, mais seuls des ectoplasmes et des vers délavés se présentent. Face à la tentative de représenter les paysages qui l'entourent, des formes remontent des profondeurs. Partout où il va, le narrateur du texte de Michaux traîne son intérriorité, son « moi de moi ». Cette expression suggère que ce moi-amas de larves et de spectres est le plus authentique, tandis que le moi social est le plus faux. Les larves,

comme les fantômes, résistent à l'achèvement (d'un système, d'une œuvre, d'un projet) : là est leur potentiel agaçant et subversif.

Dramatisation

J'entends un écho de ces larves de Michaux dans une conférence prononcée par Deleuze en 1967, intitulée « La méthode de dramatisation»⁴. Certes, le philosophe a été influencé par Antonin Artaud⁵, sans doute plus que par Michaux, dans sa manière de théâtraliser de la pensée. Pour lui, cette dernière constitue :

Un étrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves et pour lequel Artaud avait choisi le mot de « cruauté »⁶.

En outre, Deleuze ne parlerait pas de « larves de la transcendance », puisqu'il se pose comme contemplateur de l'idée-même de transcendance, comme je le montrerai dans ce texte. Néanmoins, on peut penser que le philosophe a lu *Vents et Poussières*. La première référence à Michaux dans son œuvre se trouve en effet dans *Logique du sens* en 1969. Il a dédicacé à l'écrivain ce dernier livre, ainsi que *Différence et répétition* (1968) :

À H. M. (entre tant d'autres choses : vous avez su dire sur la schizophrénie plus et tellement mieux que tout ce qu'on a jamais dit, et vous en quelques pages [...]). Admiration de chacun de vos livres⁷.

Après cette mise en contexte, présentons la conférence de Deleuze. Elle s'intéresse à la dramatisation, une manière d'élaborer des idées, et de procéder avec elles. Les idées se découvrent en dramatisant la pensée, c'est-à-dire en posant les questions « qui ? comment ? combien ? où et quand ?

1. Sigmund FREUD, « xxix^e Conférence » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, R.-M. Zeitlin (trad.), Paris, Gallimard, 1984, p. 110.

2. Roger DADOUN, « Ténuité de l'être » dans Michel Collot, Jean-Pierre Martin (dir.), *Passages et langages d'Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 13.

3. Henri MICHAUX, *Ecuador* (1929) dans *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 177.

4. Gilles DELEUZE, « La méthode de dramatisation », *L'île déserte et autres textes* (1967), Paris, Minuit, 2002.

5. Voir Anne BOUILLON, *Gilles Deleuze et Antonin Artaud*, Paris, L'Harmattan, 2016.

6. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 137.

7. Lettre citée dans le volume III des *Oeuvres complètes* de Michaux, Paris, Gallimard, 2004, p. XXXIX.

dans quel cas¹ ? » Cette liste fait l'économie de la question qu'est-ce que, *ti esti*, celle de Platon : « Lorsque je me demande *qu'est-ce que ?*, je suppose qu'il y a une essence derrière les apparences, ou du moins quelque chose d'ultime derrière les masques² ». Si on compare l'émergence des idées à l'apparition de larves, la méthode de dramatisation suppose de ne plus se soucier de ce qui vient après ces dernières, et qui pourrait les transcender. En posant ces questions, on voit apparaître, sous-jacents à toute construction intellectuelle, des mouvements, des forces, des tensions. On découvre également des « sujets larvaires³ ». Certains affects sont en effet l'affaire, plus que d'un sujet complet, de subjectivités esquissées : « Une colère est une dramatisation qui met en scène des sujets larvaires⁴ ». Les « sujets larvaires » peuvent supporter des mouvements qui tueraient le vrai sujet, le bon sujet, que Deleuze identifie comme le cogito de Descartes. Ce sujet cartésien est celui qui se fonde par la pensée. C'est un sujet actif, puissant, qui se maîtrise lui-même et peut maîtriser les autres. À ce sujet rationnel, Deleuze préfère, dira-t-il plus tard, un sujet « patient plutôt qu'agent », « conclu des états par lesquels il passe⁵ ». Cette émergence du sujet à partir des phases qu'il traverse ne révèle aucunement sa transcendance. Deleuze et Guattari réfuteront d'ailleurs le « travail de taupe du transcendant dans l'immanence⁶ » ; ni larves ni taupes de la transcendance ne préparent, au sein de l'immanence, la venue de la transcendance. Les larves constituent en effet une pure immanence.

Le larvaire est une manière de venir à bout du sujet unaire, molaire, de Descartes, dans sa majesté – ou peut-être d'une certaine théorie de la subjectivité imputée à tort à Descartes. Dans un entretien entre Évelyne Grossman et Jacob Rogozinski, ce dernier critique la lecture deleuzienne :

Le cogito cartésien n'est pas ce « sujet achevé, bien constitué » qu[e Deleuze] récuse. C'est un moi intermittent et précaire qui ne parvient pas à se fonder lui-même, à persister par lui-même d'un instant à l'autre⁷.

Il fait alors entendre que l'*ego cogito* est plus larvaire qu'il n'y paraît. Dans son propre ouvrage, le phénoménologue parle d'ailleurs d'« ego fluents, larvaires⁸ ». La conception de la transcendance du sujet se cristallise autour de l'image de la larve. Pour Jacob Rogozinski, c'est par la « synthèse passive⁹ » des impressions des ego larvaires que le sujet peut advenir. À ses yeux, Deleuze met à bas l'*ego*, produisant un « égicide¹⁰ » : le moi est dissipé au profit des larves, qui prennent toute la place. Une image vient alors, comme tirée d'un film de Dario Argento : le moi, craquelé, morcelé et se morcelant, un tas de vers grouillant à l'intérieur de lui.

Néoténie

La contamination de la pensée par les larves qui se rencontre chez Gilles Deleuze se retrouve chez un autre penseur, Gilbert Simondon, dans le sillage d'une nouvelle conception de l'individuation. Le philosophe propose un modèle inédit pour penser l'individuation : un modèle à partir des larves. Le vivant s'individue en permanence, il est « agent et théâtre d'individuation¹¹ ». Pour Simondon, il reste quelque chose de la larve à tous les stades de l'individuation. Un concept se présente dans cette pensée, celui de néoténie¹² (de *neo*, nouveau, et *tenein*, s'étendre). Georges Lapassade introduit ce concept en France lors de sa soutenance de thèse le 31 mai 1963. Dans son jury figure d'ailleurs Georges Canguilhem, déjà

1. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 159.

3. *Ibid.*, p. 137.

4. *Ibid.*, p. 151.

5. Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 181, p. 175.

6. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), Paris, Minuit, 2005, p. 48.

7. Évelyne GROSSMAN, Jacob ROGOZINSKI, « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze », *Rue Descartes* 2008/1, no 59, p. 78-91, p. 88.

8. Jacob ROGOZINSKI, *Le Moi et la chair, introduction à l'ego-analyse*, Paris, Le Cerf, 2006, p. 172.

9. *Ibid.*, p. 173.

10. *Ibid.*, p. 13.

11. Gilbert SIMONDON, *L'Individu et sa genèse physico-biologique* (1964), Grenoble, Jérôme Milon, 1995, p. 27.

12. *Ibid.*, p. 150.

présent à la soutenance de Simondon en 1958¹. Selon le modèle de la néoténie, l'être humain est inachevé et des formes antérieures sont conservées à chaque étape de son développement. Marion Zilio consacre à ce processus quelques pages de son *Livre des larves*. Elle précise qu'il y a néoténie lorsque les « caractères normalement transitoires de la juvénilité » deviennent des « caractères acquis et transmissibles² ». Elle souligne que c'est suite à l'étude d'une espèce, l'axolotl, que fut avancée l'hypothèse d'un humain néoténique³. Certains spécimens de cet animal vivant dans des lacs mexicains ont deux formes possibles à l'âge adulte : une forme intégrale, celle d'une salamandre tigrée évoluant sur terre, et une forme néoténique, celle de la larve aquatique. L'axolotl peut ainsi passer sa vie sans se métamorphoser, et même se reproduire à l'état larvaire. Chez Simondon, envisager une néoténie dans l'individuation revient à conter la dialectique hégélienne.

Pour Hegel, l'individuation est un soulèvement, une sursomption (*Aufhebung*). Elle s'accompagne surtout dans l'éthique :

C'est dans ce contenu du monde éthique que nous voyons atteintes les fins que s'assignaient les précédentes figures sans substance de la conscience ; ce que la raison n'appréhendait que comme objet est devenu conscience de soi, et ce que cette dernière n'avait qu'en elle-même est présent comme effectivité vraie⁴.

Dans la vie éthique (*Sittlichkeit*), c'est-à-dire tout ce qui concerne les mœurs et les institutions d'une communauté, l'individu prend conscience de lui-même, et les figures de la conscience qui étaient jusqu'alors inconsistantes se trouvent ainsi effectuées. Comme les larves de Michaux, elles affleurent et en viennent à constituer la

conscience pour elle-même. La traduction du terme d'*Aufhebung* pose des problèmes sur lesquels il n'est pas pertinent de revenir ici⁵. Disons simplement que ce substantif installe une vision de la subjectivation comme consécration, stabilisation à partir de formes mouvantes, qui sont du même coup annihilées. Pour s'en convaincre, on peut lire ce passage où Hegel précise les enjeux de son ouvrage majeur :

J'ai dans la *Phénoménologie de l'esprit* produit un exemple de cette méthode [la méthode dialectique] en l'appliquant à un objet plus concret, à la conscience. Il y a ici des figures de la conscience, dont chacune, dans sa réalisation, se dissout en même temps elle-même, a pour résultat sa propre négation, — et par là, est passée dans une figure plus haute⁶.

On voit dans les deux citations qui précèdent que le passage à la conscience est aussi un processus de maturation. À ce modèle, Gilbert Simondon oppose celui de la transduction (de *trans*, à travers, et *ductio*, l'action de conduire). La transduction est non-dialectique ; elle donne l'idée d'un chemin qui se constitue au gré du cheminement. L'histoire de l'humanité se raconte en ces termes : « L'évolution est une transduction plus qu'un progrès continu ou dialectique⁷ ». La pensée procède aussi de cette manière pour le philosophe. On ne chemine pas vers la vérité, le parcours en lui-même constitue la seule vérité à laquelle il est possible d'avoir accès. D'ailleurs, le paradigme de l'accès, qui fait signe vers une téléologie, se montre lui-même hors de propos. Mais les mots semblent manquer pour dire cette opération, qui fonctionne de proche en proche.

Dans la même décennie, certaines expériences de psychotropes mettent au jour le caractère erratique des actes de conscience.

1. Sur l'importance de cette thèse, voir Marc LEVIVIER, « L'homme inachevé : à propos de la thèse de Georges Lapassade », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2010/1, no 9, p. 177-185.

2. Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, Paris, PUF, 2020, p. 99.

3. *Ibid.*, p. 98.

4. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), J.-P. Lefebvre (trad.), Paris, GF Flammarion, p. 399.

5. Voir François FÉDIER, « L'intraduisible », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2005/4, t. 130, p. 481-488, Philippe BÜTTGEN, « aufheben » dans Barbara CASSIN (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 152-156

6. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Science de la logique. Livre Premier – L'Être* (1832), B. Bourgeois (trad.), Paris, Vrin, 2015, p. 61.

7. Gilbert SIMONDON, *op. cit.*, p. 169.

Sous cannabis, Henri Michaux réalise que ce qu'il appelle lui-même la néoténisation est la loi de la pensée :

Avant qu'une pensée ne soit accomplie, venue à maturité, elle accouche d'une nouvelle, et celle-ci à peine née, incomplètement formée, en met au monde une autre, une nichée d'autres qui semblablement se répondent en renvois inattendus et irrattrapables et que jusqu'à présent je n'ai pas réussi à rendre¹.

Ce théâtre de la pensée que le cannabis permet d'entrevoir est une remise en question des structurations logiques. Une telle théorie n'est pas seulement pertinente à propos de l'individuation psychique (à l'échelle du moi), elle est aussi valable pour la formation des sociétés. Ces dernières se constituent à partir de stades larvaires, qui continuent d'être présents au fil des évolutions. Au lieu d'éradiquer les larves, il faudrait donc voir comment elles persistent. On toucherait ainsi aux implications politiques du larvaire.

Un regard extra-européen peut être appelé sur cette question. Le film du cinéaste sud-coréen Bong Joon-ho *Parasite*² nous présente la famille Kim. Ses membres pourraient être considérés comme des *larves sociales* : ils sont tous les quatre au chômage et vivent entassés dans un taudis, profitant du réseau Wi-Fi de leurs voisins. Le fils commence à s'inviter dans une résidence bourgeoise de Séoul, en donnant des cours d'anglais à l'enfant d'un couple aisé, les Park. Peu à peu, la fille, le père et la mère entrent également au service de cette famille, en faisant licencier le chauffeur puis la gouvernante Guk Moon-kwang. Le parasitisme, sans déstabiliser directement l'hôte (ici, les Park), procède de proche en proche. La surveillance vidéo des entrées et sorties dans la demeure n'empêche pas les parasites de préparer subrepticement leur revanche, leur insurrection par le bas. Pour ajouter aux nombreuses ramifications du film, les larves que représentent les membres de la famille Kim sont elles-mêmes parasitées par d'autres. La gouvernante héberge

en secret son mari dans la cave de la maison des Park, entravant le projet de contamination de cet univers par les Kim.

À l'arrière-plan, la critique d'un système intellectuel peut se déceler dans ce film. En un sens, les parasites viennent s'immiscer dans une philosophie. En effet, de la même manière que la dialectique de Hegel et le rationalisme cartésien imprègnent la pensée européenne, la tradition confucianiste est très présente en Corée. Parmi ses principes figure la stricte obéissance aux personnes de rang supérieur. Elle sert ainsi les intérêts de la classe bourgeoise. Cette dernière prétend s'ériger contre les couches les plus basses et les transcender. Cette domination va de pair avec une domestication des émotions. L'espace de la maison le symbolise dans *Parasite* : aux pauvres les sous-sols fétides, aux riches le salon aseptisé ; aux pauvres le ressentiment hargneux, aux riches la tempérance. Mais au lieu d'une transcendence, c'est un processus sous-jacent de néoténisation qui est à l'œuvre. Le microcosme de cette maison où cohabitent trois familles, en se stratifiant, conserve en lui des formes et des forces souterraines. La classe dominante, qui maîtrise ses affects et asservit les autres, n'éteint donc pas la rage qui finit par lui exploser à la figure à la fin du long-métrage. Les Kim et le couple Guk opposent à la stratégie des Park, bourgeois hypocrites qui avancent masqués, une tactique : celle d'avancer larvés. Cette méthode évoque le devenir-mineur conceptualisé par Deleuze et Guattari³. Pour Anne Sauvagnargues, ce devenir « trac[e] une ligne de fuite sociale, qui conteste la norme actuelle, sans pour autant valoir elle-même pour la norme de demain, ni d'ailleurs souhaiter conquérir cette posture majeure⁴ ».

Les mouvements que les larves permettent de faire sont considérables : dépasser le rationalisme cartésien, dessiner des possibilités d'évolutions non dialectiques, une perméabilité et une fluidité permanentes. Les larves apparaissent en périphérie de la pensée, mais viennent ensuite la travailler de l'intérieur, lui donnant certains concepts stimu-

1. Henri MICHAUX, *Connaissance par les gouffres* (1961, 1967) dans *Oeuvres complètes*, vol. III, *op. cit.*, p. 47.

2. BONG Joon-ho (réal.), *Parasite*, 2019, 132 min.

3. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Münich, 1980, p. 143 sq.

4. Anne SAUVAGNARGUES, « Art mineur – art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, no 78-79/2002, p. 120-132, p. 130.

lants et féconds. La philosophie, à la façon de la charogne de Baudelaire, vit de ces « noirs bataillons de larves » qui agitent son grand corps :

Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle
vague,
Vivait en se multipliant¹.

Comment achever ce parcours avec les larves, qui a osé emprunter quelques raccourcis dans la terre grouillante de la philosophie contemporaine ? Plutôt que de conclure, lançons énergiquement un sort, avec Anne Sauvagnargues encore :

Contre la logique de l'un, la politique de l'identitaire, vivent les tiques, les meutes, les larves, qui bousculent nos seuils de perception et nos instruments de mesure ! [...] Chaque fois que notre pensée se repose sur des mots isolés, des entités stables, qu'elle se met à compter sur ses doigts — glissons vers les tiques, les meutes, les larves que nous sommes, avec qui nous formons des compositions de rapports².

La philosophe nous fait ici préférer à la rationalité (de *ratio*, ce calcul du décompte sur les doigts) l'accueil des multiplicités qui nous habitent. Oui, glissons vers les larves que nous sommes, rampions vers elles, plutôt que de chercher à nous éloigner de l'étoffe que leur prolifération forme.

Élise TOURTE

1. Charles BAUDELAIRE, « Une charogne » (1861), *Les Fleurs du mal*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.

2. Anne SAUVAGNARGUES, « Editorial », dans *Chimères*, 2010/2, n° 73, p. 9-14.

Réinventer les regards invisibles

UNE EXPLORATION CINÉMATOGRAPHIQUE DES IMAGINAIRES DE LA FIGURE INVERTÉBRÉE

Sous la lumière des lampes frontales, des mains fouillent les hautes herbes de Taïwan à la recherche d'escargots luisants, traces d'une transmission culturelle fragile parmi le peuple Amis. Ces corps visqueux, porteurs de mémoire et de résistance, glissent lentement dans des spirales de lumière et de bave, tandis que le mandarin érode peu à peu leur langue ancestrale¹. Plus loin, une caméra s'immerge dans une rivière, révélant le ballet discret du plancton, flottant entre les mousses et les pierres². Un filet tente d'attraper une pieuvre³, mais celle-ci s'échappe, fluide et insaisissable, métaphore d'une vie que l'on ne peut capturer ni maîtriser. Dans un laboratoire cloisonné, des humains et des insectes se partagent le même cadre serré, regardés autant qu'ils regardent, dissous dans des flashes de gommettes colorées. La frontière entre observateur et observé se trouble, les regards circulent, glissent entre espèces⁴. Puis, un autre monde apparaît : une planète en accéléré où les champignons poussent comme des forêts d'un autre temps. Le ralenti déplie la matière, le temps devient malléable, les cristaux s'élèvent en silence⁵.

L'Anthropocène, le Plantationocène⁶, le Chthulucène⁷ ou encore le Capitalocène, théorisé notamment par Armel Campagne⁸, désigne l'époque géologique actuelle, façonnée par des logiques extractivistes et productivistes. Ses dynamiques détruisent non seulement les écosystèmes, mais effacent également

les liens interespèces, reléguant les autres formes de vie au rang de ressources ou de nuisances. Face à ce désagrégement des liens, un tournant sensible et intellectuel s'observe depuis une quinzaine d'années à travers les arts et les sciences prenant la forme de ce que l'on appelle *l'agency turn*⁹, c'est-à-dire, l'émergence de nouveaux acteurs ou agents. Chercheurs, penseurs et artistes réinterrogent nos relations au vivant en postulant que la cohabitation et la compréhension de chaque lien dans la chaîne du vivant nous maintiendraient hors d'une crise la sensibilité¹⁰. Définie *a minima*, cette crise désigne un appauvrissement accru des affects, des percepts et des imaginaires qui nous relient au monde vivant.

Au cinéma, de nombreux documentaires de création expérimentent ces nouveaux régimes d'attention. En rupture éthique et philosophique avec les conventions du documentaire animalier télévisé codifié par la voix-off en passant par le sensationnalisme et les animaux dressés, certains cinéastes proposent à l'inverse une esthétique de la lenteur, du silence, de la proximité. Si ces démarches concernent majoritairement les mammifères d'élevage, la représentation cinématographique des invertébrés reste rare, tant leurs sens échappent à nos perceptions et aux cadres de la narration conventionnelle. Depuis ce point de vue, une question centrale émerge : une œuvre d'art, par le prisme de la figure invertébrée peut-elle élargir notre régime perceptif ? Représenter l'animal *pour lui-même* sans le réduire à une métaphore, un symbole ou un support émotionnel, comme le souligne Estelle Zhong Mengual¹¹ à propos de la représentation du rapace dans un tableau d'Albert Bierstadt, *A Storm in the Rocky Mountains*, cette démarche exige de déplacer notre regard pour accueillir d'autres formes de présence.

1. Lisa Marie MALLOY et Dennis ZHOU (réal.), *The Raw and the Cooked*, 2022, 26 min.

2. Marie LUSSON et Émilien DE BORTOLI (réal.), *Méandres ou la rivière inventée*, 2023, 73 min.

3. Jean PAINLEVÉ (réal.), *La Pieuvre*, 1928, 14 min.

4. Maud FAIVRE et Marceau BORÉ (réal.), *Modèle Animal*, 2024, 51 min.

5. Momoko SETO (réal.), *Planet Z*, 2008, 10 min.

6. Anna L. TSING, *Proliférations*, Paris, Éditions Wild project, 2022.

7. Donna HARAWAY, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène », *Faire des parents. Multitudes*, 2017, 65(4), 75-8.

8. Armel CAMPAGNE, *Le Capitalocène. Aux racines historiques du dérèglement climatique*, Paris, Éditions divergences, 2017.

9. Estelle ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, Mondes sauvages, 2021, p. 35.

10. Baptiste MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, introduction « La crise écologique comme crise de la sensibilité ».

11. Estelle ZHONG MENGUAL, *op. cit.*, p. 136.

Si les mammifères sont relativement observables par leur taille macroscopique, perçus par l'oreille humaine, ils sont souvent sujets à être filmés de manière plus traditionnelle. Les insectes, méduses, poulpes, larves et planctons, à l'inverse, présentent des caractéristiques opposées et obligent les cinéastes à remodeler des mondes. L'affectation de ces derniers comme figures centrales engage un travail de réinvention des codes narratifs et sensoriels par le biais, entre autres, du temps distendu, de la spéculation des sons et des perceptions.

Plus précisément, ce travail de recherche s'attache donc à comprendre comment certains cinéastes réinterrogent la représentation des invertébrés dans l'image cinématographique, en particulier au sein du cinéma documentaire. Il s'agit d'examiner comment la corporéité molle, parfois amorphe de ces animaux défie l'outillage technique et esthétique du médium. Cette remise en question de notre regard occidental sur l'animal s'accompagne d'une proposition de changement de paradigme, qui se manifeste autant dans les dispositifs filmiques que dans les formes visuelles déployées. Nous avons choisi de nous concentrer sur l'image cinématographique documentaire en raison de sa prétention à capter le réel et de l'attention qu'elle entretient avec ces formes de vie. À partir d'un corpus de cinq œuvres choisies correspondant à une esthétique de la lenteur, appartenant au déconstructivisme et au post-modernisme, nous mettrons en exergue les techniques employées, les sujets filmés et les perceptions mises en scène, afin d'interroger les formes d'inclusion récentes des invertébrés dans le cinéma documentaire, sous la forme d'un court bestiaire.

Changer de paradigme, changer de focale

La focale change, parce que le problème change¹

Nous suivons une famille *Amis*² partie à la chasse aux *Lissacatina Fulica* – une espèce d'escargot introduite par le Japon un siècle plus tôt – sur la côte orientale de Taïwan jusqu'à la préparation de

ceux-ci. La présence de ces mollusques sert ici de motif pour dévoiler la transmission de pratiques culturelles du peuple *Amis*, contraint de voir sa langue disparaître, marginalisée par l'omniprésence du mandarin, la langue officielle de Taïwan. Nous observons une chorégraphie de mains en quête d'escargots dans les hautes herbes éblouies par les lampes frontales. Dans *The Raw and the Cooked* (2022), réalisé par Lisa Marie Malloy et Dennis Zhou, la souffrance et la bave infinie des gastéropodes, les spirales dissimulées dans les lumières, les herbes puis dans l'eau bouillante illustrent un enjeu structurel : un colonialisme encore actuel³. Qu'en est-il du traitement cinématographique de ceux que l'on a trop longtemps ignorés ? Ceux dont l'exploitation a été jusqu'ici moins intense (ou moins visible) ? Ceux qui, parce que microscopiques et considérés comme silencieux, nous ont semblé discrets ? *Quid* des animaux qualifiés par leur manque ? *Quid* des invertébrés ? Dans le sillage de l'*agency turn*, certains documentaires tels que *The raw and the cooked* (2022) usent d'une focale à la fois concentrée sur les humains et les invertébrés. Si *Lissacatina Fulica* est ici implicitement filmé pour d'autres plutôt que pour lui-même, il dénonce un système duquel il est victime lui aussi. La représentation des escargots ici présents raconte une partie de ces enjeux socio-culturels mais elle peut prendre la forme d'une alliance interspécifique.

Cette brève ouverture nous a interrogée quant à la présence des escargots et des récits que nous pourrions mettre en commun afin de faire histoire. Dans ce court-métrage expérimental, que signifient-ils alors ? Que veulent-ils dire d'eux ? Et que veulent-ils dire de nous ? C'est à cette notion de collaboration par le biais de sujets non-humains, d'autres *agents* donc, que s'attache *Méandres ou la rivière inventée* de Marie Lusson et Émilien de Bortoli (2023), une œuvre qui interroge les pratiques de restauration écologique des cours d'eau. Dans l'une des séquences, la caméra focalise sur des planctons, tournoyant en suspension, dans l'eau. Les sons qui accompagnent cette séquence

1. *Ibid.*

2. Peuple autochtone vivant sur la côte orientale de Taïwan.

3. Voir : <<https://archives.cinemadureel.org/wp-content/uploads/2023/01/Raw-and-the-Cooked.pdf>>, consultée le 30 décembre 2025.

laisquent deviner les mouvements des courants de la rivière, les pierres qui se cognent et qui roulent. En cela, la longueur de la séquence nous permet une immersion et une observation de plusieurs minutes et laisse le temps et la place aux spectatrices de s'interroger sur *qui* est filmé et *comment*. L'image et le son, alors subaquatiques, captent les minuscules mouvements des habitants non humains de la rivière. Afin de nous guider dans cet environnement qui n'est pas le nôtre, Marie Lusson use d'une voix-off lente :

Nous sommes viscéralement, tragiquement, intrinsèquement condamnés à voir comme des hommes. Nous aurons une idée partielle, floue de ce qu'est sentir le vent, humer la tourbe ou fendre l'eau. Comprendre l'autre nous force à nous déplacer, à effectuer un pas de côté. Effrayant et sublime à la fois, autant de portes inconnues viennent s'ouvrir. Un monde dans un monde.

Par ce choix d'ajustement du regard, les cinéastes déplacent notre perception et ouvrent des portes sur un autre monde : le plancton n'est pas un indicateur de qualité environnementale ou un fond vivant anonyme mais il se constitue d'êtres à part entière filmés en tant que tels. Cette mise au point rend visible une forme de vie difficilement accessible à l'œil humain et invite à repenser notre rapport à ces corps en train de bouger, de flotter dans l'eau, de se déplacer parmi les mousses et les rochers, de se faufiler entre les lumières. Marie Lusson et Émilien de Bortoli proposent à leur tour de prêter à leur film un regard inclusif, mêlant récits humains et non humains. Cette approche implique un déplacement du point de vue : la caméra se met à la hauteur de l'animal filmé, refuse la domination du regard humain, et cherche à restituer, entre autres, une perspective autre qu'humaine.

Pour revenir à la phrase de départ, appartenant à Estelle Zhong Mengual, la focale change précisément parce que le problème change : il ne s'agit plus uniquement de représenter des récits seulement humains mais de rendre visibles des formes de vie et des rapports de domination qui traversent l'ensemble du vivant par la lenteur. En élargissant l'attention aux invertébrés, aux espèces marginalisées ou rendues invisibles, les œuvres

documentaires analysées ici offrent un déplacement esthétique et épistémologique. Ce changement de focale interroge les cadres de représentation dominants face à des enjeux désormais écologiques, interspécifiques et structurels. Autrement dit, à partir du moment où le problème n'est plus seulement celui d'un récit humain, mais celui d'un monde partagé entre humains et invertébrés, alors le regard ainsi que sa portée et sa forme doivent aussi se reconfigurer.

Représenter les invertébrés : le récit et les corps

Des récits où l'humain s'estompe et collabore

Le plancton constitue l'un des premiers ensembles de formes de vie apparus sur Terre, il y a environ 3,8 milliards d'années. Il désigne un groupe polyphylétique d'organismes, unicellulaires ou pluricellulaires, qui dérivent au gré des courants marins et d'eau douce (le mot *planktos* signifie « errer »). Cette catégorie inclut des entités très diverses, allant des protistes aux microalgues, et ne se limite donc pas au règne animal. Hypothétiquement, en raison de son échelle microscopique, de son absence de visage ou d'expressivité anthropomorphique, le plancton a souvent été relégué à un imaginaire du mystère, du lointain et de l'inconnu qui échappe aux cadres de représentation habituels. Le choix de filmer ces êtres microscopiques n'a rien d'anodin : si les deux cinéastes de *Méandres ou la rivière inventée* (2023) s'intéressent et accordent une place importante à la rivière et à celles et ceux qui la bordent en leur donnant à la fois la parole et une présence à l'image, ils n'oublient pas de filmer l'invisible, l'infime et l'insonore, en prenant le temps et considérant une écologie de l'attention¹, attentive à toutes les échelles du vivant.

En ce sens, un documentaire de création peut-il élargir le régime perceptif anthropocentré et si oui, comment ? Dominique Lestel parle de l'intoxication interspécifique dans la préface de l'ouvrage *Milieu humain, milieu animal* de Jacob Von Uexküll. Pour lui, elle serait l'une des voies d'accès

1. Yves CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

aux *Umwelten* de l'autre, c'est-à-dire, une manière de ne pas être hermétique à l'univers sensoriel de l'animal grâce à l'imagination, l'empathie et les expériences scientifiques¹. Les éditions *Actes Sud* et leur collection *Mondes sauvages* proposent des ouvrages centrés sur diverses espèces animales non humaines dévoilant des titres tels qu'*Habiter en oiseau*²; *Autobiographie d'un poulpe*³; *Vivre en renard*⁴; *Être un chêne*⁵; *Penser comme un iceberg*⁶. Aussi, les productions littéraires portant sur l'acuité visuelle et la perception des animaux non humains est également en vogue ces dernières années. *Un monde immense* d'Ed Yong publié en 2024, ou encore *Qui a vu le zèbre ?* de Thibault de Meyer publié la même année, précédé du livre pour enfants *Zooptique, imagine ce que les animaux voient* de Guillaume Duprat publié en 2013, peuvent en témoigner. Ces tentatives d'« art de l'inclusion⁷ » comme l'écrit Anna Tsing, permettent de prendre en compte les invertébrés autrement qu'éléments du décor. Ainsi, changer de focale en sélectionnant notamment des sujets longtemps ignorés, permet de constituer de nouvelles alliances écologiques et artistiques grâce à une nouvelle « lisibilité » qui nous rendrait, à terme, plus sensibles et liés au vivant⁸.

Lusson l'énonce ainsi : « se placer à leur échelle, c'est comprendre qu'il existe un monde dans un monde ». Pour tenter de comprendre chaque espèce, il faudrait se placer à leur échelle, celle de l'infiniment petit, celle de l'infiniment grand, du nocturne, du diurne, du mammifère, de l'ovipare, du sylvestre, du terrestre, de « l'invertébré ». En partant de ce constat, comment les deux cinéastes ont-ils pu traiter ces différentes formes de vie

dans le film et qu'en ont-ils fait ? L'image alterne entre des gros plans et des plans larges. Nous pouvons alors observer des membres humains égratignés par la traversée d'une rivière au même titre que la peau et les détails d'un corps d'invertébré (Figure. 1). D'un autre côté, les plans extérieurs de la rivière sont souvent plus larges, laissant place à une ripisylve⁹. Ces effets de zoom et dézoom sont pensés pour établir une symétrie entre les sujets humains et non-humains, prenant en compte leur taille et leur manière d'être vivant. Cette façon d'ajouter de la symétrie entre les corps, l'est tout autant concernant les discours. Ainsi, les puissances d'agir des riverain·es sont placées au même niveau que celles des hydrologues et d'autres scientifiques des rivières. Filmer les humains avec la même focale que les larves, c'est refuser d'occuper le son, c'est tenter de le reconstituer avec tout l'imaginaire qu'évoque celui des éphémères. C'est chercher à capter le chant discret des graviers roulant sous l'eau à l'aide d'un microcontact, et donner naissance aux sons inventés de la danse des planctons. Ces choix de mise en scène prennent en compte l'idée d'une alliance interspécifique permettant aux spectateur·rices de devenir habitant·es de la rivière, de devenir *avec*, où toutes les perspectives convergent pour façonner la *rivière* et à refaire monde ensemble, dévoilant une création collective du regard qui donne son nom à l'œuvre : *Méandres ou la rivière inventée*.

L'œuvre contribue donc à élargir le régime perceptif anthropocentré en rendant visible et sensible le plancton, une des formes de vie souvent absentes de notre champ de perception par le récit et la mise en lumière des corps. Par l'attention portée à l'infime, à l'invisible et à l'insonore, les cinéastes déplacent le regard humain vers des réalités non humaines, en adoptant une esthétique fondée sur le partage de la représentation dans les images. L'usage de focales identiques pour filmer humains, larves ou invertébrés, tout comme l'emploi de microcontact entre les galets pour saisir les

1. Jacob VON UEXKÜLL, *Milieu animal, milieu humain*, Paris, Bibliothèque Rivages, édition 2010.

2. Vinciane DESPRET, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

3. Vinciane DESPRET, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.

4. Nicolas BARON, *Vivre en renard*, Paris, Wildproject, 2023.

5. Laurent TILLON, *Être un chêne : vivre et grandir dans un monde incertain*, Arles, Actes Sud, 2021.

6. Olivier REMAUD, *Penser comme un iceberg*, Arles, Actes Sud, 2020.

7. Anna L. TSING, « Arts of inclusion, or How to love a mushroom », *Manoa*, vol.22, n°2, 2015, p. 192.

8. Idée d'une reconstitution d'une lisibilité plus sensible au vivant. Voir : Estelle ZHONG MENGUAL, *op. cit.*, p. 37.

9. Du latin *ripa* (rive) et *sylva* (forêt), la ripisylve désigne l'ensemble des formations végétales qui bordent les cours d'eau. Elle joue un rôle écologique crucial en stabilisant les berges, en filtrant les polluants, en régulant la température de l'eau et en constituant un habitat pour de nombreuses espèces animales et végétales.



Montage de 6 images extraits du film *Méandres ou la rivière inventée* (2023) de Marie Lusson et Émilien De Bortoli mettant en parallèle le zoom des membres de vertébrés et d'invertébrés.

sons sous-marins, participe d'une « écologie de l'attention » qui refuse la hiérarchie entre espèces. Cette façon de proposer du cinéma permet au/à la spectateur·rice d'accéder à d'autres manières d'habiter le monde. Le film rend possible une expérience perceptive élargie, qui décentre l'humain et invite à penser une cohabitation voire une collaboration interspécifique. Ainsi, l'œuvre ne se contente pas de représenter ou d'adopter une forme uniquement pédagogique ou poétique : elle invite à se tourner, de manière expérimentale, vers d'autres perceptions des corps humains et non humains.

Symétrie et anthropomorphisme

Ouverture. Son corps, souple et visqueux, semble à du liquide, paraît couler entre les mailles du filet. Grâce à la fluidité et à la malléabilité de son corps, la pieuvre parvient à se soustraire à la capture. Cette ouverture d'une scène de pêche ratée met en lumière le rapport fondamental que le film de Painlevé entretient avec la matière vivante : une matière insaisissable, mouvante, qui défie les tentatives de domination et de maîtrise.

L'attention portée aux variations d'échelle et à l'expression sensorielle des êtres non humains

dans *Méandres ou la rivière inventée* trouve un écho dans le travail pionnier de Jean Painlevé, notamment dans *La Pieuvre* (1928). Tous deux mobilisent les ressources propres du cinéma à travers le cadrage, le rythme et la texture sonore et visuelle pour tenter de restituer une perception du monde depuis des formes de vie souvent reléguées à la marge. Là où Lusson et De Bortoli cherchent à faire cohabiter les voix humaines et les manifestations discrètes du vivant aquatique, Painlevé a ici recours à un langage filmique adapté à la corporeité liquide de la pieuvre et brouille les frontières entre documentaire scientifique et expérience esthétique à une époque où « le film scientifique animalier résulte, en effet, du passage de l'histoire des sciences à une histoire de la biologie marquant une séparation entre les sciences physiques et les sciences naturelles¹ ».

En 1928, Jean Painlevé réalise donc *La Pieuvre*, un court-métrage muet de vulgarisation scientifique d'une durée de quatorze minutes ponctué d'intertitres sur fond noir. À travers cette mise en scène de pêche ratée décrite plus haut, Painlevé amorce une réflexion sur ce que le cinéma fait aux animaux et réciproquement. La pieuvre, comme d'autres invertébrés marins, devient une créature dont la corporeité presque liquide entre en résonance avec le flux des images cinématographiques. Le film de Painlevé apparaît dès lors comme un paradigme de cette esthétique : non seulement il montre un animal aquatique dans un environnement donné, mais il s'efforce aussi de calquer son langage filmique et sa technique sur les caractéristiques mêmes de cet être et de son milieu (bien qu'il soit artificiel, il s'agit d'un aquarium) : alternance de rythmes lents et saccadés, plans de la pieuvre qui se faufile, se colle à un corps, plans plus ou moins proches entraînant parfois une abstraction visuelle qui sème le trouble chez les spectateur·rices. Contrairement aux films précédemment évoqués, Painlevé souhaite souligner que la pieuvre est dotée d'une expression singulière. Un intertitre énonce que « cet œil ressemble à un œil humain ». En le ramenant à une figure humaine,

1. Frédérique CALCAGNO-TRISTANT, *Le film animalier. Rhétoriques d'un genre du film scientifique, 1950-2000*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 23.

anthropomorphisée, l'invertébré n'est pas filmé pour *lui-même*. Néanmoins, il n'est pas non plus filmé comme un simple objet d'étude, et gagne à être considéré comme un être sensible, presque familier, dont le regard « si humain » et le corps pourtant si filant s'entrechoquent. Cette œuvre comporte en partie, une ambition esthétique du biologiste et cinéaste, pour qui le cinéma n'est ni pure explication scientifique ni pur poème visuel, mais un lieu de jonction entre savoir et perception, entre science et imaginaire. Marie Berne, autrice, trouve de l'inspiration dans ce court-métrage et écrit le roman *Le grand amour de la Pieuvre* en 2017. Elle spéculle autour du point de vue du mollusque qui devient la regardeuse en incarnant un personnage amoureux du cinéaste. La pieuvre, dans son aquarium, trouve une voix et s'exclame : « Faire le bricoleur avec une caméra rafistolée, inventer du matériel, un bric-à-brac défaillant, inadapté, capricieux, prototype, hiver comme été, les pieds tremplés. Côtoyer des animaux comme nous plutôt que des hommes comme vous. Nous fragiles, minuscules, visqueux, et dont tout le monde se fiche éperdument. »

Ces trois mises en récit, du gastéropode terrestre en passant par les planctons microscopiques jusqu'au mollusque marin, se caractérisent par un rapprochement de l'humain et de l'invertébré, qu'il soit collaboratif, symétrique ou anthropomorphisé. Ces approches tentent d'élargir le système perceptif des spectateur·rices en les détournant des schémas anthropocentriques habituels sans perdre leur attention. Dans ces films, l'humain n'est jamais loin. Ainsi, des images comme celle que l'on retrouve à travers la chasse aux escargots, la danse des planctons, ou encore l'aspect des tentacules fluides témoignent d'une narration qui invite les invertébrés au-devant de la scène filmique. Les films traités ici proposent alors des récits collectifs, où des voix off accompagnent les spectateur·rices dans une observation attentive des invertébrés, les invitant à adopter un autre rythme, un autre regard. Afin de poursuivre cette logique, qu'en est-il des autres procédés cinématographiques empruntés par des cinéastes qui souhaitent rompre avec un regard anthropocentré et quel impact peuvent-ils avoir sur les spectateur·rices ?

Regardeurs, regardés, brouiller les pistes !

Le temps perceptif de l'escargot se déroule à un rythme de trois à quatre instants par seconde. Il en résulte que tous les processus de mouvement se déroulent dans le milieu de l'escargot beaucoup plus vite que dans le nôtre. De même, les mouvements effectués par l'escargot ne se déroulent pas plus lentement pour lui que les nôtres pour nous¹.

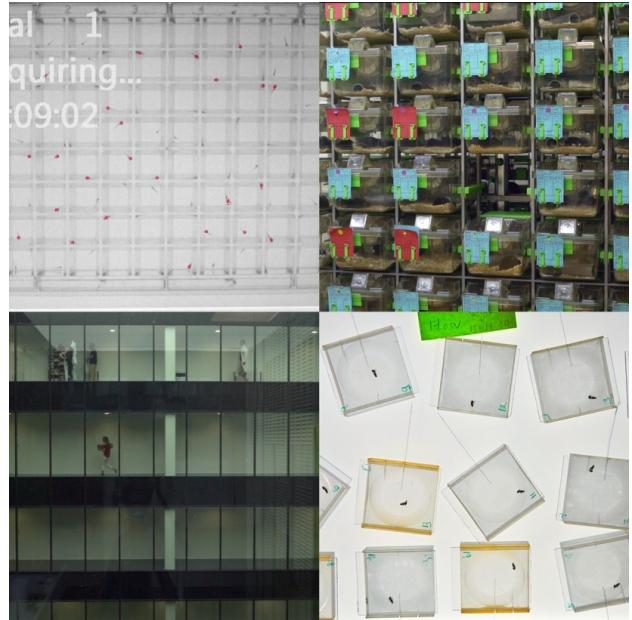
Si l'on souhaite réfléchir davantage aux divers prismes des regards filmiques posés sur les invertébrés dans le documentaire, il est essentiel de repenser les dispositifs cinématographiques eux-mêmes : échelle, mouvement, son. Ces choix techniques et esthétiques tentent de contourner les façons traditionnelles et les normes de représentations habituelles afin de construire un documentaire. Comment, alors, rendre compte de ces *Umwelt*, ces milieux sensoriels singuliers propres à chaque espèce ? Vers quels dispositifs ou agents cinématographiques se tourner pour tenter de représenter ces formes de perception qui nous échappent ? Et surtout, quelle place attribuer à chacun·e pour parvenir à décentrer le regard du spectateur ou de la spectatrice ? Le brouillage des repères pourrait-il, à cet égard, constituer une piste féconde ?

Modèle Animal (2024) réalisé par Maud Faivre et Marceau Boré, est un film qui cherche à renverser les rôles en proposant une inversion des perspectives traditionnelles. Qui de l'insecte ou de l'humain devient un sujet à observer ? Le film tente de traiter l'image de l'un comme de l'autre de manière équivalente : les spectateur·rices deviennent eux aussi des êtres que l'on « flashe », par l'intermédiaire de cartons de couleur insérés tout au long du montage. Ces cartons, habituellement noirs au cinéma, évoquent ici les gommettes colorées utilisées comme stimuli visuels sur les animaux non humains dans les protocoles expérimentaux. Le choix du format quatre tiers resserre le cadre et enferme les sujets filmés, humains comme non humains, dans un espace clos, rappelant celui du laboratoire – des corps cloisonnés dans leurs boîtes, filmés derrière une vitre (voir figure page suivante). Le récit évoque

1. Jacob VON UEXKÜLL, *op. cit.*, p. 76.

des expériences parfois violentes sur des animaux non humains, sans pour autant adopter un point de vue anthropomorphique ni chercher à faire entendre directement celui des sujets testés. En revanche, le film brouille les hiérarchies en déplaçant notre place de regardeur·se, à la manière de *Méandres ou la rivière inventée* et ses parties organiques filmées avec la même échelle : ici, nous devons parfois le point de vue comme le suggère le perspectivisme d'Eduardo Viveiros De Castro¹. Les cinéastes semblent chercher à représenter, sur un même plan visuel, les animaux *testés*, les animaux *testeurs* et les animaux *spectateurs* par une mise en parallèle qui installe une forme d'équivalence entre les existences. Il ne s'agit pas simplement d'observer l'animal, mais aussi de questionner la posture du/de la spectateur·ice, envisagé·e à son tour comme une forme de sujet observable.

Ce déplacement du regard, tel qu'il est mis en scène dans *Modèle Animal*, invite à repenser les hiérarchies perceptives entre les espèces en instaurant une forme de réciprocité des positions d'observateur·rices et d'observé·es. En remettant en question la posture même du/de la spectateur·rice, le film engage une réflexion plus large sur nos modes d'attention, sur la manière dont le visible est construit, distribué, et parfois imposé. Le cinéma, en tant que dispositif technique, rend possible une égalisation (du moins formelle) entre les êtres filmés, qu'ils soient humains, non-humains ou fongiques, par le biais du mouvement et du temps. Il produit une forme d'existence animée équivalente, même si cette équivalence reste en tension, car toujours menée par un regard, un choix de mise en scène, une intention. C'est dans cet écart entre la puissance du médium et ses biais structurels que des cinéastes comme Momoko Seto interviennent, en jouant des temporalités pour rendre visible l'invisible, mais aussi pour spéculer sur d'autres perspectives.



Montage de 4 images extraites du film *Modèle Animal* (2024) de Maud Faivre et Marceau Boré mettant en parallèle les boîtes zoom des membres de vertébrés et d'invertébrés

Spéculer : expérimenter un autre espace-temps

Jean Epstein n'a cessé de le dire : la distinction entre les règnes de la nature n'est au fond qu'une affaire de vitesse de défilement des images (en accéléré les plantes bougent comme des animaux ; dans le très grand ralenti, les hommes retournent à la « viscosité fondamentale. »)²

La caméra anime tout ce qu'elle perçoit. Si cette égalité est illusoire puisqu'en pratique, les sujets filmés restent sous le joug des cinéastes, de leurs intentions, qui peuvent invisibiliser, objectifier ou stéréotyper des représentations, le temps et le mouvement sont deux agents utilisés pour modifier une perception, qu'elle soit humaine ou non humaine. Momoko Seto s'interroge sur la notion de temps et de réalité matérielle en créant plusieurs *Planet* dans lesquelles elle recourt à des effets spéciaux ayant le pouvoir de modeler le temps et l'espace. D'abord, l'hyper ralenti qui déplie le temps, ensuite le *time-lapse* qui consiste à filmer un sujet en mouvement souvent imperceptible à l'œil nu, sur une période donnée en dimi-

1. Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *Le regard du jaguar*, Paris, Éditions La tempête, 2021.

2. Jean-Michel DURAFOUR et Emmanuelle ANDRÉ, *Insectes, cinéma. Le visible qui palpite*, Paris, Rouge profond, 2022, p. 196.

nuant la cadence pour restituer un mouvement accéléré à la projection. C'est le cas dans ses courts-métrages *Planet A* (2009) ou *Planet Z* (2011), où l'on observe des phénomènes comme la poussée de certains champignons¹ ou le développement de cristaux de sel. Les techniques empruntées ne servent pas uniquement à mieux voir, mais ouvrent aussi la possibilité de spéculer sur d'autres milieux.

Uexküll montre, par son expérience citée précédemment, que la temporalité ressentie par les escargots est équivalente à la nôtre. Dès lors, plutôt que de ralentir le rythme des séquences pour les adapter aux quatre images par seconde que perçoit l'escargot, comme certains cinéastes pourraient être tentés de le faire, ne faudrait-il pas au contraire accélérer ces images pour adopter un véritable point de vue escargot, c'est-à-dire pour traduire sa perception du temps à notre échelle ? Est-ce que cette représentation aurait un sens ? Et si le cinéma pouvait simplement proposer de côtoyer les escargots pour les comprendre autrement qu'en adoptant leur échelle perceptive ?

Examiner au plus près.

Peut-on donc plonger dans un rapport d'échelle différent afin de se hisser parmi d'autres corps par l'approche cinématographique ? La macrophotographie ou microcinématographie, utilisée très souvent dans les films où apparaissent les invertébrés, est l'une des manières pour les cinéastes de rendre visible l'invisible. Les textures et les matières des corps visqueux, brillants et translucides sont ainsi mises en évidence, ce qui perturbe nos repères perceptifs et nous invite à envisager d'autres manières de voir ou de sentir, à distance de notre regard habituel.

Dans une lignée de cinéastes qui s'attachent à révéler l'existence d'êtres microscopiques et méconnus, Léa Collober réalise en 2024, *L'odyssée Mare*. Ce court-métrage met en lumière la faune d'une mare située dans les Deux-Sèvres, en France, à l'image d'une planète lointaine peuplée

d'étranges créatures. Cette approche n'est pas sans rappeler le travail de Momoko Seto, qui elle aussi inscrit son regard dans une esthétique de l'altérité et de l'expérimentation. L'idée de cette « planète-mare » hébergeant une étrangeté radicale qu'il faudrait étudier de plus près, construit la trame du film puisqu'il s'appuie durant la totalité, sur des invertébrés aquatiques (daphnies et éphémères) observés en macroscopie. Ils sont alors filmés en longue focale, à l'aide d'un microscope, sur un fond noir qui accentue la transparence des corps, ajoutant une esthétique de science-fiction. Ce glissement esthétique du documentaire vers la science-fiction n'est pas anodin puisqu'il a la capacité de traduire un mouvement plus large dans le cinéma documentaire contemporain : celui de « réenchanter » le réel, de susciter l'émerveillement face au vivant en adoptant des codes traditionnellement réservés à la fiction. En empruntant cet imaginaire – ici par l'usage du noir, du traitement sonore immersif, des cadrages qui évoquent l'espace – la réalisatrice ne cherche pas à rendre le réel plus spectaculaire, mais à le rendre plus étranger, extraterrestre. Cette mise à distance permet paradoxalement une forme de rapprochement : en nous confrontant à l'altérité radicale de ces êtres minuscules, le film interroge notre propre capacité à percevoir et à considérer le vivant dans toute sa diversité. En choisissant de filmer les daphnies comme si elles provenaient d'un ailleurs, la réalisatrice déplace notre regard. Ce décentrement remet en question la place centrale traditionnellement occupée par l'humain dans les récits, et pourrait troubler les repères narratifs si Léa Collober n'inscrivait pas sa voix-off aux codes familiers sur les images. En posant sa voix, la cinéaste nous oriente vers un univers que l'on connaît, grâce à un champ lexical rassurant. Cependant, elle nous déstabilise simultanément en convoquant des termes issus d'un ailleurs lointain : « le cosmos », « les étoiles », « nos origines insoupçonnées », « des êtres fantasmagoriques », « l'espace infini », « l'odyssée » qui ouvrent vers l'étrangeté et l'inconnu. Parallèlement, elle instaure une proximité rassurante en évoquant une « odyssée à notre portée », un « monde infiniment proche », le tout porté par une voix enveloppante qui installe un cadre sensible et familier malgré l'ampleur des images macroscopiques convoquées.

1. Certes, il ne s'agit pas là de présence invertébrée, mais nous prenons la liberté de souligner la figure fongique en ce qu'elle a longtemps demeuré inclassable parmi le règne animal et végétal, à l'image des invertébrés que l'on n'a su catégoriser.

...les interpréter, leur prêter une voix ?

Le bruiteur a utilisé énormément de sons différents. Les champignons qui marchent c'est du chiffon mouillé. Pour les jeunes pousses je voulais un son un peu cristallin : il a fait ça avec des billes de verre. Il a aussi utilisé beaucoup de légumes : il tapait et frottait des poireaux, des carottes. Pour la scène où les choux-fleurs s'effondrent, il y a plein de choses, entre autres des cris de cochon !¹

Prêter une voix et rendre la sienne, c'est certes nécessaire pour rendre ces êtres audibles, pour y avoir une forme d'accès mais c'est aussi, dans le même mouvement, les faire passer par un filtre humain, les déplacer, et donc, d'une certaine manière, déformer leur altérité. Alors, peut-on vraiment accéder à une altérité radicale sans, à un moment ou un autre, la traduire, la ramener vers nous, et ainsi risquer de l'effacer ?

Dans sa note d'intention, Momoko Seto dévoile qu'elle a souhaité « humaniser » ou « personnaliser » les champignons lorsque, par exemple, « les myxomycètes qui dévorent les végétaux peuvent être illustrés par des sons muqueux et visqueux, et les végétaux qui se font dévorer, par des petits cris aigus et déformés ». Les sons que l'on associe aux champignons, aux céphalopodes, aux arthropodes ou à d'autres formes de vie inclassables sont souvent organiques, visqueux, presque corporels. Dans ce cas, ce procédé permet de rendre sensibles et perceptibles ces formes de vie, de créer un lien sensoriel avec elles.

Cette question traverse également d'autres œuvres du corpus, où l'altérité se manifeste non plus seulement dans la voix prêtée, mais à travers les échelles sensorielles elles-mêmes – notamment celle du son. Pour revenir à l'idée d'échelle, cette fois sonore, les cinéastes proposent de retranscrire une perception sonore que peuvent avoir certains animaux autres qu'humains. Par exemple, Marceau Boré affirme² que dans *Modèle Animal* (2023) :

1. Voir : <<https://clicic.fr/planet-z-la-realisateur>> ; <https://www.youtube.com/watch?v=VAZK6Iu_D4E> et <https://www.lekinetoscope.fr/sites/default/files/court-metragge/pdf/planet_z_0.pdf>, consultées le 30 décembre 2025.
 2. Entretien avec Marceau Boré et Maud Faivre <<https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/250324/entretien-avec-maud-faivre-et-marceau-bore-realiseurs-de-modele-animal>>, consultée le 30 décembre 2025.

C'est un environnement hyper bruyant avec beaucoup de petits stimuli sonores auxquels les humains ne font pas forcément attention. L'environnement sonore du laboratoire est un facteur assez peu pris en compte dans la nécessité d'isoler les animaux de facteurs confondants des variables liées à leurs milieux de vie. Si les images ne sont pas à leur échelle, pour nous, c'est intéressant de retranscrire la sensation du son que peuvent avoir les animaux. Cela permet de se placer un peu plus près de l'animal qui entend et qui ressent des vibrations très fortes.

Qu'il s'agisse de prêter un son ou une voix à une daphnie, de partager la même expérience sonore qu'une fourmi ou une mouche, ces œuvres cinématographiques où sont présents les invertébrés nous invitent à déployer notre régime perceptif d'humain rendant visibles et audibles des existences longtemps marginalisées et nous invitent ainsi à reconsiderer notre place parmi les êtres vivants.

Conclusion

En conclusion, à travers un corpus postmoderne et déconstructiviste, nous avons analysé par le prisme de quelques séquences, que la figure invertébrée est souvent filmée afin de désanthropocentrer et de décentrer le cinéma documentaire, son regard et ses codes traditionnels. Par la construction de milieux spéculatifs où le temps se trouve plus lent, la focale plus floue, ou proche, les sujets filmés étranges ou monstrueux, par l'immersion dans le milieu naturel des escargots ou des planctons, le documentaire peut élargir notre régime perceptif. En construisant des récits où l'humain est à côté et non plus au centre, les cinéastes invitent les spectateur·rice·s à dépasser leurs habitudes perceptives et à s'ouvrir à d'autres formes de vie, souvent silencieuses, invisibles ou inaccessibles. Ils n'hésitent pas à composer des grilles de lecture mobilisant une forme de parallélisme qui exige une certaine égalité des sujets, parfois même invitent à une alliance interspécifique.

Cette esthétique des échelles et de la proximité favorise une forme d'empathie : non plus une projection anthropomorphique, mais une attention accrue à ce qui nous échappe. Ainsi, les inverté-

brés deviennent les vecteurs d'une déconstruction des récits dominants et d'une exploration de nos rapports au vivant. En ce sens, les œuvres citées ne se contentent pas de représenter *un* réel : elles le reconfigurent, et, ce faisant, nous invitent à réapprendre à voir et à écouter autrement afin de créer des nouvelles formes de subjectivités dans une période de crise de la sensibilité au vivant.

Betina HUETO

Usages et sens des formes de vie invertébrées dans les fictions modernes de Virginia Woolf à Clarice Lispector

UNE THÉORIE RANCIÉRIENNE DE LA LUTTE LITTÉRAIRE AVEC L'ANTHROPOCENTRISME

Introduction

Les êtres invertébrés trouvent une place de choix dans les fictions – nouvelles et romans – de deux autrices majeures du courant dit moderniste en littérature : dans l'œuvre de Virginia Woolf (1882-1941) d'abord ; dans celle de Clarice Lispector ensuite (1920-1977). Sauf exceptions éventuelles dont nous n'aurions pas connaissance, cette mobilisation d'êtres invertébrés – escargots, blattes, cafards, méduses – par Woolf et Lispector est unique en son genre dans la première moitié du xx^e siècle. Comment expliquer cet attrait pour les invertébrés ? Qu'est-ce qui, dans les formes de vie invertébrées, semble aussi opérant pour des autrices dites modernistes, postérieures au roman réaliste et au roman psychologique et qui semblent pourtant intéressées au premier chef par les rapports énigmatiques entre la conscience humaine en tant qu'elle cherche à s'exprimer dans le seul langage qu'elle possède et son environnement social et naturel ? Cet article se donne pour objectif de répondre à ces interrogations par une typologie des usages des êtres invertébrés dans les fictions de Woolf et de Lispector, typologie dont une théorie littéraire permet dans le même temps de faire correspondre des sens esthétiques et philosophiques à ces usages.

L'emploi même du qualificatif « moderniste » pour qualifier un rapprochement entre les œuvres de ces deux autrices ne va pas de soi. Envisageant l'histoire littéraire à rebours, nous aimeraisons essayer de justifier un tel rapprochement autour d'une compréhension interne de l'histoire et des enjeux esthétiques et politiques du roman moderne à partir de l'œuvre du philosophe français Jacques Rancière. Tirer, avec Rancière, ce « fil perdu¹ » du roman moderne nous permettra

de comprendre les enjeux de la présence de l'escargot dans les premières nouvelles de Virginia Woolf, pour remonter ce fil jusqu'à la présence énigmatique et hautement symbolique de cafards, de blattes et de méduses dans les romans de Clarice Lispector. Il ne s'agit pas d'un propos historique ou génétique dans lequel l'objectif serait de donner des preuves de lectures croisées des autrices entre elles ou d'éventuelles influences communes, mais plutôt d'une tentative de les inscrire dans une même filiation du roman moderne en lutte avec l'anthropocentrisme tendanciel des techniques littéraires visant à explorer la vie intérieure². La confrontation avec des formes de vie invertébrées apparaîtra dès lors comme un horizon lui-même informe et difficile à matérialiser d'une sortie de notre enfermement dans des formes de vie humaines.

Le « fil perdu » de la fiction moderne selon Jacques Rancière

Fiction nouvelle, roman moderne et modernisme

Selon Jacques Rancière, les potentialités de la « fiction nouvelle » ont d'abord été explorées dans le roman réaliste du xix^e siècle, notamment dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830) et *Madame Bovary* de Flaubert (1856). Le roman moderne ne serait donc pas tant un genre identifiable et historiquement circonscrit qu'une multiplicité d'œuvres littéraires qui ont exploité chacune à leur manière des potentialités ouvertes par le traitement fictionnel de « vies insignifiantes³ » (d'abord humaines, ensuite autres qu'humaines, précisément) dans les romans réalistes. Cette « *modern fiction* », selon le

1. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

2. Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu*, op. cit., p. 23.

titre de la deuxième version du fameux essai de 1925 de Virginia Woolf¹, donna lieu ensuite, chez certain·es écrivain·es décidée·es à faire quelque chose de nouveau², à des œuvres entièrement vouées à l'exploitation des quelques enjeux littéraires fondamentaux décrits par Rancière.

Selon Rancière, il y a bien de la « fiction moderne » (*modern fiction*) avant que l'on puisse dégager des œuvres qualifiées rétrospectivement de « romans modernes » (*modern novels*). Ce qui nous intéresse ici concerne précisément la transition entre ces nouvelles façons d'écrire de la fiction dans certains grands romans réalistes du xix^e siècle et les œuvres « modernes » de Virginia Woolf et de Clarice Lispector. Selon cette hypothèse, le « modernisme » en littérature comme éventuel moment de l'histoire de l'art prenant différentes formes en fonction des contextes et des pays consisterait, à chaque fois, à aller à rebrousse-poil de canons esthétiques établis afin d'exploiter les potentialités ouvertes par la fiction moderne en les confrontant aux enjeux politiques, épistémiques et psychologiques du début du xx^e siècle.

Les forces contraires de la dynamique de la fiction moderne selon Jacques Rancière

Selon Rancière, la transformation majeure qui marque une rupture entre la fiction traditionnelle et la fiction moderne, en amont même des techniques littéraires employées, concerne la question de savoir quels types de vies et quels types d'individus sont dignes de faire l'objet d'un récit fictionnel. La logique fictionnelle aristotélicienne, jusqu'ici dominante dans l'ensemble de la tradition de l'art en Occident, avait entériné l'idée selon laquelle certaines vies seraient dignes de faire l'objet d'un récit fictionnel dans la mesure où elles posséderaient un privilège dans la possibilité d'agir dans le monde, à travers la vie publique, c'est-à-

dire l'action politique (la *praxis*) en tant qu'elle transforme les vies humaines elles-mêmes. Cela correspond à la distinction, chez Aristote, entre l'activité humaine supérieure appelée *praxis* et l'activité humaine inférieure appelée *poïesis*³. Au contraire, Aristote considère que les vies de la majorité des individus seraient, quant à elles, réduites à la reproduction de la vie biologique dans le travail et la transformation de la matière naturelle, et, à ce titre, seraient indignes d'être fictionnalisées. Selon Rancière, le genre du roman aurait été une révolution démocratique ouvrant la possibilité à absolument n'importe quelle vie de faire l'objet d'un traitement fictionnel. Accompagnant les révolutions de la fin du xviii^e siècle et du xix^e siècle, désormais n'importe quel « plébéien », comme Julien Sorel du *Rouge et le Noir* de Stendhal, peut espérer qu'une autre vie lui soit promise. Julien Sorel, Septimus dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf et madame Bovary dans le roman éponyme de Flaubert, écrit Rancière, « [appartiennent] à l'espèce redoutable de ces fils et filles du peuple qui ont préféré à la vie à laquelle les destinait leur naissance cette autre vie promise par quelques mots écrits dans des livres qui n'étaient pas faits pour eux⁴ ». Le roman rompt ainsi avec « l'ancienne hiérarchie de l'action⁵ » et remettrait aussi en cause la normativité de ce à quoi devrait correspondre une vie qui vaut la peine d'être vécue, et, plus encore, interrogerait ce qui s'apparentait jusqu'ici à des évidences à propos de *qui* devrait pouvoir avoir accès à ces vies dignes d'être vécues. On suit alors encore Rancière lorsqu'il poursuit son raisonnement de la manière suivante :

C'est cette aptitude nouvelle des anonymes à vivre n'importe quelle vie qui a permis à la fiction moderne de rompre avec la logique hiérarchique de l'action et de trouver sa matière dans tout événement insignifiant. Mais c'est elle aussi que la fiction moderne s'est employée à remettre à sa place pour séparer le halo lumineux de la vie impersonnelle des aspirations personnelles des enfants du peuple semi-éduqués. [...] Les romanciers ont absorbé le pouvoir des anonymes dans la respiration imper-

1. Virginia WOOLF, « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925 ; l'essai en question avait d'abord été publié en 1919 sous le titre « Modern Novels » dans *The Times Literary Supplement*.

2. « *Make it new* », selon le titre d'un essai d'Ezra Pound, est un des mots d'ordre souvent retenus pour circonscrire un courant moderniste en littérature.

3. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le Fil perdu*, op. cit., p. 69.

5. *Ibid.*, p. 20.

sonnelle de la phrase avant de le livrer à la tyrannie de l'intrigue. La justice poétique de la fiction moderne repose sur cette injustice première¹.

Notre hypothèse est que ce texte de Rancière, relâché à travers la problématique de l'irruption des êtres invertébrés dans la fiction moderne, peut nous permettre d'avancer dans la logique de la typologie que nous recherchons. Dans la mesure où la fiction littéraire consiste en une activité sensible par laquelle un sujet écrivant décrit des actions et des événements par des moyens discursifs, cela signifie que l'écrivain·e possède la capacité littéraire, s'il ou elle le souhaite, de construire, par sa description fictionnelle, ou bien de la « consonance » avec son personnage, ou bien de la « dissonance » avec celui-ci. Nous empruntons ce couple conceptuel à Dorrit Cohn, qui les utilise pour décrire les modalités de la relation narrateur-personnage dans une fiction : dans la consonance, ou harmonie, le narrateur reste effacé le plus possible pour libérer l'espace littéraire à la conscience fictive tenant le devant de la scène ; dans la dissonance, ou écart, le narrateur reste bien dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements, se donnant ainsi la possibilité de commenter et de juger le personnage². La consonance narrateur-personnage est un concept qui décrit bien l'idéal de la fiction moderne tel que pensé par Rancière : c'est la situation dans laquelle la description fictionnelle accompagne le pouvoir qu'ont les individus qui font effraction dans le monde sensible de la fiction d'agir dans le monde social ou de choisir pour eux-mêmes la possibilité de l'inaction³. Le problème, pour Rancière, est que, dans la majorité des fictions modernes, ce n'est pas la consonance narrateur-personnage qui domine, mais plutôt une forme bien particulière de dissonance au sens de Dorrit Cohn, qu'il décrit comme une asymétrie en faveur du narrateur ou du sujet écrivant.

En quoi consiste cette asymétrie ? Selon Rancière, la source d'énergie littéraire à laquelle puise la fiction moderne est la nouvelle énergie démocratique que nous avons décrite : toute forme de vie peut faire l'objet d'une fiction, ce qui témoigne d'une énergie égalitaire jusqu'ici insoupçonnée et désormais prise en charge par les auteur·rices modernistes. Ce qui importe, à cet égard, est la modalité de cette prise en charge : s'agit-il de prendre en charge cette énergie égalitaire pour se l'approprier, ou bien s'agit-il de la prendre en charge pour la laisser s'épandre librement ? L'asymétrie que diagnostique Rancière survient lorsque l'écrivain·e mobilise cette énergie pour l'absorber et la mettre au service du pouvoir souverain de l'écriture au lieu de libérer les potentialités démocratiques contenues en elle. Ce processus d'appropriation par le sujet écrivant n'est pas tant conscient de la part des écrivain·es qu'il est une manifestation du tropisme naturellement aristocratique de l'écriture qui en fait l'apanage d'un sujet individuel s'affirmant à travers son style et sa vision du monde idiosyncratique. En d'autres termes, lorsque, par une transformation dans le « partage du [monde] sensible⁴ », tout devient en droit possible pour les individus, l'écrivain·e, qui croit accompagner ce grand mouvement d'égalité par son écriture, s'avère souvent opérer malgré elle ou lui le mouvement inverse en s'arrogant le pouvoir de mettre au jour le « halo lumineux de la vie impersonnelle⁵ », réduisant par ce geste les vies humaines à des expressions impersonnelles d'un tout qui les dépasse et que seule l'écriture aurait le pouvoir de mettre au jour. La promesse d'égalité au cœur de la fiction moderne est ainsi, comme l'analyse Rancière chez Flaubert et Woolf, récupérée par le pouvoir souverain du style et de l'écriture, lequel transmute cette égalité en impersonnalité du tout.

Il y a donc une lutte jamais résolue au cœur de la fiction moderne. En effet, le sujet écrivant de la fiction moderne se comprend comme poussé par deux mouvements qui tendent vers des directions inverses.

1. *Ibid.*, p. 69.

2. Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, *op. cit.*, chapitre 1, « Dissonance et consonance discursives », p. 44-45.

3. Voir notamment l'article de Rancière sur *Le Rouge et le Noir* de Stendhal dans Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, « Le ciel des plébiers ».

4. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu*, *op. cit.*, p. 71.

D'une part, le sujet écrivant est entraîné dans un mouvement de consonance avec le monde et tous les individus – humains et autres qu'humains – qui le composent, mouvement qui devrait conduire le sujet écrivant à s'effacer au maximum et à accepter une certaine perte de contrôle sur la logique de l'action au cœur de la fiction.

D'autre part, le sujet écrivant est entraîné dans un mouvement inverse de resserrement sur lui-même en tant que sujet écrivant, dans la mesure où il doit pouvoir contrôler par son écriture les moments de l'intrigue et les interprétations qui en sont faites, en payant le prix de la « dissonance » narrateur-personnage. Dans les cas où, ce mouvement s'intensifiant, l'écart créé entre le sujet écrivant et les personnages devient trop important, le sujet écrivant peut être tenté de se recentrer plus encore sur lui-même en tant qu'il essaye de rendre compte des raisons de cette perte de contrôle et de son échec généralisé à faire sens du monde et des événements en nombre infini qui le composent.

Typologie des sens et usages littéraires des invertébrés dans la fiction moderne à partir de Virginia Woolf et Clarice Lispector

Typologie des sens et des usages des invertébrés dans la fiction moderne

Ce développement de théorie littéraire inspiré par Jacques Rancière sur les possibilités diverses ouvertes par la fiction moderne nous permet désormais de mieux comprendre pourquoi l'introduction des êtres invertébrés dans les fictions modernes rejoue à l'échelle, cette fois-ci, des relations entre les êtres humains et les autres qu'humains¹, ce qui s'était d'abord joué dans les rela-

1. Nous entendons par « autres qu'humains » exactement la définition que Magali Uhl et Khalil Khalsi proposent dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'elle et il dirigent : « Les autres qu'humains, tels que nous avons donc fait le choix de les nommer, rassemblent toutes les entités dont les humains instaurent l'existence sur le plan de la relation (Souriau, Stengers et Latour, 2009) », Magali UHL et Khalil KHALSI (dir.), *Les autres qu'humains. Explorations en humanités environnementales, Cahiers de recherche sociologique*, n° 70, hiver 2021, « Introduction », p. 7.

tions entre les êtres humains eux-mêmes. Où, dans les cas décrits par Rancière, ce qui était interrogé par le mouvement interne à la fiction moderne était la contradiction entre l'égalité possible entre les êtres humains et l'inégalité réelle entre eux, autrement dit une question politique *interhumaine*, désormais, dans les cas qui nous intéressent dans lesquels des êtres invertébrés ou bien sont introduits dans la diégèse d'une fiction, ou bien font l'objet du point de vue pris par la fiction, nous avons affaire à une remise en question du point de vue humain lui-même comme constituant la référence par défaut de toute fiction littéraire. On pourrait parler, ici, d'une question de politique *inter-espèces*, qui se double, du fait de la remise en cause d'un point de vue jusqu'ici allant de soi, de problématiques épistémiques. Au croisement de la politique inter-espèces et des épistémologies du point de vue situé, avec l'irruption des êtres invertébrés dans la fiction, c'est la question de l'anthropocentrisme qui devient centrale, là où elle n'était pas même interrogée chez Rancière, qui partait du principe que toute fiction était fiction humaine, écrite du point de vue humain, et pour des humains. Nous proposons de réviser la théorie ranciéenne au contact de ces autres qu'humains très particuliers que sont les êtres invertébrés, lesquels remplissent une pluralité de fonctions et se font porteurs de sens très différents selon la manière dont l'éloignement dans la forme de vie et le monde vécu qu'incarnent les êtres invertébrés vis-à-vis des êtres humains est thématisé et utilisé dans les fictions concernées.

En effet, où, dans la théorie initiale de Rancière, l'énergie démocratique dont le sujet écrivant de la fiction moderne faisait le moteur de son écriture découlait d'une égalité nouvellement découverte dans la forme de vie humaine partagée entre toutes et tous contre la hiérarchie traditionnelle des possibilités et des trajectoires sociales, au contraire, dans la révision que nous proposons à la théorie de Rancière, il apparaît que l'énergie de la fiction moderne puise également à une deuxième source insoupçonnée, à savoir : la découverte de la non-identité des formes de vie autres qu'humaines qui peuvent désormais, elles aussi, faire l'objet d'un traitement fictionnel.

Du fait de sa résonance sociale et linguistique, le concept wittgensteinien de « forme de vie¹ » peut porter à confusion pour désigner la manière spécifique qu'a un être invertébré d'évoluer dans un milieu qu'il co-constitue en retour, et auquel il porte une attention aux modalités uniques. Le concept le plus adéquat que nous possédons pour faire référence à cette dimension corporelle et biologique de l'agentivité d'un être vivant dans son milieu et avec son milieu est celui d'*Umwelt* dans l'allemand natif du biologiste Jakob von Uexküll (1864-1944)². Chez Uexküll, le concept d'*Umwelt*, notoirement difficile à traduire en français, vise à décrire chaque être vivant comme un sujet en constante activité d'ajustement à son milieu³, ce qui permet de comprendre que le milieu de l'animal est son monde vécu⁴. On retiendra la traduction de *Umwelt* par « milieu vécu », en entendant par là une constitution active du milieu par la perception et l'agentivité du sujet vivant, contre une conception passive de la relation du sujet vivant à un milieu qui ne devrait rien à son activité. À ce titre, les auteur·rices de fictions modernes peuvent désirer mettre leur écriture au service d'une exploration du milieu vécu de divers êtres invertébrés. Mais il ne s'agit là que d'une possibilité parmi d'autres, puisque nous avons rappelé à quel point l'activité d'écriture elle-même est également sous la tentation constante d'un mouvement de recentrement du sujet écrivant sur lui-même : lorsque c'est ce mouvement qui domine l'écriture fictionnelle, la confrontation à des êtres invertébrés ne peut pas répondre aux mêmes enjeux que dans le cas d'une attention littéraire soutenue au milieu vécu de l'un de ces êtres. Ainsi, les modalités des influences de la vie invertébrée sur la fiction sont nécessairement multiples.

Fort de ces considérations et soucieux de ne pas trop hâtivement réduire cette multiplicité de sens et d'usages des vies invertébrées dans la fiction à une théorie unifiée, nous nous contenterons de proposer une typologie expérimentale pour essayer de mettre de l'ordre dans cette diversité à partir du corpus de nos autrices modernistes que sont Virginia Woolf et Clarice Lispector. Nous n'aurons pas l'opportunité, ici, d'analyser en profondeur les œuvres utilisées dans cette typologie, et ne pourrons procéder que par esquisses, en choisissant ce qui nous intéresse dans chacune d'entre elles. Ce travail exploratoire mérite donc d'être poursuivi en d'autres occasions d'une part, et jugé par ses fruits d'autre part, c'est-à-dire sur sa capacité à apporter une réponse positive à la question suivante : cette typologie permet-elle d'éclairer les divers sens des usages de vies invertébrées dans la fiction moderne ? Nous pensons que oui, et nous allons désormais essayer de convaincre les lecteur·rices de l'utilité de cette typologie.

Le schéma de la page suivante présente la typologie des sens et des usages des vies invertébrées dans la fiction moderne que nous proposons à partir des œuvres de Virginia Woolf et de Clarice Lispector.

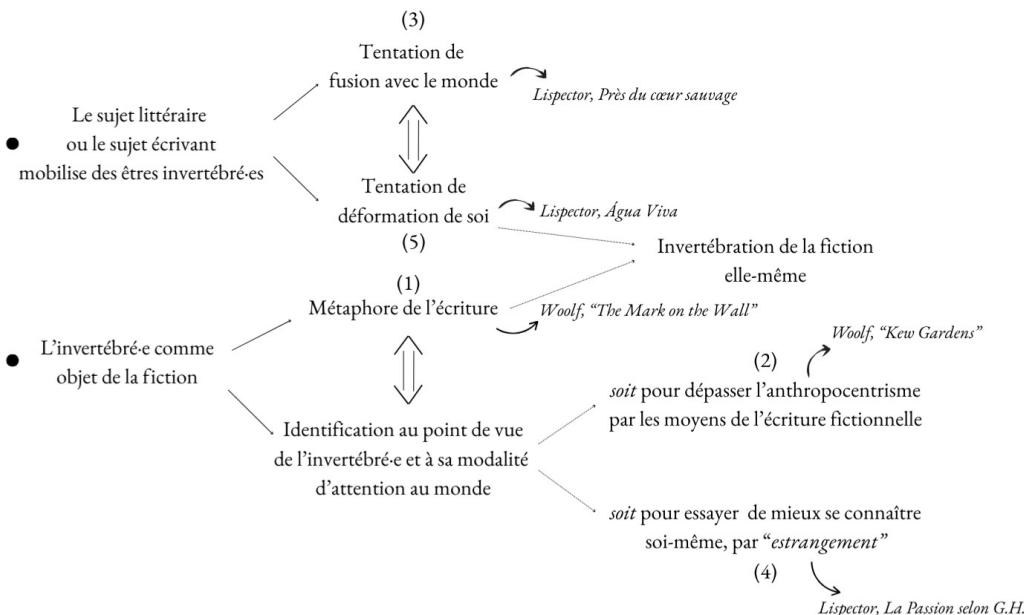
Quelques précisions pour comprendre cette typologie. Comme on le voit, la première ligne de partage dans les usages des vies invertébrées dans la fiction moderne tient dans le degré de consonance ou, au contraire, de dissonance entre le sujet écrivant, lequel peut ou non être identique au sujet littéraire, et son objet. On l'a vu, le propre des fictions modernes consiste, du côté du sujet écrivant, à faire en sorte de réduire au maximum l'écart entre le sujet écrivant et le sujet littéraire (on dira, plus classiquement : entre le narrateur et le personnage) pour produire une consonance narrateur-personnage très difficile à atteindre dans les faits. L'une des modalités les plus employées pour atteindre cet objectif est d'identifier le sujet écrivant, le narrateur et le sujet littéraire dans un roman à la première personne du singulier, voire dans un monologue intérieur. Ce faisant, sans narrateur extradiégétique, il devient littérairement impossible de produire un écart entre le narrateur et le personnage : cela aboutit à une consonance structurale du fait du point de vue de la fiction

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2014, § 19. Sur la dimension à la fois sociale et linguistique du concept de formes de vie, voir Estelle FERRARESE & Sandra LAUGIER (dir.), *Formes de vie. Du biologique au social*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

2. Jacob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain, suivi de La théorie de la signification*, Paris, Pocket, 2004.

3. Cf. Hadrien GENS, *Jakob von Uexküll, explorateur des milieux vivants. Logique de la signification*, Paris, Hermann, 2014, p. 12.

4. *Ibid.*



elle-même. Par ce procédé, on peut faire de l'être invertébré le *sujet* de la fiction elle-même, en prenant, bien sûr, le risque de l'anthropomorphisme, du fait des difficultés intrinsèques auxquelles l'être humain est confronté lorsqu'il veut sinon incarner, du moins imaginer le milieu vécu (*Unwelt*) d'un autre être vivant¹.

Le point de vue de l'escargot pour dépasser l'anthropocentrisme : « Kew Gardens » (1919) de Virginia Woolf

Pour éviter les écueils possibles d'une telle entreprise littéraire, il est également possible de conserver une narration à la troisième personne, et de faire endosser à l'écriture, momentanément, le point de vue, décrit de l'extérieur, de l'être invertébré, comme le fait Virginia Woolf dans « *Kew Gardens* ». La question qui se pose est alors celle de savoir dans quelle mesure l'anthropocentrisme, par ce procédé, est battu en brèche ou, au contraire, renforcé par le fait de réaffirmer l'écriture fictionnelle humaine au lieu d'essayer de s'identifier au milieu vécu de l'être invertébré jusqu'à un éventuel point de rupture.

On a dit à raison de la nouvelle « *Kew Gardens* » qu'elle était une tentative littéraire de Virginia Woolf en direction d'une esthétique postimpressionniste telle que définie et défendue par

Roger Fry en 1910². Les lectures de cette nouvelle mettent donc généralement l'accent sur la manière dont les événements sont décrits par de petites touches impressionnistes, qu'il s'agisse de mouvements d'un parterre de fleurs soumises au vent ou des pensées tantôt exprimées et tantôt tues des personnages qui se baladent autour de ce parterre de fleurs dans le parc londonien de Kew Gardens³. On relève en ce sens l'importance de la manière dont les choses apparaissent sous une certaine lumière, et disparaissent en même temps que le point de vue de l'observateur les perd de vue. Cette description de « *Kew Gardens* » est en tous points pertinente, à ceci près qu'elle oublie d'inclure dans son interprétation et dans sa description le fait que le point de vue par lequel les événements, les dialogues et les pensées apparaissent est celui d'un escargot, lequel reçoit sur sa coquille les lumières projetées sur elle par les rayons du soleil réfléchis et colorés par les pétales des fleurs.

2. Voir Roger FRY, *Vision and Design*, New York, Penguin Books Limited, 1920, ainsi que la biographie de Roger Fry par Virginia Woolf : Virginia WOOLF, *Roger Fry: A Biography* (1940), Mariner Book Classics, 1976. Woolf a effectivement écrit, à propos de l'exposition postimpressionniste organisée par Fry en décembre 1910, qu'« en décembre 1910 ou aux environs de cette date le caractère humain s'est trouvé bouleversé » (dans « Mr Bennett et Mrs Brown », *L'Art du roman*, Rose Celli (trad.), Paris, Points Signature, 2009, p. 46-7).

3. Virginia WOOLF, « *Kew Gardens* », dans *La Mort de la phalène : nouvelles*, Hélène Bokanowski (trad.), Paris, Seuil, 1968, p. 47.

1. Thomas NAGEL, « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, LXXXIII, 4, 1974, p. 435-50.

Quoi qu'il en soit, on observe qu'avec « Kew Gardens », de potentiel *sujet* de la fiction, l'être invertébré ne dépasse *in fine* jamais le statut d'*objet* de la fiction. Du fait des difficultés susmentionnées à épouser jusqu'au bout le milieu vécu autre qu'humain, on peut légitimement inférer que cet usage introduit d'autres enjeux littéraires que la seule attention à ce milieu vécu aliène. En particulier, faire de l'être invertébré un simple objet de la fiction dont l'écriture suit partiellement le point de vue tout en lui restant extérieure et en position de contrôle du développement fictionnel peut remplir deux fonctions que l'on retrouve respectivement chez Virginia Woolf et chez Clarice Lispector. Dans « Kew Gardens », la nouvelle de Woolf, ce qui a parfois été qualifié d'esthétique postimpressioniste prend la forme d'une lutte pour essayer de dépasser l'anthropocentrisme par les moyens de l'écriture fictionnelle, avec toutes les limites que nous avons détaillées.

La blatte comme opérateur de connaissance de soi : La Passion selon G.H. (1964) de Clarice Lispector

Au contraire de ce qui se passe dans « Kew Gardens » de Woolf, dans *La Passion selon G.H.* de Clarice Lispector¹, la locutrice utilise l'invertébré qu'elle rencontre, à savoir une blatte, non pas tant pour lutter contre sa tendance à l'anthropocentrisme, mais plutôt pour essayer de mieux se connaître elle-même en produisant des effets dialectiques de rapprochement et d'éloignement vis-à-vis d'un milieu vécu autre, qui la force à faire retour sur elle-même et à envisager de l'extérieur le point de vue que les autres ont sur elle-même. En résumé, dans *La Passion selon G.H.*, la vie invertébrée qu'est cette blatte joue le rôle d'opérateur existentiel dont la rencontre pousse la femme enfermée chez elle à interroger le sentiment dououreux de « perte² » du monde et d'elle-même qu'elle ressent à travers la confrontation avec cette forme de vie invertébrée.

1. Clarice LISPECTOR, *La Passion selon G. H. et l'Heure de l'étoile*, Didier Lamaison et Paulina Roitman (trad.), Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2020, « La Passion selon G. H. ».

2. C. Lispector, *La Passion selon G.H. et l'Heure de l'étoile*, *op. cit.*, « La Passion selon G.H. », p. 23.

L'escargot comme métaphore de l'écriture : « The Mark on the Wall » (1917) de Virginia Woolf

L'être invertébré, lorsqu'il est un objet réel de la fiction qui est pris pour objet par un sujet littéraire, peut également fonctionner comme métaphore de l'écriture elle-même. C'est le cas, classiquement, dans « The Mark on the Wall³ » de Virginia Woolf, première nouvelle publiée par l'autrice en 1917.

On considère généralement cette nouvelle comme étant l'une des premières explorations des techniques du « courant de conscience⁴ » dans l'œuvre de Virginia Woolf⁵, dans la mesure où la pensée, dont le récit, aussi réduit soit-il, est la transcription, semble se laisser porter par des associations d'idées et d'hypothèses sans pour autant qu'aucun changement ne se soit produit dans la situation concrète de la protagoniste. Or, la découverte finale vers laquelle tend l'ensemble de la nouvelle est que la marque sur le mur dont le récit entier consiste en une tentative pour essayer d'identifier la nature est en fait un escargot : « Ah, la marque sur le mur, c'était un escargot !⁶ » L'effet produit sur le·a lecteur·rice est une montée en abstraction dans une interprétation métalittéraire quant à l'invertébration de la fiction elle-même, laquelle, pour filer la métaphore, semble alors ne plus avoir de colonne vertébrale, dans la mesure où, comme on l'a vu dans l'interprétation de Rancière, elle ne peut plus reposer sur les cadres narratifs traditionnels de la hiérarchie des vies selon leurs modalités d'action.

Tentation de déformation de soi et invertébration du roman moderne : Água viva (1973) de Clarice Lispector

Ce caractère métalittéraire des êtres invertébrés lorsqu'ils sont rencontrés comme un objet à l'intérieur même de la diégèse fictionnelle peut égale-

3. V. Woolf, « La marque sur le mur », dans *La Mort de la phalène : nouvelles*, *op. cit.*, p. 67.

4. Selon la locution popularisée par William James dans *Principles of Psychology, volume I*, Cambridge, MA et Londres, Harvard University Press, 1981.

5. Cf. Bryony Randall, « Introduction », in *Kew Gardens and Other Short Stories*, Bryony Randall (éd.), Oxford University Press, 2022.

6. V. Woolf, *La Mort de la phalène*, *op. cit.*, p. 76.

ment être produit en suivant un autre chemin littéraire. En effet, répétons-le, la première ligne de partage dans les modalités d'influence des vies invertébrées sur la fiction moderne est celle qui distingue entre l'être invertébré comme objet rencontré dans la fiction par un sujet humain qui varie dans le degré d'identification avec le point de vue (ou milieu vécu) de celui-là et les cas dans lesquels un sujet littéraire mobilise des êtres invertébrés qui sont par ailleurs absents de la diégèse fictionnelle.

Du point de vue de la diégèse, les blattes, cafards et autres êtres invertébrés ne cessent de faire des apparitions dans les œuvres de Clarice Lispector, jusqu'au point de tension extrême atteint par *Água Viva*¹, un roman tardif de Lispector dans lequel les êtres invertébrés disparaissent pratiquement de la narration tout en étant omniprésents dans la forme de l'écriture elle-même : en effet, pour les lusophones, *água viva* est une méduse, et Lispector a indiqué par ailleurs que son objectif en écrivant cette œuvre en prose inclassable était de construire une œuvre « sans colonne vertébrale² », c'est-à-dire, on est désormais en mesure de le comprendre, sans intrigue, sans personnage, sans fil directeur, sans tout ce qui, jusqu'ici, constituait la structure même de toute fiction traditionnelle. C'est ce que cherche à s'expliquer à elle-même la locutrice d'*Água viva* dans le passage suivant, que nous reproduisons entièrement, en termes de recherche d'« inabouti », de « désordre organique », reconnaissant l'absence d'un « fil conducteur » solide et déclarant voulant faire l'expérience « d'un manque de construction » :

Comme tu vois, il m'est impossible d'approfondir et de prendre possession de la vie, elle est aérienne, elle est mon haleine légère. Mais je sais bien ce que je veux ici : je veux l'inabouti. Je veux le profond désordre organique qui donne pourtant à pressentir

un ordre sous-jacent. La grande puissance de la potentialité. Mes phrases balbutiées sont faites à l'heure même où elles sont écrites et crépitent d'être si neuves et encore vertes. Elles sont le déjà. Je veux l'expérience d'un manque de construction. Quoique mon texte soit tout traversé de bout en bout par un fragile fil conducteur – lequel ? celui du plongeon dans la matière du mot ? celui de la passion ? Fil luxurieux, souffle qui réchauffe l'écouler des syllabes. La vie m'échappe à peine quoique me vienne la certitude que la vie est autre et a un style occulte³.

Ainsi, lorsque, notamment dans *Áqua viva* de Clarice Lispector, les êtres invertébrés – ici une méduse – sont utilisés explicitement à titre d'opérateurs mystiques pour tester le degré de déformation de soi jusqu'auquel le sujet écrivant peut tendre avant de se fondre totalement dans la totalité sensible, cela fait signe également vers l'invertébration de la fiction littéraire elle-même, laquelle, par une variation autour de cette même métaphore, ne peut plus trouver de colonne vertébrale lorsque toutes les anciennes certitudes sur l'identité et l'essence du moi par rapport au monde ont volé en éclats.

Tentation d'invertébration comme tentation de fusion avec le monde : Près du cœur sauvage (1954) de Clarice Lispector

Ce niveau de radicalité dans la convergence entre la *forme* de la fiction (sans forme déterminée, sans colonne vertébrale), son *contenu* fictionnel (aucun sujet, aucune action identifiable, aucune trame narrative), sa *modalité d'énonciation* (un sujet énonciatif incertain des frontières entre elle, le monde, et les autres formes de vie), ainsi que sa *visée spirituelle* (le mysticisme de la fusion avec le monde et la vie du Tout) est un *apax* littéraire (c'est-à-dire une occurrence unique) qui témoigne du tour de force opéré par Lispector dans *Áqua viva*. Dans une forme plus traditionnelle, l'écrivaine brésilienne avait déjà expérimenté dans son œuvre de jeunesse le récit d'un sujet littéraire – cette fois-ci distinct du sujet écrivant – tenté par la fusion avec le monde du fait de difficultés existentielles à pro-

1. Clarice LISPECTOR, *Áqua viva*, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2018.

2. Benjamin MOSER, *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, op. cit., chap. 36, « The Story of Instants That Flew », citant une conversation à propos d'*Áqua Viva* rapportée par Olga Borelli dans *Clarice Lispector : d'une vie à l'œuvre*, Paris, Eulina Carvalho, 2003.

3. Clarice LISPECTOR, *Áqua viva*, op. cit., p. 47.

duire une connaissance de soi. Il s'agit de la trame de son premier roman, *Près du cœur sauvage*, publié en 1954¹.

Près du cœur sauvage est un roman de la découverte de soi, dont un des thèmes récurrents porte sur la source de cette connaissance de soi tant espérée : provient-elle de soi-même, et donc nécessite-t-elle une recherche par introspection, ou bien peut-elle émerger d'une confrontation avec le monde extérieur et avec les autres ? Dans le développement du roman, l'échec répété de la connaissance de soi par le repli sur soi conduit à des prises de conscience et à des formes de connaissances, sinon positives, du moins permettant de baliser les chemins sans issue afin de ne pas s'y aventurer à nouveau. Le danger qui guette explicitement Joana, le personnage principal, est celui de l'enfermement total en soi-même, de l'incapacité à retrouver une impulsion renvoyant le sujet qui fait l'expérience d'un tel repli sur soi vers l'extériorité et le monde communément en partage.

À aussi, les êtres invertébrés et les qualités qui leur sont associées – le caractère aqueux du fait de l'absence de colonne vertébrale, l'indistinction tendancielle entre l'être à la forme arrêtée et les qualités², pour n'en citer que deux – sont sans cesse thématiqués par Joana, la jeune femme dont le roman suit l'évolution, pour penser sa propre difficulté à identifier les limites corporelles et spirituelles de sa personne ainsi que les qualités qui sont censées lui appartenir en vertu des identifications et des assignations normatives dont elle est l'objet.

Synthèse compréhensive sur la typologie

Dans la typologie proposée ci-dessus, les numéros (1) à (5) renvoient à une autre manière de résumer les enjeux de la présence de vies invertébrées dans la fiction moderne, en présentant l'imbrication de

ces usages au lieu de les interpréter comme des traits exclusifs les uns des autres. Notre hypothèse de travail est que dans chacune des cinq fictions qui ont été mentionnées pour construire cette typologie, il serait possible de montrer que les cinq usages ou sens littéraires des êtres invertébrés sont présents avec des degrés d'importance variables. L'usage correspondant à la catégorie sous laquelle apparaît telle ou telle fiction dans la typologie est simplement le sens qui nous a paru déterminant dans l'interprétation respective de chaque fiction.

En effet, la lecture métalittéraire, correspondant au point (1) de la typologie, en termes d'êtres invertébrés utilisés comme métaphore de l'écriture fictionnelle, dans la mesure où elle est profondément inscrite dans la logique de la fiction moderne elle-même telle que nous l'avons décrite à partir du philosophe Jacques Rancière, est une ligne de fuite interprétative valable à chaque fois qu'un être invertébré est mobilisé ou bien comme sujet, ou bien comme objet de la fiction.

L'argument peut aussi valoir pour l'usage (2) de la typologie, dans la mesure où, à partir du moment où des êtres avec un milieu vécu si différent de celui des êtres humains sont introduits dans une fiction, on peut considérer, tout du moins rétrospectivement dans l'activité herméneutique, que la fiction en question contribue à son échelle à la lutte proprement littéraire contre l'anthropocentrisme. En suivant une ligne interprétative esquissée par Italo Calvino dans la première de ses *Leçons américaines* sur la « Légèreté » à propos de la manière dont Cyrano de Bergerac, avec son *Voyage dans la lune*, anticipe par l'invention poétique la fraternité universelle qui sera mise à l'ordre du jour seulement cent-cinquante ans plus tard lors de la Révolution française, on pourrait dire, similairement, des écrivain·es modernes qui, dès la première moitié du xx^e siècle, à contre-courant de l'anthropocentrisme moderniste, expérimentent la possibilité d'imaginer l'attention au milieu vécu d'êtres invertébrés, que « l'invention poétique peut, en un instant, faire fi de la lenteur avec laquelle la conscience humaine sort de son *parochialism anthropocentrique*³ ».

1. Clarice LISPECTOR, *Près du cœur sauvage*, Claudia Poncioni et Didier Lamaison (trad.), Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2018.

2. Cf. Francis PONGE, *Le Parti pris des choses*, « Le mollusque », dans *Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 24 : « cet être – presque une – qualité ».

3. Italo CALVINO, *Leçons américaines*, Paris, Folio, 2018, I, « Légèreté ».

Sur ce point, on entrevoit l'articulation avec le troisième usage de notre typologie. Si le dépassement de l'anthropocentrisme est ainsi mis, à bas bruit, à l'ordre du jour de l'invention fictionnelle, c'est aussi parce que l'enfermement du sujet humain dans un point de vue limité à son propre milieu vécu est ressenti, par ces autrices tentées par un mysticisme de type moniste, comme une donnée naturelle de notre condition qui reste en-deçà de notre volonté de nous fondre dans ce qui a été appelé ci-dessus une totalité sensible et qualitative qui engloberait chaque sujet individuel. En d'autres termes, la volonté de fusion avec le monde, typique quoique non exclusive de personnalités mystiques comme Woolf et Lispector¹, est une modalité de la motivation de l'écriture littéraire qui s'accorde parfaitement avec la mobilisation d'êtres invertébrés, aqueux, difformes, informes – en un mot, inhumains, autres qu'humains.

Mais dans la mesure où la fiction littéraire est nécessairement écrite par un sujet humain, qu'on a nommé le sujet écrivant, et que ce sujet écrivant utilise une langue et une discursivité humaines, la fiction littéraire en général, et la fiction moderne en particulier, ne peuvent faire autrement, pour figurer la volonté de fusion avec le monde, que de la figurer par des tentatives plus ou moins fructueuses de déformation de soi en tant qu'être humain. Il s'agit du cinquième usage de notre typologie, dont on comprend pourquoi il est coextensif du troisième usage, à savoir la tentation de fusion avec le monde.

Enfin, hormis l'*apax* comme on l'a vu avec *Agua Viva* de Lispector, le même sujet écrivant, superposable ou non avec le sujet littéraire de la fiction concernée, ne peut faire autrement, par cette tentative de fusion avec le monde au moyen de la déformation de soi, qu'engager une dialectique de connaissance de soi-même et de prise de conscience de la méconnaissance de soi par confrontation avec une forme de vie aliène. L'invertébré, caractérisé par son peu d'action et par divers degrés de déformation par rapport aux

formes longilignes des animaux vertébrés, offre pour ces raisons un opérateur d'aliénation de soi d'autant plus efficace qu'il semble plus radicalement éloigné de notre forme de vie vertébrée. Dans ces fictions, on s'identifie plus ou moins au point de vue de cette vie invertébrée, à son attention au monde d'un type particulier, et on ne cesse de comparer le milieu vécu de l'invertébré à celui du sujet qui cherche à mieux se connaître, avec de nombreux effets de fusion, de va et vient entre soi et l'autre, de déformation de soi. Dans notre typologie, ce quatrième usage des êtres invertébrés dans les fictions modernes est le seul à être formulé dans des termes explicitement épistémiques. Néanmoins, on comprend finalement que l'ensemble de ces usages, dans la mesure où ils s'entretiennent généralement les uns les autres à l'échelle de chaque fiction qui mobilise des êtres invertébrés dans des degrés d'importance variables, ont une portée épistémique profonde qui renvoie au sentiment que, pour reprendre une dernière fois le concept d'Uexküll, le milieu vécu de l'être humain ne donne accès qu'à une petite partie du réel, et qu'à ce titre chaque espèce et chaque individu constitue un point de vue sur ce réel dont il est illusoire de penser que le sujet connaissant humain pourrait le réduire à quelques lois qui ne sont logiques que pour lui.

Conclusion

Une analyse des premières nouvelles de Virginia Woolf ainsi que de certains romans majeurs de Clarice Lispector a permis de faire apparaître que les êtres invertébrés sont une ressource littéraire insoupçonnée pour les auteur·rices de fictions modernes à au moins deux titres. D'une part, en retravaillant la théorie de Jacques Rancière, on a compris que les vies invertébrées permettent de figurer dans leur complexité les tensions propres à la fiction moderne, pour autant que l'on accepte de déplacer la focale anthropocentrique de Rancière vers un partage du sensible ouvert aux autres qu'humains avec lesquels nous sommes nécessairement en relations. À ce titre, ces fictions qui introduisent le point de vue invertébré en littérature participent en l'anticipant à précipiter ce que le philosophe Baptiste Morizot appelle le « temps

1. Voir notamment Donna J. LAZENBY, *A Mystical Philosophy: Transcendance and Immanence in The Works of Virginia Woolf and Iris Murdoch*, Bloomsbury Academic, 2014.

mythique¹ » de notre époque contemporaine, dans lequel les anciennes relations jusqu’ici stabilisées entre l’être humain et les autres espèces vivantes ne vont plus de soi, et doivent être repensées, renégociées. En particulier, on a vu que, dans la mesure où la fiction moderne se définit en contre-modèle de l’ancienne logique hiérarchique de l’action, les êtres invertébrés, du fait de leurs caractéristiques, constituent un opérateur littéraire pour figurer tantôt la forme de la narration elle-même en tant qu’elle n’est plus identifiable à d’anciennes formes reconnaissables, tantôt les processus de déformation et de trouble dans les identités poursuivis par les protagonistes des œuvres fictionnelles modernes. D’autre part, en regard d’une tradition littéraire et philosophique qui pense le sujet écrivant comme un sujet imperméable et en plein contrôle de ses fictions, des modalités d’écriture depuis le point de vue imaginé des êtres invertébrés dans leur milieu vécu contribuent à remettre en cause ces caractéristiques du sujet moderne en battant en brèche l’anthropocentrisme tendanciel et inquestionné des procédés littéraires fictionnels. En poursuivant l’intuition d’Italo Calvino, on ira jusqu’à affirmer que l’imagination fictionnelle des écrivain·es modernistes a anticipé la remise en question de l’anthropocentrisme à un moment lors duquel ce décloisonnement de la perception humaine en direction des autres qu’humains était encore largement impensable.

Lucas CHAMPANHET

1. Baptiste MORIZOT, *L’inexploré*, Marseille, Wildproject, 2023, chap. I, § 62.

Du dedans au dehors

L'INVERTÉBRATION DES CORPS BURLESQUEMENT PRÉSENTÉS AU CINÉMA

Le burlesque peut être un genre : il l'est dans la grande majorité des écrits qui lui ont été consacrés. Un genre littéraire, qui consiste à dégrader un sujet noble par un sursaut de trivialité ; un genre cinématographique, indissociable d'un certain contexte de production et d'une certaine époque, celle des années 1910-1920 aux États-Unis¹. Soit. À voir la persistance avec laquelle le cinéma, depuis son invention (*L'Arroseur arrosé*, parmi les premières vues Lumière, est aussi le premier film burlesque de l'histoire) jusqu'aux productions contemporaines, a offert à toutes les époques leurs corps burlesques, le genre en question est sans doute aussi (et d'abord) autre chose. Jean-Philippe Tessé, dans l'ouvrage essentiel qu'il lui a consacré, le sous-entend lorsqu'il oppose une « perspective historique » à une « perspective esthétique et, disons, “philosophique” : le burlesque comme forme cinématographique et comme vision du monde² ». Il poursuit : « parions en effet que le burlesque est une idée atemporelle, rétive à tout cloisonnement historique³ ». Si l'on choisissait de tenir le pari, « l'approche idéale [du burlesque] serait donc transversale et diffuse⁴ ». Il faudrait dès lors s'entendre sur ce que devient le burlesque lorsqu'il n'est plus appréhendé comme un genre, avec prémisses, âge d'or et descendance plus ou moins pâlotte une fois passée la révolution du parlant. Notre propre pari est le suivant : le burlesque persiste en tant que modalité esthétique de figuration des corps ; le *slapstick* hollywoodien et pour l'essentiel muet en est une actualisation paradigmatische, mais elle n'est pas la seule et n'a pas, dans cette perspective, d'autorité particulière sur les autres.

1. Parmi les ouvrages de référence parus en français sur le cinéma burlesque, voir Emmanuel DREUX, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, ou les deux tomes de Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984 et *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986.

2. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 4.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 5.

Un corps « burlesque » est donc, si l'on s'en tient à notre hypothèse, un corps « burlesquement représenté » : c'est-à-dire non pas un corps doté d'une certaine nature inquestionnable, mais un corps processuel, *en train d'avoir dans sa condition burlesque* grâce à des opérations spécifiques de mise en scène. Dit autrement, le burlesque d'un corps implique un certain battement, est susceptible d'apparaître et de disparaître à la faveur d'un procédé filmique, n'advenant que par moments et par touches. Il est, en cela au moins, indissociable du médium cinématographique – les corps que nous évoquerons ne sont possibles qu'*en cinéma*. Osons ici, afin de spécifier la première dont on n'aura à l'évidence pas fait le tour en quelques pages, une seconde hypothèse : les spécificités des corps burlesquement représentés commencent à s'entrevoir si l'on consent à les appréhender comme des corps invertébrés.

D'abord, parce que les « invertébrés » sont si hétérogènes que le terme n'a aucune validité scientifique, ne sert aucune classification du vivant. Cela autorise à envisager une acception extravagante, fictionnelle du terme, et à considérer qu'un corps humain au cinéma peut être « invertébré » dans des conditions qu'il nous reste à identifier. Mais cela fait surtout des corps « invertébrés » des corps irréguliers, qui d'emblée échappent à la connaissance rationnelle : de fait, les corps burlesques ne naissent, ne meurent, ne souffrent, ne se reproduisent pas comme tous les autres êtres humains.

Ensuite, parce que les « invertébrés » sont identifiés par opposition à une norme anthropocentrique : ils sont l'inverse (*in-vertere*) des vertébrés dont l'*homo sapiens* fait partie. Ce destin de marginal ne peut que convenir à des corps extraordinaires, à la fois anormaux et inassimilables, inacceptables en contexte mondain – « obscènes⁵ », écrirait Jean Louis Schefer.

5. J. L. SCHEFER, *Images mobiles : Récits, visages, flocons*, Paris, P. O.L, 2013, p. 26.

Finalement, parce que le caractère invertébré d'un corps est indissociable d'une opération : au niveau de l'évolution du vivant, il a fallu que s'accomplisse un renversement pour qu'apparaissent des espèces vertébrées – une intérieurisation du squelette, le passage du dehors au dedans, que le cinéma peut rêver en événement et rejouer à loisir à coup de fictions figuratives : « le vivant, au cours de l'évolution, a dû [...] inverser sa propre constitution architecturale : il a renoncé à l'exosquelette, l'a transféré au-dedans, de telle manière qu'il pourra s'adosser d'ailleurs à lui et disposera au-dehors ce qu'il avait primitivement enfoui à l'intérieur. Surgit alors un animal à la fois sensible et agile¹ ». Dans une certaine mesure, les corps burlesquement représentés, tendus dans leur anachronisme général vers un processus originel, auraient en propre de problématiser l'articulation du corps intérieur, soustrait à la vue, et du corps extérieur, immédiatement visible, de faire réaccéder au dehors le dedans, et sembleraient à cet égard davantage en voie d'*« invertébration »* que définitivement invertébrés.

Il n'est pas anodin qu'un tel retournement s'accomplice aussi, d'une autre manière, à l'endroit de l'imagerie scientifique, au moment même où apparaissent les premiers corps burlesques du cinéma. En 1895, avec le cinématographe, la radiographie est inventée. Il devient alors possible d'observer son propre squelette, offert de son vivant à la vue de tous : « les rayons X dissolvent l'écran des apparences humaines, ôtent les tissus superflus du corps comme autant de vêtements inutiles et donnent à voir ses organes ou son squelette en occultant la mort. La transparence de la chair fait l'économie de la dissection ou de l'autopsie² ». Les dessins illustratifs sont remplacés dans les traités médicaux par des clichés plus fidèles : l'intérieur du corps a pour de bon accédé au dehors. « Dans la recherche anatomique ou diagnostique la tâche est de retourner la peau comme un gant sans rien laisser d'inaccessible au

regard³ », ajoute David Le Breton. Face à cette *invertébration* du corps par l'image médicale, qui confère à la science une force d'encadrement et de contrôle démultipliée, la modalité burlesque propose rapidement des images du retournement, opposant à la transparence des chairs leur opacité persistante, transformant une vision à travers en un mouvement littéral d'extériorisation, et préférant le plein des formes capté par la pellicule à la force de pénétration des rayons X. La propension des corps burlesquement représentés au dévoi(l)ement du moindre secret anatomique, quitte à ne laisser derrière l'enveloppe-peau que du vide, tient ainsi lieu de contre-modèle à cet idéal scientifique durable, tout au long du XX^e et jusqu'au XXI^e siècles, d'une transparence du corps – à la fois de son entière visibilité et de sa compréhension intégrale. Dissections, évidements plus systématiques ou étranges greffes d'organes sont autant de figures de cette *invertébration* subversive des corps burlesques. Celle-ci, on l'aura compris, est l'une des voies d'accès au burlesque appréhendé depuis l'esthétique et à l'échelle de toute l'histoire du cinéma. Se fréquenteront ici des films d'époques et de nationalités diverses, dans lesquels le burlesque est pratiqué à différents degrés, dans des détails ou des séquences entières – car il s'agit ici avant tout d'introduire une conception accueillante du burlesque, précise mais bien « transversale et diffuse⁴ ».

Des corps vidés

Rae Beth Gordon a bien montré que le premier burlesque français, par exemple celui du metteur en scène Jean Durand (série des *Zigoto*, *Calino*, *Onésime*), pour ne citer que lui, emprunte à l'imagerie médicale, et en particulier à celle des recherches en neurologie du professeur Charcot, à la Salpêtrière.

La façon dont la gestuelle a été mise en scène dans le cinéma comique français entre 1898 et 1913, avec son style si particulier de mouvements anar-

1. François DAGOGNET, *La peau découverte*, Institut Synthélabo, Le Plessis-Robinson, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 1993, p. 26.

2. David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 250.

3. *Ibid.*, p. 246.

4. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 5.

chiques et frénétiques, trouve une de ses origines dans les pathologies corporelles liées à l'hystérie et à l'épilepsie : par exemple les convulsions, les tics, la démarche et les postures hystériques¹.

Les « leçons du mardi », au cours desquelles Charcot exhibe des clichés de ses patientes en état de crise et étudie leurs pathologies à partir de leurs manifestations visuelles, fascinent le public et préparent l'advenue des premiers corps comiques du cinéma. « Ce qui nous fait rire, c'est l'expression extérieure de la partie inconsciente qui émane des centres moteurs² » : c'est l'affleurement à la surface visible du corps de son en-dedans. Mais au-delà de l'influence qu'ont sur le cinéma les pathologies nerveuses de la fin du XIX^e siècle, d'autres expérimentations menées sur le corps, plus anciennes, inspirent les films burlesques : dans *Onésime et l'étudiante* (Jean Durand, 1912), capturé par un groupe de médecins fous, le personnage éponyme assiste, vaguement affecté, à son éviscération. Sur la table d'opération, on lui ôte tour à tour des organes informes et surdimensionnés, sortis de ses entrailles comme le lapin du chapeau de magicien, présentés face caméra par un chirurgien hilare. Les deux modèles, celui de la dissection et de la neurologie telle que Charcot la pratique encore, ont en commun de ne faire appel à aucune forme de transparence. Dans un cas comme dans l'autre, l'intérieur du corps n'accède pas au visible par l'intermédiaire d'un appareil médical : le premier fait plutôt lui-même surface, sort, accède au visible, à rebours des révolutions scientifiques.

De telles fictions d'*invertébration* déportent l'entièreté du corps à sa surface, réaffirmant son opacité tout en œuvrant à son évidement – quand la radiographie, au contraire, découvrait par transparence son épaisseur. Or, puisque l'intérieur des corps burlesques ne fait pas mystère, tend à se trahir et se dévoiler, il est régulièrement réduit à rien, au point de faire du corps-ballon, dégonflé et regonflé à loisir, l'un des principaux motifs du burlesque tout au long de son histoire. Celui-ci,

dès ses origines, n'est donc pas seulement fondé sur ce qui est visible du monde et du corps : procédant « très peu par des connotations métaphoriques³ », il tend à ériger le corps extérieur comme seul corps possible. La peau à travers laquelle passent les rayons X n'est alors ni un obstacle à dépasser pour accéder à des réalités enfouies, ni une surface d'affleurement qui, par indices, dévoilerait ce qui se trame derrière elle. Le visible du corps burlesquement représenté est *tout ce qu'il en reste*. Dès 1904, le personnage de *An interesting story* (James Williamson) passe sous un rouleau compresseur avant d'être regonflé à la pompe par deux cyclistes. Onésime, dans *Onésime garçon costumier* (Jean Durand, 1912), est aplati, repassé, plié et rangé dans une malle ; il est essoré et suspendu à un fil à linge dans *Onésime et l'œuvre d'art* (Jean Durand, 1913). Son adversaire, dans *Onésime champion de boxe* (Jean Durand, 1913), s'envole subitement au-dessus du ring comme un ballon gonflé d'hélium ; celui de Boireau dans *Boireau spadassin* (Anonyme, 1913), une fois transpercé par une épée, se vide comme un matelas à eau. Né d'un contexte scientifique qui place l'organisme enfoui au centre des préoccupations, répondant en bloc qu'il n'y a rien à voir, ce motif fait retour à une époque où certains adressent un « adieu au corps⁴ ». Il serait aujourd'hui le moyen d'interroger les nouveaux « soupçons » qui planent sur le corps contemporain :

Réellement surnuméraire, le corps se transforme en objet comme les autres, soumis au même design, aux mêmes impératifs d'apparence, de séduction, etc. Instance parmi d'autres de l'identité personnelle, et non plus son enracinement inéluctable. [...] Mais il continue à faire obstacle et certains rêvent de s'arracher à sa pesanteur pour ne plus être entravés par ses "limites"⁵.

Les corps vides du burlesque, désignés au fil de leurs épreuves comme de simples enveloppes, prennent ainsi acte des menaces que le corps

1. Rae Beth GORDON, *De Charcot à Charlott. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, paragraphe 4 du format Ebook de l'éditeur.

2. *Idem*, paragraphe 39 du format Ebook de l'éditeur.

3. Fabrice REVault d'ALLONNES, « "Prémodernité" du burlesque », *Le comique à l'écran*, CinémAction, n° 82, Premier trimestre 1997, p. 39-50, p. 40.

4. David LE BRETON, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 2013.

5. David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 327.

humain affronte par ailleurs à différentes époques, et opposent à sa progressive virtualisation une ultime opacité. De l'inspecteur Machin de *Ma Loute* (Bruno Dumont, 2016), il ne reste que la forme et la peau au moment où, malgré sa ventripotence, il s'envole puis flotte au-dessus de sa voiture,

retenue par une corde. Contrairement à la perte progressive de la « pure extériorité du corps » identifié par Vincent Amiel et José Moure dans leur *Histoire vagabonde du cinéma*, à rebours des films contemporains qu'ils citent dans lesquels « les personnages peuvent exister sans avoir d'identité visuelle, ou une identité changeante, ou même sans être vus du tout »¹, les corps burlesquement représentés, eux, se trouvent la plupart du temps réduits à leur seule apparence – ils seraient peut-être justement la peau qu'il reste une fois les autres corps évanouis, leur exuvie anachronique.

À qui donc appartient cette peau ?

Ce triomphe de l'enveloppe-peau, cette réduction du corps à ce qui est immédiatement visible de lui, son *invertébration* engendrent des fictions figuratives au sein desquelles la modalité de présence des personnages est nécessairement redéfinie. Si « le burlesque propose une approche très complexe de la consistance du monde », jouant des « apparences creuses² », des « pièges et [d]es faux-semblants³ », s'il met « à tout instant en question les certitudes les plus élémentaires⁴ », on aura compris que ce n'est pas seulement avec ses accessoires farceurs ou ses trompe-l'œil, mais égale-



Coincoin et les Z'Inhumains, Épisode 4, Bruno Dumont, 2018

ment avec les corps qu'il met en scène. Plus d'un siècle après les premières bandes comiques, ce doute sceptique d'autant plus brûlant qu'il se manifeste dans un cinéma tout entier fondé sur les phénomènes, sur ce qui apparaît aux personnages et se manifeste aux spectateurs, est encore au cœur de la série *Coincoin et les Z'Inhumains* (Bruno Dumont, 2018). La Flandre est envahie par une présence extraterrestre prenant d'abord la forme d'un losange lumineux suspendu dans les airs, à la recherche d'une victime humaine. Une fois celle-ci trouvée, il s'abat sur elle, l'irradie de l'intérieur, la fait gonfler comme un ballon (un bruitage le souligne) jusqu'à ce qu'elle accouche par voie naturelle de son clone parfait.

Dès lors, il devient impossible, autant pour le spectateur que pour les enquêteurs chargés d'élucider les mystères de cette invasion, de distinguer les « authentiques » personnages de leur double extraterrestre. Le face-à-face final du commissaire Van der Weyden et de sa copie, à cet égard, constitue l'acmé de la série : l'image bégaiante, louche sur un corps reproduit au sein même du cadre, et qui s'alpague, s'auto-provoque. Le vide des corps dans la série tient donc d'abord à ces clones, qui par leur seule présence renvoient les premiers à leur enveloppe charnelle – corps indiscernables, donc indissociables des leurres (des faux et des appâts auto-destinés) qu'ils sont devenus. Le moment même de leur apparition donne le ton : gonflés comme des baudruches, capables d'accueillir dans leurs entrailles un être bedonnant de taille humaine, les corps humains se découvrent creux avant même leur duplication effective.

1. Vincent AMIEL et José MOURE, *Histoire vagabonde du cinéma*, *op. cit.*, p. 51.

2. Sarah LEPERCHEY, *L'esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 183.

4. Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 122.

Cette impression de vacuité organique tient également, de façon complémentaire, à la nature ambiguë des personnages. Alors que l'intrigue ne sacrifie *a priori* rien à l'action – la série fait le récit sur quatre épisodes d'une invasion extraterrestre et d'une enquête policière –, les deux personnages principaux n'accomplissent, ne touchent, ne modifient rien. L'un et l'autre, ni contemplatifs ni dépressifs, sont seulement inefficaces, dérobés au geste et à la pensée utiles. Les émotions qui semblent les traverser (on les trouve régulièrement surpris ou circonspects) tiennent moins à une quelconque profondeur psychologique qu'à une réaction réflexe du haut du corps, et en particulier des muscles du visage. Carpentier, devant l'incompréhensible, écarquille brusquement les yeux et allonge sa figure en ouvrant grand la bouche ; Van der Weyden, sourcils levés et froncés spasmodiquement, avance les lèvres en une moue d'impuissance. Ces grimaces outrées, parce qu'elles sont intégrées à un flot continu de micro-contractions, sont étrangères à toute expressivité ordinaire.

Van der Weyden et Carpentier n'entreprendront ainsi rien mais constatent, laissant le monde devant eux les concerner à peine. Ils ressentent moins qu'ils ne semblent répondre, un peu détraqués, à des *stimuli*. Ce sont certes encore des personnages, parce qu'ils ont des fonctions, une apparence fixe, des lubies caractéristiques (Carpentier aime faire rouler sa voiture sur deux roues), une diction reconnaissable ; à leur endroit se cristallisent encore un certain nombre de régularités. Mais à la différence d'autres personnages burlesques eux aussi débarrassés des lourdeurs psychologiques classiques et des identités stables, formées une fois pour toutes, ils ne sont porteurs



Men in black, Barry Sonnenfeld, 1997

à eux seuls d'aucune « vision du monde¹ », ne sont pas définis, sinon sur le mode du manque, par « un mode d'existence » ou « une certaine évidence² ».

Le vide organique tend donc vers un vide existentiel ; avec lui prend forme un type singulier de personnage, au bord de l'évanouissement, comme anesthésié. La figure de ces corps privés des mystères de l'organisme enfoui, réduits comme en cuisine à ce qui d'eux est immédiatement visible, est récurrente et s'actualise en un festival de fictions organiques, y compris dans des films au sein desquels la modalité burlesque est loin d'être prédominante. Dans le premier volet de *Men in black* (Barry Sonnenfeld, 1997), un autre corps humain vidé de ses organes nous est donné à voir lorsqu'au début du film, un extraterrestre mal intentionné débarque sur Terre et prend littéralement la peau d'un humain pour se camoufler. Encore un jeu de tromperie, encore des extraterrestres : les corps vides les plus saillants sont explicitement désignés comme des déguisements, des vêtements à chauffer, et comme des créations *alien*, les plus en marge de tous les autres corps. L'extraterrestre en question revêt mal la peau humaine : le visage

1. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 55.

2. Emmanuel DREUX, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 152. L'auteur évoque alors en particulier le personnage de Charlot. C'est lui qui souligne.

est de travers, les yeux tirés vers le bas, la bouche engoncée, la trachée particulièrement saillante tandis que les plissures s'amoncellent à la naissance du cou, comme recouvert d'une chaussette trop grande. La démarche est celle d'un pantin désarticulé, le pas rigide, le geste saccadé. Burlesque, le personnage l'est à la mesure de son détraquement : acharné dans sa mission solitaire, n'existant pas en-dehors d'elle, excessif déjà en cela, son corps semble par ailleurs mal taillé, inadéquat non seulement aux situations (c'est le lot de tous les corps maladroits) mais également à la forme qu'il recouvre, inadéquat à lui-même : il est fait d'un hiatus qui le rend à niveau égal comique et monstrueux. Burlesque s'avère donc un corps qui sert de déguisement aux extraterrestres ; la modalité qui nous occupe problématise plus largement avec constance, en en faisant l'un des fondements de sa poétique propre, l'articulation de l'intérieur et de l'extérieur du corps, en faisant disparaître le premier au profit du second à l'opacité souveraine.

Du globe oculaire au périscope : le monde comme réserve d'organes

Du début du XX^e siècle au cinéma contemporain, il arrive donc aux corps burlesquement représentés de perdre toute profondeur enfouie. Leurs nouveaux états possibles se multiplient et font à eux seuls tout le comique : ils se vident, s'envolent, se tordent. L'*invertébration* des corps burlesques ne tient néanmoins pas exclusivement à ces formes d'évidement : aux côtés des corps-enveloppes, d'autres procèdent à un transfert, confient leur fonctionnement interne et le rôle joué par chacun de leurs organes à certains éléments de leur environnement. Petr Král a bien identifié cette aptitude du personnage burlesque à la dispersion :

Renonçant à sa suprématie pour épouser le mouvement anonyme de la vie, quitte à se projeter dans ses formes les plus humbles, le comique mime à son tour cet éclatement libérateur du Moi qui est le thème principal des avant-gardes poétiques du siècle, le surréalisme en tête. Il rompt aussi radicalement, sur ce plan, avec l'anthropomorphisme du cinéma muet ; fuyant en même temps le centre de

l'univers et l'"intégrité" du héros habituel, il se disperse joyeusement dans tous les sens pour redécouvrir le plaisir de circuler dans la sève des arbres, de s'abattre en pluie de météores sur sa propre planète¹.

Outre les « chosifications » que cite l'auteur – du personnage lui-même ou de ses sentiments –, outre à l'inverse les « personnifications » des accessoires environnants (leur prise d'indépendance) et l'humilité que les unes et les autres forcent le héros à avoir (l'humanité n'étant plus son privilège), la modalité burlesque procède à des greffes, étendant les limites habituellement circonscrites du corps humain. Il ne s'agit donc pas seulement, pour le personnage burlesque, de prendre part au même titre que les autres éléments présents à l'image au « mouvement anonyme de la vie », d'intégrer le « concret du monde² » et l'ensemble de ses matières. Il est par moments question pour lui de faire littéralement corps avec le monde (c'est-à-dire avec l'ensemble des éléments, des êtres et des choses qui le constituent), non pas seulement en l'éprouvant physiquement, mais aussi et plus radicalement en lui abandonnant son fonctionnement vital, en lui confiant sa survie, sa sensorialité et ses aptitudes motrices. Dans *Les Lumières de la ville* (Charlie Chaplin, 1931), lorsque la jeune femme aveugle met en pelote le tricot que porte Charlot, le fil qu'elle tire progressivement semble provenir du ventre de celui-ci : l'image énonce, d'un point de vue métaphorique, le sacrifice du personnage, mais elle associe d'abord le fil de laine aux intestins de Charlot – non plus cachés mais exposés à la vue et aux manipulations, à la fois mis au monde et faits du monde.

Dans *Le Parfum de la dame en noir* (Bruno Podalydès, 2005), Rouletabille et son ami Sainclair se cachent au fond d'un puits, au milieu d'une cour, pour épier les habitants d'un château. Observant leurs allées et venues à l'aide de périscopes, ils transfèrent leur système oculaire, et par extension leur visage tout entier, à l'objet : filmés depuis la cour en un plan fixe et frontal, les deux périscopes

1. Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 108.

2. *Ibid.*, p. 153.

qui dépassent du puits se tournent l'un vers l'autre au fil de la conversation des personnages, s'invectivent, se dressent, trépignent, en bref ont bel et bien intégrés figurativement leurs corps. Au-delà de la trouvaille analogique – les deux lurons, en escargots un peu plus vifs que la moyenne, semblent s'être dotés de tentacules –, l'*invertébration* conçue comme un procédé cinématographique tient ici à la délégation de la fonction organique aux environs du corps. Intestins, yeux, mais aussi cordes vocales : la voix est dans le burlesque régulièrement sortie de la gorge, matérialisée à l'aide d'accessoires. L'enjeu de l'*invertébration* est alors redoublé par l'impératif, dès la fin des années 1920, d'inventer la voie d'un burlesque parlant. Face au danger que fait planer la parole sur l'expression corporelle, les comiques doivent ruser et imaginer, pour faire de la première une affaire de muscles, « un burlesque d'élocution¹ ». Dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953 (Jacques Tati, 1953), lorsque les vacanciers obéissent aux informations contradictoires et inaudibles proférées par un chef de gare à travers un microphone, la voix est comme sortie du corps, détachée de lui. L'homme, au cours de la scène, ne sera jamais montré : celui-ci n'apparaît à l'image qu'à travers deux plans fixes insistant sur l'objet d'où provient sa voix, d'abord situé au premier plan, occupant le centre du cadre, puis placé en amorce, dans le coin supérieur droit de l'image.

Comme les télescopes du *Parfum de la dame en noir*, dans l'espace et la durée qui lui sont dévolus par le plan, le microphone s'impose, tout en préservant sa nature initiale, comme une incarnation, celle de l'homme et de sa voix, la matérialisation de ce qui ailleurs est invisible, retranché dans la gorge. Le microphone est alors à la fois un instrument (existant en tant que tel, indépendant, exerçant sa fonction) et un bout d'humain dispersé,



Les Vacances de Monsieur Hulot, Jacques Tati, 1953

sorti de ses contours habituels laissés en hors champ. Les organes du corps burlesquement représenté s'extraient ainsi des profondeurs et parcoururent l'espace : en marge de l'intrigue et de la trajectoire des personnages, on peut alors suivre l'itinéraire de corps scindés dont on retrouve ça et là les morceaux.

Problème de communication : l'exemple d'*En liberté !*

Cette relation organique du corps à son environnement va parfois jusqu'à constituer un récit parallèle, inverse ou complémentaire, aux enjeux narratifs des films. Dans *En liberté !* (Pierre Salvadori, 2018), Antoine sort de prison après avoir été injustement condamné pour un crime qu'il n'avait pas commis. Furieux, il aura à cœur, tout au long du film, de prendre sa revanche en devenant bel et bien un bandit. Or, lors des deux scènes de braquage du film, la voix d'Antoine est extériorisée, retournée, attribuable à un objet placé devant sa bouche ou sa gorge. En dépit du renfermement et de l'obstination opaque du personnage, malgré l'incompréhension des autres (ce qu'il dit est inaudible), cette voix sort au grand jour, quitte les confins du corps. D'abord, Antoine braque un tabac, un sac poubelle sur le visage. Le plastique

1. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, op. cit., p. 5.



En liberté !, Pierre Salvadori, 2018

lui obstrue la bouche et change les sons qui en proviennent, en accentue la dimension vibratoire, en réduit le spectre jusqu'à les homogénéiser. Tout, du visage d'Antoine ne reste qu'une forme noire percée de deux trous au niveau des yeux, comme s'il avait été lui-même retourné comme un gant, exposé à la manière d'un masque pris dans le mauvais sens. La voix que l'on entend alors, sous cet angle, pourrait être celle qui précède tout effort articulatoire, une vibration confuse avant son passage dans la bouche : celle qu'émettraient des cordes vocales laissées à l'air libre.

La séquence finale d'*En liberté !* procède à un retournement similaire. Antoine braque cette fois-ci une bijouterie, un masque de taureau sadomaso avec transformateur de voix sur le visage. Même incompréhension des employés et des clients du magasin – la voix d'Antoine est déglinguée, métallique, ouverte à un spectre inédit allant simultanément des ultra-graves aux ultra-aigus. Même enragement, donc, du fonctionnement ordinaire de la parole. Même mouvement contradictoire, pourtant, car la voix placée à l'extérieur du corps est exposée au plus près de ses interlocuteurs. Le visage d'Antoine, là encore, est une forme noire percée de deux trous blancs, comme si l'obscurité intérieure du visage, celle que l'on imagine derrière la peau, s'offrait à la vue. À la différence du premier braquage, Antoine a alors une complice improvisée, Yvonne, veuve du policier-criminel responsable de sa condamnation. La séquence finale est celle où la vérité et les jeux de

dupes sont enfin révélés, mais c'est aussi le moment où la voix exposée d'Antoine, son visage solitairement retourné vers le monde, trouve enfin une interlocutrice. Pour raisonner Antoine, Yvonne s'est elle aussi introduite masquée dans la bijouterie ; sa voix, comme celle de son comparse, est transformée par un système intégré. Tandis qu'aucun des otages ne comprend les ordres d'Antoine, Yvonne, dont les répliques sont elles-mêmes difficilement audibles, converse naturellement avec lui. Au-delà de ce qu'expriment les dialogues, il semble ainsi que ces deux appareils vocaux matérialisés par les microphones, placés à l'air libre, rapprochés et tournés l'un vers l'autre, déplacent les tensions narratives au niveau de l'émotion de la forme, suffisent à figurer l'adresse langagière et la fonction ancestrale de la vocalisation.

Tendre vers le monde

En posant les termes d'une fiction figurative qui consiste à faire de certains humains des invertébrés – retournés, abandonnant leurs organes à leur environnement, réduits à leur enveloppe-peau, ou pourrions-nous dire à leur exuvie –, nous nous sommes approprié librement un terme à la signification si lâche qu'il invite de lui-même à la piraterie. Son recours nous a permis d'initier une définition esthétique partielle du corps figuré de manière burlesque, de toute façon irrégulier, résis-

tant à la classification, fondamentalement *inverse*. Deux modalités d'*invertébration* ont ici été explorées ; dans un cas comme dans l'autre, le retranchement de la vie organique du corps, son indépendance par rapport à son environnement sont mis à mal. Telle pourrait être la leçon des *invertébrations* burlesques : tandis que « les premiers êtres se sont barricadés à l'intérieur d'eux-mêmes, afin d'échapper aux nombreux périls qui les guettaient¹ », le corps humain invertébré tendrait quant à lui tout entier vers le monde, s'exposerait à lui (se montrerait et prendrait le risque). Au corps transparent de la radiographie, au corps que le XXI^e siècle rêve selon David Le Breton de voir disparaître, au corps fouillé, la modalité burlesque opposerait des corps humains spontanément sortis, toutes antennes dehors – des corps persistants dont il faut apprendre à identifier les trajectoires dispersées et les états bancals pour nourrir « le fantasme d'un autre corps possible² ».

Mathilde GRASSET

1. François DAGOGNET, *La peau découverte*, op. cit., p. 25.

2. Yan CIRET, « Les innocents de la matière, multiples incarnations du burlesque », *Artpress*, n° 24, *Le burlesque, une aventure moderne*, 2003, p. 104-110.

**PRATIQUES ARTISTIQUES THÉORISÉES
ET
ANALYSES D'ŒUVRES**

Gut feeling : Déjeuner invertébré par Alice Héron

QUAND L’INSTINCT VISCÉRAL S’INVITE À TABLE

Le travail de l’artiste Alice Héron¹ prend souvent la forme de sculptures et d’installations destinées à envahir les lieux où elles sont exposées. Avec elles, les frontières sont floutées et flouées entre organique et inorganique, vivant et inerte, plaisant et dérangeant. Petit à petit, les recherches sensorielles d’Alice Héron et son intérêt pour la cuisine l’ont amenée à organiser des dîners ou des buffets conceptuels. Sculpture et nourriture, design d’objet et design culinaire s’alimentent les uns les autres. L’invasion ne concerne plus alors seulement le lieu de l’exposition, elle est à présent interne au corps du mangeur-spectateur. Dans ces expériences culinaires conçues à partir de recherches sur les liens entre alimentation, culture et spiritualité, l’expérience du convive est totale : il est enduit, habillé, massé, accompagné par les sons, surplombé par des éléments de mise en scène et invité à ingérer des mets qui nourrissent le corps autant qu’ils interrogent la raison, troublent l’esprit et surprennent les papilles…

Déjeuner invertébré est une performance culinaire d’Alice Héron² qui s’inscrit au sein de sa recherche multimédia *Gut feeling*, expression anglaise renvoyant à un sentiment viscéral et profond, à ce qui vient « des tripes ». Cette recherche questionne ce que les représentations organiques primaires peuvent provoquer comme réactions. C’est une série de sculptures, d’installations et de performances qui explorent l’instinct, le ressenti, le ressenti, le dégoût et l’envie, et la façon dont ces sentiments ont, pour beaucoup, partie liée avec l’alimentation. Afin d’éclairer l’exercice d’interprétation de ce travail artistique, un premier détour par quelques principes de l’anthropologie de l’alimentation pourra être utile au lecteur. Nous

n’y parlerons donc pas d’invertébrés, mais cela sera utile pour comprendre comment se noue, dans l’expérience culinaire du mangeur, la relation entre ce qu’il ingère objectivement – ce qu’il rationalise – et ce qu’il digère symboliquement – ce que ses tripes lui dictent. En second temps, suivant l’invitation d’Alice (au pays des merveilles), nous pourrons questionner notre relation au réel, déjouant les trompe-l’œil proposés par Alice (Héron) dans son *Déjeuner invertébré*, entre pratique d’entomophagie³ et questionnement des goûts et des dégoûts. Finalement, puisque l’expérience du mangeur est une construction culturelle complexe, nous montrerons comment le travail d’Alice Héron permet un retournement : et si l’invertébré n’était pas tant ce ver à ingérer que nos intestins le digérant ? Par le façonnage de sculptures, le design d’objets culinaires et par l’expérience culinaire, c’est bien une ode à la puissance et à l’ambivalence des organes du corps humain et aux sentiments qu’ils nous procurent que la cheffe-artiste compose dans sa recherche artistique.

Expérialiser le principe d’incorporation

À travers le choix de ses aliments, l’homme choisit le type d’homme qu’il désire être... En réduisant le pain à des calories, le vin à une drogue, le sexuel à une hygiène, nous nions le rôle affectif de la chair et nous proclamons que notre science est suffisante pour donner un sens à la vie : nous reléguons la symbolique et le sacré au rang de vestiges barbares⁴.

Avant de présenter la manière dont le *Déjeuner invertébré* trouble et réveille la sensibilité du mangeur, il semble utile de faire un point sur l’un des

1. Ce texte est le fruit d’échanges nourris entre l’artiste et sa sœur, anthropologue de l’alimentation.

2. Elle a été conçue pour la journée d’étude « Invertébrés : vies et formes invertébrées dans les sciences et dans les arts », le 31/05/2023 à la Maison de la Recherche de l’université Sorbonne-Nouvelle.

3. Ce terme désigne les pratiques de consommation d’insectes par l’être humain.

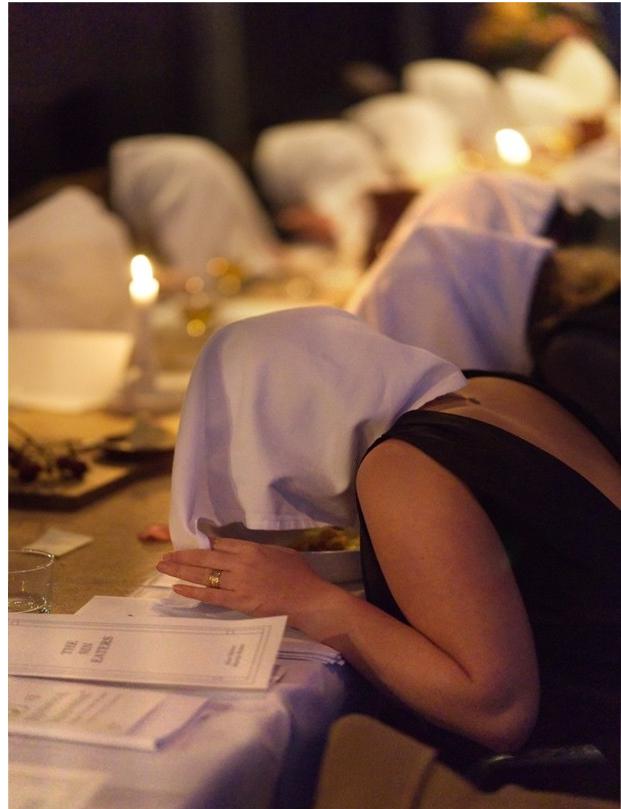
4. Jean TRÉMOLIERES, *Le grand livre de la nutrition*, Paris, Laffont, 1973. Cité par Jean-Pierre POULAIN dans *Les apports des sciences sociales à la compréhension de l’alimentation humaine*, voir en ligne <<https://fr.slideshare.net/Poulain/sociologie-de-lalimentation-presentation#100>>, consultée le 30 décembre 2025.

mécanismes clés de cette sensibilité, lié au principe d'incorporation. L'être humain ne sait pas synthétiser l'ensemble des molécules nécessaires à sa survie. À l'inverse de certains animaux aux régimes très monotones, il doit puiser dans une alimentation diversifiée pour satisfaire chacun de ses besoins physiques spécifiques. L'être humain étant aussi doué de pensée et, en sus, d'une certaine imagination, il ne s'est pas limité à une lecture physiologique du « mangeable ». L'anthropologue de l'alimentation Claude Fischler aide à comprendre la portée non biologique de l'alimentation¹ : la pensée magique, culturellement construite et transmise, restreint le champ du mangeable, pour le rendre plus familier, et plus sécurisant. Les aliments sont ainsi non seulement littéralement, mais également symboliquement, incorporés par celui qui les consomme. La fonction physiologique de l'alimentation (nutritionnelle notamment), inséparable de ses dimensions symboliques, est rendue possible par la cuisine. L'agencement et la préparation des aliments sert ainsi à dépasser et rendre vivable le « paradoxe de l'omnivore », qui positionne l'individu entre « néophilie » (le besoin d'une alimentation diversifiée pour combler l'ensemble des besoins nutritionnels) et « néophobie » (la crainte du risque encouru par l'incorporation « du mauvais objet », qui peut empoisonner, rendre malade, transformer). L'incorporation est l'acte autour duquel se cristallise l'« angoisse de l'omnivore² ». C'est un acte à la fois banal et primordial, lourd de conséquences, et vital.

Les expériences culinaires d'Alice Héron questionnent cet acte fondamental qu'est l'incorporation par l'utilisation de nombreux médias et par une attention particulière à la mise en scène, qui permet au convive de bousculer ses certitudes, d'opérer un pas de côté dans ses routines, et de s'ouvrir à de nouvelles façons de percevoir les interfaces entre monde *intérieur* et monde *extérieur*. Nous évoquerons rapidement deux dîners illustratifs de ce type avant de commenter plus spécifiquement le *Déjeuner invertébré*, suite logique des précédents.

1. Claude FISCHLER, *L'homnivore*, Paris, Odile Jacob, 2001.

2. *Ibid.*



Gluttony Dish (risotto de haricot, crème de courge, oignon confit), à manger sans couverts, caché sous un linge. *Sin eaters*, Mediamatic, 2022, Photographie d'Andrea Valvidia

Selon une ancienne tradition galloise, l'entourage d'une personne récemment décédée devait consommer un repas rituel afin d'absorber les péchés du défunt et ainsi absoudre son âme de la vanité, de l'avidité, de la luxure, de la jalouse, de la gourmandise, de la colère, de la paresse et du chagrin. L'expérience *Sin eater*, proposée par Alice Héron en 2022 à Mediamatic³ (Amsterdam), a exploré les méthodes et pratiques de guérison d'Hildegarde von Bingen⁴ afin de repenser la manière dont les mondes de la nourriture, de l'art

3. <<https://www.mediamatic.net/en/page/380969/the-sin-eaters>>, expérience conçue avec Martin Butler, consultée le 30 décembre 2025.

4. Hildegarde von Bingen (1098 - 1179) était une abbesse, mystique, naturaliste et guérisseuse du haut Moyen Âge. Elle est principalement connue pour ses nombreux écrits sur les analogies entre macrocosme et microcosmes, liant les savoirs scientifiques et populaires. Par exemple : Hildegarde VON BINGEN, *Physica*, Pierre Monat (trad.), Paris, Jérôme Millet, 2019.



Soup of Sadness (champignons, laitue, sarrasin), à consommer avec la cuillère trouée Spoon of Sadness

et de la science se rejoignent, et découvrir comment ils peuvent être exploités pour atteindre un état d'esprit équilibré. Chaque plat du menu faisait ainsi explicitement référence à l'un des sept péchés capitaux.

Le dîner théâtral *Dinner of the damned* (2023) s'est quant à lui inspiré de la culture gothique, de l'alchimie gastronomique et des elixirs doux-amers pour questionner notre rapport à la noirceur, aux côtés sombres de l'humain. Ce repas cathartique a mêlé des éléments aussi divers que des ingrédients connus pour leurs propriétés stimulants l'humeur, des rituels de guérison du deuil, ou encore des références explicites aux stratégies extrêmes d'adaptation aux périodes de disette, comme la consommation de cailloux assaisonnés en guise de trompe-la-faim³.

Avec ces repas thématiques, conçus comme des expériences culinaires immersives, les chemins de penser et les manières d'appréhender les aliments et leurs environnements sont ainsi modifiés. Les mangeurs expérimentent une autre forme d'*incorporation*, suscitant des réactions et des émotions nouvelles, des appréciations renouvelées.



Pierres assaisonnées à sucer et recracher (ail, gingembre, oignon de printemps, huile de sésame)

Un Déjeuner invertébré aux résonances entomophagiques pour questionner le goût et le dégoût

Si nous ne savons pas ce que nous mangeons, ne devient-il pas difficile de savoir non seulement ce que nous allons devenir mais aussi ce que nous sommes⁴ ?
Claude Fischler, 2001

La perception du goût et son rôle non exclusif dans la construction des goûts et des dégoûts

Brillat-Savarin a proposé, dans son ouvrage de référence *Physiologie du goût*, paru en 1848⁵, un tableau historique de la situation sensorielle de l'ingurgitation en Europe : à l'époque « ancienne » (non datée par l'auteur) le plaisir alimentaire se situait uniquement au niveau de l'estomac. Puis il est remonté peu à peu au niveau de la gorge et de l'œsophage, et ensuite à la bouche et au nez. Aujourd'hui, et comme nous allons le voir ci-dessous, le goût est reconnu comme étant le fruit d'une étroite imbrication entre le biochimique, le physiologique, le psychologique et le social.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, un même aliment n'a pas le même goût pour tous les individus : « Le goût n'est pas une propriété intrinsèque des aliments mais bien le résultat d'une interaction entre l'aliment et les récepteurs

3. Pour plus d'informations sur cette expérience culinaire coconçue avec Martin Butler, voir <<https://alicetheron.com/>> ou encore <<https://www.mediamatic.net/en/page/389156/dinner-of-the-damned>>, consultée le 30 décembre 2025.

4. Claude FISCHLER, *op. cit.*, p. 70.

5. Anselme BRILLAT-SAVARIN, *La Physiologie du goût*, Paris, Charpentier, 1848.

sensoriels du mangeur : le goût dépend autant de l'aliment que de l'individu qui le déguste¹ ». Il est une « représentation complexe » qui fait appel à trois sensibilités physiologiques : la gustation (perception de la saveur de l'aliment par les papilles de la langue), l'olfaction rétro-nasale (perception des arômes de l'aliment par l'arrière-gorge, composante majeure du goût), et la sensibilité chimique du nerf trijumeau (perception du piquant, du pétillant, de l'astringent ou du rafraîchissant). Tous les autres sens, la vue et l'olfaction directe, mais également l'ouïe et la sensibilité thermique et mécanique (pour la texture), accompagnent et complètent la construction de la représentation du goût de l'aliment². Ce sont des milliers d'informations qui sont traitées pour ressentir un aliment, et ensuite construire un jugement sur cette sensation.

Le dégoût et le goût ont ainsi une dimension fondamentalement biologique, mais qui n'épuise pas l'expérience du mangeur. Paul Rozin³ a classifié deux principaux types de rejet alimentaire : le *distaste* (dégout sensoriel), provoqué par un élément désagréable pour les sens, et qui agit comme une alerte contre une dangerosité soupçonnée ; et le *disgust* (dégout cognitif ou idéal), provoqué par les idées associées à l'aliment, qui le classent dans la catégorie des objets inappropriés à la consommation, mais sans *distaste* fort. Certains peuvent ainsi qualifier d'immangeables des aliments pourtant tout à fait comestibles d'un point de vue sanitaire et tout à fait appréciés par d'autres, comme c'est le cas des petits animaux invertébrés, rampants et grouillants...

Manger des invertébrés : une histoire de goût ?

L'entomophagie (la consommation d'insectes) et l'héliciphagie (la consommation d'escargots) sont

pratiquées dans plus de 140 pays, concernent plus de 2000 espèces animales, et se pratiquent autant en milieu rural qu'urbain, comme plat du quotidien, mets de fêtes ou au contraire de disette. Il faut noter l'incroyable complexité à documenter l'entomophagie, liée à la grande diversité d'espèces et de sous-espèces, aux imprécisions dans les correspondances entre noms vernaculaires et noms scientifiques, et à la spécificité des pratiques, différentes en fonction de l'origine sociale du consommateur (classe d'âge, de sexe, d'ethnie, etc.), de la catégorie d'insecte et de son stade de développement (œuf, larve, imago), et enfin, de la saison⁴. La pratique assez commune de l'entomophagie est cependant également l'objet de réactions épidermiques, suscitant amusement, ou dénigrement, voir éccœurément, face à celui qui consomme la mauvaise espèce, ou au mauvais moment⁵. Par toutes les symboliques socio-culturellement situées qu'elle soulève, la consommation d'invertébrés est particulièrement soumise à la crainte du « risque d'incorporation du mauvais objet⁶ ». L'animal, mollusque ou insecte, que certains considèrent comme un met de choix, peut également être perçu comme non comestible, transgressif, ou encore risible. Pourquoi cette pulsion répulsive, et pourquoi cela peut-il être si fascinant ?

Le *Déjeuner invertébré* ne souhaitait pas tomber dans la facilité des vers de farine ou autres criquets qui font régulièrement l'enthousiasme de la presse et des prescripteurs de l'alimentation de demain. Ils suscitent paradoxalement beaucoup moins l'engouement des consommateurs occidentaux, au vu de la très grande marginalité de la consommation d'insectes en France. Lors de la journée d'étude « Invertébrés : vies et formes invertébrées dans les sciences et dans les arts », Alice Héron souhaitait ainsi explorer avec ses

1. Nathalie POLITZER, « Éducation au goût » dans Jean-Pierre Poulain (éd.), *Dictionnaire des cultures alimentaires*, Paris, PUF, Quadrige, 2012, p. 421-430.

2. Pour en savoir plus sur la construction physiologique du goût : <<https://www.inrae.fr/dossiers/donner-du-sens-au-gout/gout-sens-complexe>>, consultée le 30 décembre 2025.

3. Cité par Claude FISCHLER, *op. cit.*, voir Paul ROZIN et April E. FALON « A perspective on disgust », *Psychological Review*, n° 94(1), 1987, p. 23-41.

4. Élisabeth MOTTE-FLORAC & Philippe LE GALL (dir.), *Savoureux insectes. De l'aliment traditionnel à l'innovation gastronomique*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

5. Imaginons par exemple la réaction d'un Bobolais (Burkina-Faso) à la vue d'un Dijonnais consommant des escargots persillés, ou à l'inverse du même Dijonnais face au Bobolais lui ventant la saveur des *chitourous* (chenilles du karité). Plus proche de nous, voir les réactions face à une huître laiteuse, par exemple.

6. Claude FISCHLER, *op. cit.*

convives comment l'aspect d'un aliment et les attentes symboliques portées sur lui peuvent influencer l'appétence, susciter la curiosité ou le dégoût, en fonction des inclinations de chacun. Ainsi, sur sept mets résonnats avec des invertébrés, seuls deux étaient issus de produits animaux, et pas des plus exotiques (poulpe et huître). Il s'agissait pour Alice Héron de mettre en scène un jeu sur l'identité des aliments – et sur nos définitions communes du comestible et du non-comestible. Elle a ainsi moins manipulé l'ingrédient invertébré que son référent symbolique, conduisant le convive à s'interroger, par exemple, sur la répulsion provoquée par la vision d'un aliment aussi commun qu'un grain de riz soufflé, grimé tel un ver de fruit pourri. C'était bien les simulacres des invertébrés qui étaient convoqués, par des effets de projection mentale et des jeux sur la matière et la texture des aliments. Avec un certain détachement ludique, Alice Héron a agi à la manière d'une metteuse en scène, jouant de la crédulité du spectateur, pour mieux le bousculer en convoquant ses émotions et en questionnant ses sensations.



Vue d'ensemble du *Déjeuner Invertébré*.
Photo de l'auteure

Menu du déjeuner invertébré

Huîtres simples

Arancini, beurre persillé à l'ail, façon escargot.

Morilles et Poulpes enfourchetés, grillés à la teriyaki.

Rouleaux de dangmyeong¹, kosho²

Nids de linguine sépia, sésame noir et radicchio

Haricots beurres

Abricots et fraises, chocolat blanc et riz soufflés

– façon nature morte



Fraises, Abricots et Nids de linguine sépia, *Déjeuner invertébré*, photographie d'Alice Héron, 2023

1. Nouilles coréennes fabriquées à partir de fécul de patate douce qui donne à la nouille une texture très élastique.

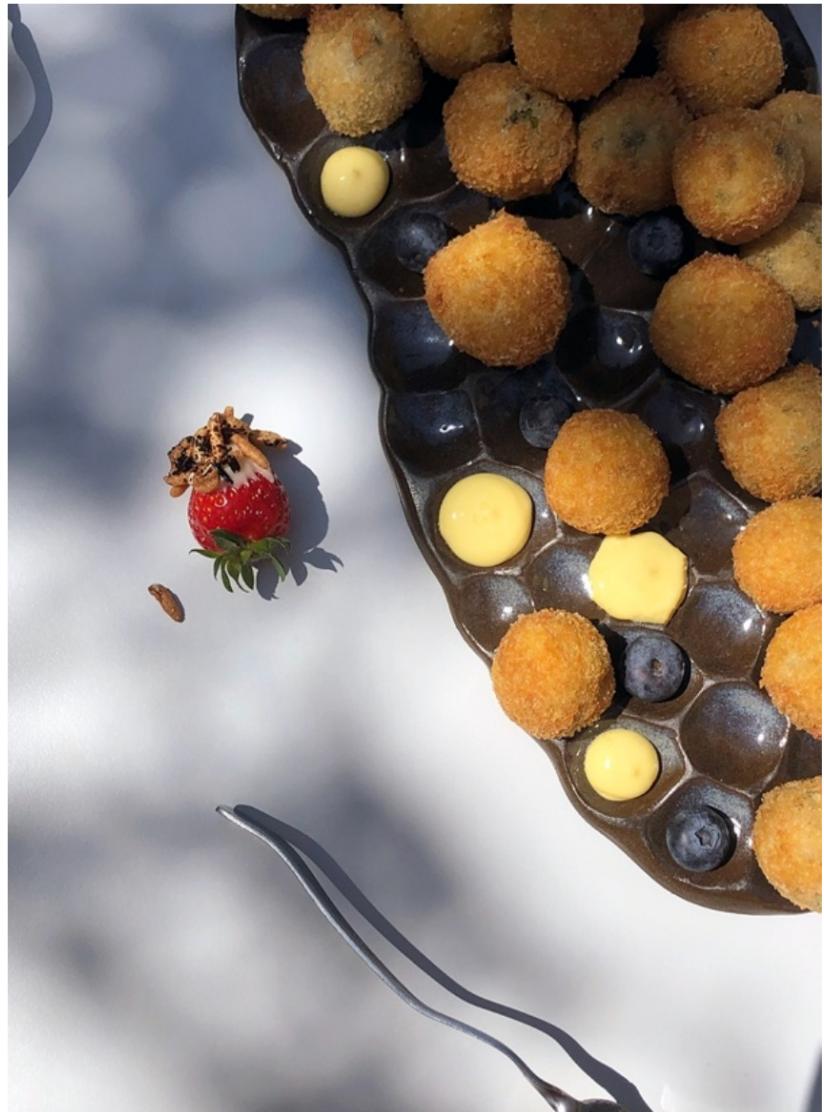
2. Condiment japonais à base de piment.

Chaque catégorie du mangeable et de l'immangeable façonne l'expérience gustative, en provoquant du *distaste* ou du *disgust*, marquant ainsi une distinction entre ce qui est « comestible » – ce qu'il est possible et souhaitable de faire pénétrer dans son intimité par l'incorporation – et ce qui constitue un risque. L'opposition à l'incorporation entraîne la manifestation du dégoût, qui relève d'une dimension idéelle-cognitive explorée par Claude Lévi-Strauss, qui a montré comment la nourriture se doit d'être autant « bonne à manger » que « bonne à penser »¹ : elle doit faire référence pour le mangeur à des éléments validés par sa culture et relevant des fonctions sociales, identitaires ou hédoniques de l'alimentation. Le dégoût est ainsi construit cognitivement, par l'apprentissage et l'intériorisation des catégorisations.

Tromper les sens, éprouver les limites du goût

Ce qui est acceptable physiologiquement et ce qui est acceptable psychologiquement sont donc intimement liés, allant jusqu'à provoquer des réactions « physiques » à des nourritures symboliquement immangeables, bien que physiologiquement parfaitement comestibles. Penser la nourriture, c'est la classifier, l'ordonner, la combiner. Le dégoût provient de ce qu'un aliment n'est pas bien classifié, n'est pas correctement combiné avec d'autres ou n'est pas suffisamment bien identifié pour être classifié correctement.

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *L'origine des manières de table dans Mythologiques 3*, Dijon, 1968.



Fraise et Arancini, *Déjeuner Invertébré*, photographie d'Alice Héron, 2023

Dans un autre projet, à l'occasion d'un vernissage de la Moon Gallery², Alice Héron a exploré l'alimentation en milieu spatial. En apesanteur, les aliments consommés doivent être de texture homogène et non friable³. Ils sont souvent lyophilisés, perdant ainsi textures et apparences. De plus, la sensibilité au sel et aux épices en condition de

2. La Moon Gallery est une galerie spatiale, qui, en collaboration avec la Station Spatiale Internationale, envoie des œuvres d'art (de taille très limitée, moins de 1 cm³) dans l'espace. Pour plus d'informations : <<https://moongallery.eu/>>, consultée le 30 décembre 2025.

3. Afin de ne pas s'éparpiller dans l'environnement de l'astronaute, lui faisant risquer obstruction nasale, introduction dans l'œil, ou manque de salubrité générale. Même le sel est conditionné sous forme liquide.

microgravité est limitée¹. Avec une alimentation monotone, non texturée, insipide, les classifications du mangeable et de l’immangeable sont brouillées. Sans mobilisation des fonctions identitaires ou sociales de l’alimentation, le goût se perd, le *disgust* devient *distaste*, et le risque de dépression augmente. La nourriture constitue une limite à un état psycho-émotionnel optimal des astronautes.

Pour le buffet *Moon food*, Alice Héron a travaillé chaque ingrédient pour qu’il devienne méconnaissable tout en gardant son goût caractéristique. Un met emblématique du menu lunaire est une tortilla de maïs noir, dont l’aspect rappelle clairement la face de la lune, tout en répondant aux critères de l’alimentation spatiale : elle sert à la fois de vaisselle comestible, est non friable et assure une partie des apports en glucides nécessaires à l’équilibre alimentaire de l’astronaute. Les *Cucumber space noodles* sont des nouilles longues dont la section est carrée (et non ronde comme les spaghetti) à base de haricots mungo et de jus de concombre. Par le changement de texture, de couleur, d’apparence, le convive perçoit l’importance de la classification dans l’acte d’incorporation.

Puissance des organes et ambivalence des sensations

Le travail d’Alice Héron explore la voie des analogies sensibles entre les organes qui nous composent (cerveau, langue, cœur, estomac, intestins, peau) et la vie invertébrée, et ce au travers des mets préparés autant que des pièces de service où ils sont présentés. Colonne structurale du tronc humain, le système digestif est d’une inconsistance constante, d’une étonnante puissance informe, tout entière vouée à désarticuler, dévertébrer, digérer ce qu’il ingère. La langue, l’estomac, les intestins, pour ne citer qu’eux, sont des allégories de l’informe, du mou, pourtant ils sont d’une force et d’une précision sans pareilles dans la réalisation de leur tâche commune.

1. Grace Loke *et. al.*, « Smell perception in virtual space-craft? A ground-based approach to sensory data collection », *IFST*, Vol. 59, Issue 11, 2024, p. 8540-8550, <<https://ifst.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ijfs.17306>>, consultée le 31 décembre 2025.



Cucumber space noodle (haricot mungo, concombre)



Fourchette tortueuse et poulpe grillé à la teriyaki

Les éléments de service du déjeuner (plateaux et couverts) ont ainsi été conçus pour accompagner ce questionnement sur un étonnant paradoxe que nous pourrions appeler « paradoxe invertébré », qui évoque les lieux d’ambivalences entre fragilité et puissance, risque et plaisir, ou encore répulsion et attraction qu’évoquent mets et formes invertébrés.

Les *Fourchettes tortueuses* sont des objets malmenés, à la rigidité initiale contrainte, à l’opposé du caractère mou et fluide des céphalopodes qu’ils supportent. L’étonnement, la maladresse ou encore la



Céramique iridescente, photographie d'Alice Héron

douleur (si l'une des dents de la fourchette heurte la joue ou la lèvre alors qu'on la porte à la bouche) peuvent être ressentis à leur usage, mettant en lien les informations transmises par notre cerveau, analysant cet objet étrange et son usage altéré, et celles transmises par notre ventre, siège primaire des émotions.

Les plateaux en céramique *Snail trays* font référence à des coquilles à l'intérieur desquelles se lovent les *Arancini* champignons et beurre d'ail persillé, façon escargot (la coquille craquante de *l'arancini* contrastant avec le moelleux du *riz arborio*). Alvélaires (et presque pulmonaires à vide), les plateaux *Snail trays* sont ainsi colonisés par les substituts des gastéropodes, selon un principe d'accumulation, de superposition, de grouillement.

Deux céramiques iridescentes ont servi de support aux Rouleaux dangmyeong, Nids de linguine et Haricots beurres. Ce sont des agrandissements de sachets de nouilles instantanées scannées et moulées. Ces formes longilignes, courbées, entrelacées, évoquent plusieurs de nos organes internes : veines, cerveau, et plus particulièrement bien sûr, les intestins. À l'inverse, la finition sombre mais brillante du glacis iridescent invite le convive à suivre ses intuitions, elle encourage nos tripes à percevoir le monde qui les entoure et à y participer, à palpiter, et à s'exprimer...



Snail Tray. Céramique, photographie d'Alice Héron

Le travail multiforme d'Alice Héron questionne les liens entre le physiologique et le psychologique. Appréhendé comme un laboratoire de recherche-création, il invite à solliciter des concepts d'anthropologie de l'alimentation pour tenter d'appréhender les bousclements émotionnels opérés par la transformation artistique des aliments et par leur mise en scène. Le travail d'Alice Héron contribue à mettre en lumière et à revaloriser les émotions transmises par notre « deuxième cerveau », nos intestins étant tapissés de près de 200 millions de neurones, en interaction permanente avec le système nerveux central. L'artiste-cheffe explore en profondeur les différentes dimensions de la nourriture « bonne à manger et bonne à penser », pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss¹. Lorsque les frontières entre le goût et le dégoût deviennent mobiles, les perceptions du beau et du bon s'entrecroisent et s'amplifient.

Raphaëlle HÉRON

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*

Larve de dermeste et autres invertébrés dans l’œuvre de Louise Gügi

ENTRETIEN AVEC L’ARTISTE

Louise Gügi et Marie-Laure Delaporte se sont rencontrées à l'université de Picardie Jules Verne, à Amiens, dans le cadre de leurs enseignements ; Louise Gügi enseignant différentes pratiques artistiques (dessin, textile, installation), Marie-Laure Delaporte étant théoricienne et historienne de l'art contemporain. Elles collaborent ensemble à plusieurs projets notamment l'exposition intitulée *Missing*, organisée à la Maison des Arts de Tartu à l'été 2024, sur le thème de l'extinction animale suite aux activités humaines.

Ce dialogue émerge de différentes discussions autour des relations entre humains et non-humains et revient sur la place tenue par les invertébrés dans l'œuvre de Louise Gügi, à la fois comme source d'influence, symboles, références théoriques et culturelles, motif iconographique ou plus encore comme figure plastique opératoire.

Marie-Laure Delaporte : Lors de deux expositions organisées en 2023, Cyclocirqo au Safran (Amiens) et Terra Extröngæ au centre d'art Le Radar (Bayeux), plusieurs pièces sont présentées dont certaines à propos d'invertébrés. Il s'agit à la fois d'objets à activer par les visiteurs, de pièces textiles, très colorées, qui peuvent autant être accrochées et exposées que manipulées et portées, notamment dans le cadre de la performance Dermeste digestive, lors de laquelle un costume de larve prend vie, s'anime. Ces expositions proposent des univers aux apparences ludiques, à travers les couleurs acidulées, les matériaux tactiles et la maniabilité des objets. Mais au-delà des effets visuels, tu produis un discours à travers des œuvres traitant des rapports de domination, des questions d'écoologie et d'humanisme, de dialogue entre êtres humains et non-humains. Ton travail plastique se situe entre réel et fiction. L'un de ces récits fictifs trouve ses racines dans une bactérie nommée Wolbachia. Pourrais-tu nous expliquer comment tu as découvert son existence ?

— Louise Gügi : Cette bactérie, dont j'ai appris l'existence pendant le confinement¹, est justement présente chez les invertébrés, comme les moustiques ou les mouches, ainsi que chez quelques mollusques. L'une des choses remarquables chez cette bactérie est qu'elle parasite son hôte à travers ses gamètes reproductrices, et qu'elle parvient à modifier son système de reproduction.

1. L'artiste a notamment discuté avec la chercheuse Alice Namias, post-doctorante à l'université Paris-Saclay et autrice d'une thèse de doctorat intitulée *Évolution des gènes de l'incompatibilité cytoplasmique au sein des Wolbachia des moustiques Culex pipiens* soutenue en 2023 sous la direction de Mylène Weill et Mathieu Sicard 2023.

Pour cela, elle utilise différentes stratégies biologiques parmi lesquelles figure l'influence vers la parthénogénèse, et ainsi plus aucun mâle n'est engendré, et l'espèce hôte se voit féminisée².

Depuis mon point de vue, celui d'une humaine, caucasienne, citadine bientôt quarantenaire, venant d'une classe privilégiée, je voyais dans cette bactérie le symbole d'un combat féministe, également queer, très radical. Il me semblait entrevoir le début d'une solution à quelques-uns de nos problèmes sociaux, politiques mais aussi affectifs. Et la bactérie Wolbachia m'est apparue comme un accélérateur d'évolution des espèces, car elle ne crée qu'une seule lignée, celle qui est porteuse et tend à faire disparaître la lignée non porteuse. C'est un événement biologique, scientifique, qui me semblait pouvoir participer à une certaine transformation du monde, et envisager un futur différent. La bactérie marque le début de la narration développée sur la tapisserie *Cosmos. Idio.eros* qui illustre cette transformation du monde. Le scénario sur lequel repose la tapisserie est l'histoire de la transformation de notre monde grâce à une bactérie qui viendrait épouser l'ensemble du vivant et mélangerait toutes les catégories de classification biologique. Sous l'effet de Wolbachia, les montagnes deviennent des vulves,

2. Une autre stratégie est également la possibilité de réduire les chances de reproduction entre une femelle non porteuse et un mâle porteur, faisant donc que des descendants non porteurs se raréfient. La bactérie tend à féminiser l'espèce, mais surtout en faisant disparaître les femelles non porteuses.



Cosmos. Idio.eros, 2020, fresque en textile, 27 mètres de long, exposition *Terra Extröngæ* au centre d'art Le Radar (Bayeux), 1^{er} avril - 21 mai 2023.

les champignons deviennent des phallus, les zones urbaines se composent de fragments architecturaux et corporels, tout cela prenant vie dans une orgie de formes et d'hybridation matérielle.

— M.-L.D. : Dans son ouvrage intitulé *Métaphysiques Cosmomorphes*, le philosophe Pierre Monte-bello développe le concept d'une « pensée cosmomorphe » auquel fait penser la tapisserie *Cosmos. Idio.eros*. Il écrit au sujet de « l'impact que la présence du monde produit sur toutes ces choses, et particulièrement leurs formes. Elle ne parlerait donc pas de formes mais de cosmo-formes, de formes toujours prises dans une relation avec la Terre ou le cosmos [...] unité cosmologique des formes¹ ». De quelle manière cette pensée a-t-elle influencé ton œuvre ?

— L.G. : Les humains expérimentent également de grandes transformations formelles et corporelles mais aussi politiques qu'elles soient individuelles ou collectives. Dans la tapisserie, l'espèce humaine se transforme en une espèce proche de celle du mollusque et adopte une forme de x ou

de phallus. L'œuvre adopte également une forme politique car cette nouvelle espèce est désormais douée d'une intelligence collective inspirée du syndicalisme et du partage des communs. Le dessin et les matières textiles permettent de formaliser le désir d'une conscience collective « supramatérielle » qui permettrait de construire et de préserver un corps social se trouvant au-dessus des identités individuelles qui le composent. Il peut donc s'agir de sortes de « cosmo-formes ».

— M.-L.D. : *Cosmos. Idio.eros* mesure environ trois mètres de haut sur une trentaine de mètres de long, ce qui représente un format conséquent. D'où vient ce choix de format ?

— L.G. : La tapisserie est une des pièces qui m'a le plus occupée ces dernières années car son format est imposant. J'ai pris modèle sur le rite funéraire d'une société précolombienne située au Pérou actuel, les Paracas. Ce rite implique des pièces de tissus de très grands formats, nommées des fardos, pouvant mesurer jusqu'à trente mètres de long. Les fardos enveloppaient les momies Paracas et représentaient une cosmogonie, une vision du monde funéraire.

1. Pierre MONTEBELLO, *Métaphysiques Cosmomorphes*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 130 et p. 146.



Larve de dermeste et Prototype pour hamac, exposition à l'Abbaye de Jumièges, décembre 2022.

À partir de ce modèle, je voulais construire et représenter un mythe de notre monde et de notre humanité, qui serait un récit épique dépassant les conditions de domination entre êtres humains mais aussi avec les espèces non humaines. *Cosmos. Idio.eros* est donc un récit futuriste et science-fiction au centre duquel se développe l'histoire de la spéciation humaine et de toutes les espèces biologiques, animales, végétales et minérales, grâce, ou à cause de Wolbachia.

— M.-L.D. : Parmi les œuvres présentées lors des dernières expositions se trouve une larve géante, qui devient un costume pour une performance, et un prototype pour hamac. Ces deux pièces sont directement liées à la figure de l'invertébré et plus précisément à ce qu'on appelle communément le ver de terre. Comment est venue l'idée de travailler à partir de cette figure ?

— L.G. : Le prototype pour hamac et le costume de larve sont deux pièces liées dans leur fabrication et sont complémentaires. Au départ, je concevais le hamac comme un réceptacle pour se reposer ou pour mourir, comme un linceul. Son croquis représentait une pièce en tissu destinée à recevoir un corps, mort ou au repos, pouvant accueillir un visiteur. Le titre provisoire était *Vagin cosmique*.



Recherche graphique pour *Hamac*, 2023



Vue de la performance *Larve !*, dans le cadre de l'exposition *Terra Extröngæ* au centre d'art Le Radar (Bayeux), 1^{er} avril - 21 mai 2023.

Au fur et à mesure de sa réalisation, je cherchais une forme d'écriture textuelle jusque-là impossible à incorporer dans l'image. J'ai réalisé quelques croquis à la recherche de polices d'écriture qui étaient composées d'invertébrés nécrophages. Au gré de mes recherches, j'ai rencontré des espèces biologiques qui se nourrissaient de la mort pour survivre. C'est ainsi que sont apparues les larves de Dermeste. Ce sont des coléoptères qui pondent leurs larves sur de la chair en putréfaction. En mangeant cette chair, les larves accé-

lèrent la décomposition des cadavres. Au cours de la réalisation du hamac, je ne parvenais pas à intégrer cet aspect textuel faisant référence aux larves. J'ai donc réalisé un costume de larve à la fois indépendant, mais aussi complémentaire au hamac, sur le modèle de la larve de Dermeste. Les deux œuvres dialoguent à travers le schéma corporel, avec un grand « nez-phallus » au centre, et le ver de terre qui traverse le hamac. On retrouve également une référence à la tapisserie, car la forme centrale est construite sur le modèle d'une cellule avec un noyau, qui est la première amorce de la représentation de Wolbachia.

— M.-L.D. : *Le costume de larve n'est pas uniquement une œuvre qui est accrochée, c'est également un costume que tu manipules et revêts lors d'une performance. Peux-tu revenir sur certaines d'entre elles ?*

— L.G. : Oui, en effet, j'ai activé le costume de larve au cours de performances, dont la forme est assez récente. La première a eu lieu lors de la Nuit des musées en mai 2023 au Radar. Il s'agit de donner vie à cette forme qui évolue sur un tapis représentant une coupe anatomique de ver de terre. L'installation textile est également composée d'une phrase, tel un phylactère, mesurant dix-huit mètres de long, que la larve ingurgite avant de la recracher. La phrase inscrite est une citation du philosophe grec Anaxagore, ayant vécu au V^e siècle avant J.-C. : « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent puis se séparent de nouveau. » La performance est également accompagnée par la lecture d'un texte¹ qui apporte une parole distincte et pose la question : « Sommes-nous capables d'envisager d'autres formes de vie résistantes à notre propre présence (humaine) sur Terre ? », à travers la symbolique de la larve, tout en valorisant l'état ambigu de cette entité à la fois minuscule et toute-puissante.

C'est justement cet imaginaire biologique extra-humain qui me permet d'appréhender les angoisses liées à l'extinction de l'espèce humaine et par conséquent à la mort individuelle.



Recherche graphique *Larre de dermeste*, 2023

— M.-L.D. : *Une autre dimension intéressante dans la figure de l'invertébré, et de la larve notamment, est ce pouvoir à la fois d'attraction, de fascination, mais aussi de dégoût et de répugnance, lié à sa fonction biologique ainsi qu'à sa symbolique et l'imaginaire qu'elle véhicule sur la mort, la transformation qui sont présentes dans les œuvres abordées précédemment. Quelle place tiennent ces thèmes dans ton travail ?*

— L.G. : Les larves, et par extension les invertébrés, qu'il s'agisse d'insectes, de vers de terre ou de bactéries, recouvrent plusieurs fonctions symboliques dans mon travail. Ce sont à la fois des symboles d'ordre personnel mais aussi plus politiques et collectifs. Ils me permettent d'aborder une certaine ambiguïté sexuelle, l'acceptation de traumas corporels, l'imaginaire lié à la mort et la transformation, les formes visibles, invisibles et les dimensions de résistance souterraine.

Les larves, comme modèle, me permettent d'approcher la laideur et la monstruosité, et le

¹. Le texte a été écrit par Marie-Laure Delaporte à la demande de l'artiste.

dégoût qu’elles peuvent susciter, en interrogeant les mécanismes d’affects de ce qui nous rebute. Je tente de déplacer les catégories normatives, et critères de beauté dominants, vers des formes moins courantes et plus dérangeantes, ou plus complexes, à travers l’union de principes opposés. La larve serait ainsi une figure de « dé-classification » entre les dualités beauté et laideur, masculin et féminin, vie et mort.

Le second aspect que représente la larve est celui d’une certaine « magie vitale ». Elle incarne une phase complètement dépressive, d’un corps amorphe qui se complait dans sa condition, en « larvant » et en mangeant ce qu’il trouve dans son environnement le plus proche. Cette condition larvaire de l’humain est notamment évoquée par Marion Zilio dans *Le Livre des larves*¹, pour décrire son propre frère. Cette position est hautement ambiguë : elle représente à la fois une passivité face au consumérisme de masse et un positionnement politique d’une inaction engagée, d’une revendication de « ne rien avoir à faire² », qui rappelle le « I would prefer not to » de Bartleby³. Et cette magie vitale réside dans le devenir biologique, le potentiel de transformation de cet état larvaire vers une autre forme, un autre état, adulte, complet, voire beau. C’est cette potentialité des larves que je trouve merveilleuse. Pour autant, je ne nie pas qu’une larve, telle quelle, visuellement, est une forme très étrange, informe même, aux limites de l’immonde. Et c’est aussi cette répugnance que je recherche, cette revendication d’une laideur assumée, qui va provoquer de l’inconfort chez le regardeur et rappelle la douleur, la laideur et l’injuste de notre monde, tout en portant l’espoir d’une transformation, du changement.

— M.-L.D. : Les invertébrés sont également présents dans les références et les influences qui parcourent les œuvres abordées qu’il s’agisse de textes théoriques, comme Vivre avec le trouble de Donna Haraway⁴, de culture

visuelle, et notamment du film *Brazil* de Terry Gilliam (1985) ou d’artistes plasticiennes et visuelles, telles que Ivana Adaime-Makac et Isabella Rossellini. Peux-tu en expliquer certaines ?

— L.G. : Les écrits de Donna Haraway m’avaient été conseillés par la commissaire d’exposition Julie Crenn⁵.

J’ai été fascinée par son approche du mythe et de la science-fiction pour comprendre la nature humaine, et plus particulièrement, par le dialogue qui existe dans ses écrits avec des connaissances disciplinaires relevant des sciences formelles comme la biologie. Je me suis reconnue dans cet univers mythologique qui permet le dépassement des conditions actuelles et de contrer les fantasmes de collapsologie et les récits d’effondrement. Dans *Vivre avec le trouble*, on retrouve plusieurs occurrences de larves et d’autres invertébrés : « J’ai sauté à pieds joints sur le tas grouillant de vers⁶ ! », « les vers ne sont pas humains, leurs corps ondulent, atteignent, prennent et intègrent, et leurs excréments fertilisent les mondes⁷ », « les bactéries et apparentées sont les principales Terra(ré)formatrices⁸ ». Haraway aborde également le concept de « sympoïèse⁹ », qui signifie « faire ensemble » et qui est essentiel lorsque l’on veut réfléchir aux mécanismes d’inter connexion des êtres vivants et non-vivants, humains et non-humains. Cet aspect est notamment illustré par une reproduction de l’œuvre de Shoshanah Dubiner, *Endosymbiosis, tribute to Lynn Margulis*¹⁰ (2012), hommage à la biologiste Lynn Margulis, et sa théorie endosymbiotique.

1. Marion ZILIO, *Le Livre des larves*, Paris, PUF, 2020.
2. Jenny ODELL, *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*, Brooklyn, Melville House Publishing, 2019.
3. Melville HERMAN, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853.
4. Donna HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, Vivien Garcia (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

5. Julie Crenn a notamment écrit le texte « La promesse d’un futur tendre », dans *revue TLW #1*, CRAE – Centre de Recherches en Arts et Esthétique de l’UPJV – Université Picardie Jules Verne d’Amiens et la Fanzinothèque de Poitiers, FRAC Picardie, TLW éditions, 2021 : « les humain.es ne sont plus au centre, ielles ont muté pour devenir des êtres doués d’une intelligence collective, des êtres plus en adéquation avec un écosystème global ».
6. Donna HARAWAY, *op. cit.*, p. 60.
7. *Ibid.*, p. 66.
8. *Ibid.*, p. 219.
9. *Ibid.*, p. 115.
10. Voir : <<http://www.cybermuse.com/>>, consultée le 30 décembre 2025.

Les références ne sont pas que théoriques, elles sont également culturelles et visuelles. Le film de science-fiction *Brazil* de Terry Gilliam, qui se déroule dans un contexte urbain et architectural dystopique, m'a toujours fait considérer les environnements souterrains, les tunnels, comme des lieux de résistance où grouille une armée au bord de la rébellion. Comme les larves, les acteurs du soulèvement rampent, cachés, pour mieux insuffler le changement politique et social. Le personnage de Harry Tuttle, incarné par Robert De Niro, le chauffagiste dissident et subversif, expert en tuyauterie, et qui exerce dans la clandestinité, est un personnage du souterrain. Le film commence d'ailleurs par un dysfonctionnement survenu du fait d'un insecte qui s'est inséré dans le système de contrôle totalitaire.

Ces espaces de vie, à l'abri de la lumière et des regards, dans les souterrains, des lieux de mort et de décomposition, s'associent à un imaginaire science-fictif des possibilités de mutation politique.

Cet imaginaire du souterrain représente un infra-monde de résistance sociale et politique qui n'a pas d'autre choix que d'exister dans la clandestinité tout en portant en lui l'élan des marges, invisibilisées face à un pouvoir hégémonique.

Dans un autre genre, la série de courts-métrages intitulée *Green Porno*¹ (2008) réalisée par Isabella Rossellini réunit plusieurs domaines qui nourrissent ma pratique : l'entomologie, la confection de costume et de décors, et le bestiaire comme motif de compréhension de l'humanité. Cette série comporte notamment un film intitulé *Earthworm* (ver de terre). Il s'agit d'un cinéma très artisanal, à la Méliès, qui rend le propos sérieux à la fois léger et familier. À travers différents motifs (le ver de terre, l'abeille, la mante religieuse, etc.) la réalisatrice met en scène la sexualité et les mécanismes de reproduction de ces espèces biologiques pour mieux questionner les préoccupations écologiques actuelles.

Enfin, le travail de l'artiste-plasticienne Ivana Adaime-Makac développe une grande empathie pour les espèces animales acculées et exploitées par les humains. Dans son installation évolutive *Rééducation*, débutée en 2009, l'artiste « tente de façon utopique et paradoxale de “dé-domestiquer” le *bombyx mori*, le ver à soie² ». Il me semble que cette œuvre porte l'impératif de reconstruction de la relation entre êtres vivants, humains et non-humains, initié notamment par Donna Haraway. L'artiste explique que « les bases de ce projet sont liées à l'histoire et statut complexe du ver à soie, un insecte “fabriqué” par l'homme au fil d'un processus d'environ 5000 ans de domestication, qui a modifié son comportement et sa morphologie le rendant complètement dépendant de l'homme pour son existence³ ».

— M.-L.D. : Pour conclure cet entretien, y a-t-il de nouveaux projets, achevés ou encore en cours, qui traitent des larves ou d'autres invertébrés ?

— L.G. : Je travaille désormais à la confection de deux nouveaux costumes d'invertébrés : un ver de terre et un cafard. Pour ce projet, je développe un travail d'impression sur textile pour m'approcher au plus près des textures animales, par le motif et la couleur. C'est-à-dire que je tente d'imiter les différents aspects de la peau du ver de terre ou la fragilité des ailes du cafard. Ce dernier me permet de continuer d'explorer les questionnements apparus précédemment avec la larve, qu'il s'agisse de la répugnance ou de la résistance. En effet, le cafard est l'un des rares animaux qui serait capable de survivre à une catastrophe nucléaire telle qu'elle conduirait à l'extinction humaine.

On peut donc voir la larve, et les invertébrés, comme des motifs et des figures de lutte et de résistance, des êtres vivants souterrains qui avancent cachés pour mieux résister et organiser la révolte.

Marie-Laure DELAPORTE

1. Voir vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=mkm3CCXI_xk&t=74s>, consultée le 30 décembre 2025.

2. Voir : <<http://www.ivanaadaimakac.fr/Pages/Reeducation2.html>>, consultée le 30 décembre 2025.

3. *Idem*.

Ode à la symbiose

EUPRYMNA SCOLOPES ET ALIVIBRIO FISCHERI

C'était une nuit sans lune dans les eaux dormantes de l'océan Pacifique. Les silhouettes des poissons dérivaient au-dessus, dans le ciel de mes petites profondeurs. Je baignais dans la lueur argentée de mille étoiles, qui me semblaient soudainement si proches. Mes antennes se sont mises à tressauter. Une vibration puis une vague ont annoncé ma propre apocalypse. En un instant, la lune est tombée. Tout est devenu noir, et moi, j'ai disparu dans la bouche d'un invertébré.

Euprymna scolopes est un céphalopode minuscule qui se nourrit de crustacés encore plus petits que lui dans les eaux peu profondes de l'océan Pacifique. Dans sa chasse, tout son environnement est impliqué, et il arrive à tuer d'un geste d'illusionniste. Comme beaucoup d'invertébrés – ces « spécialistes du secret et des cachettes sombres¹ » – le calmar *E. scolopes* chasse à l'aide d'une stratégie de camouflage. En l'absence d'une ossature rigide, permettant des attaques droites et directes, *E. scolopes* attire ses proies grâce à une ruse beaucoup plus fluide et mobile : la bioluminescence. Dans les eaux salées au large de l'archipel hawaïen, ce petit calmar s'allume ; sa vie témoigne d'une symbiose quotidienne, une poésie accidentelle inscrite dans les annales de l'évolution.

Les prédateurs terrestres ont tendance à se cacher dans l'ombre pour attraper leurs proies. *E. scolopes*, au contraire, s'éclaire pour disparaître. Dans cette performance mimétique d'une lumière cosmique, le calmar est ainsi capable, comme l'écrit Donna Haraway dans son livre *Vivre avec le trouble*, « de donner des airs de ciel étoilé lorsque, chassant par une nuit noire, il passe au-dessus de ses proies. De la même manière, il peut, au clair de lune, dissimuler son ombre² ». Cette technique, appelée la contre-illumination, permet au calmar

de se fondre dans son monde liquide. Paradoxalement, c'est comme s'il avait revêtu « une sorte de cape d'invisibilité lumineuse³ » comme l'écrit Melody Jue dans son ouvrage *Wild Blue Media*. Au lieu de l'ombre qui aurait autrement caché le prédateur dans d'autres situations, ici c'est la lumière, simulacre des étoiles, qui assure le mystère avant l'attaque. Les crevettes et d'autres crustacés qui ne se doutent de rien sont donc dévorés par l'illusion d'un corps céleste.

Symbol puissant, la lumière se révèle être plus qu'une simple poursuite mimétique de la vie pour elle-même. Dans un entretien pour *Le Monde*, le philosophe Emanuele Coccia revient sur la portée de cet élément immatériel : « C'est cette même lumière que chaque animal recherche dans le corps de l'autre lorsqu'il mange [...] : tout acte de nutrition n'est rien d'autre qu'un commerce secret et invisible de lumière extraterrestre, qui par ces mouvements circule de corps en corps, d'espèce en espèce, de royaume en royaume⁴ ». Même les êtres les plus petits, même ceux qui s'éclipsent dans les ténèbres, sont comme touchés par la lumière, venue d'ailleurs, qui frappe la Terre. Lorsque la vie cherche sa circulation, elle suit cette lumière interne et inextricable présente en chaque être. *E. scolopes* met en évidence cette lumière, précisément pour attirer celle des autres ; celle qui deviendra la sienne dans l'échange infini de toute matière.

Pourtant, *E. scolopes* ne peut pas briller tout seul ; sa bioluminescence est le résultat de sa symbiose avec la bactérie *Aliivibrio fischeri*, qui vit dans sa poche ventrale. Amant dévoué ou microbiolo-

3. Melody JUE, *Wild Blue Media*, Durham, Duke University Press, 2020, p. 108.

4. Emanuele COCCIA, « Nous sommes tous une seule et même vie », *Le Monde*, le 5 août 2020, <https://www.le-monde.fr/idees/article/2020/08/05/emanuele-coccia-nous-sommes-tous-une-seule-et-meme-vie_6048227_3232.html>, consultée le 30 décembre 2025.

giste expert, le calmar est capable de repérer son partenaire symbiotique (son « symbiose ») parmi les innombrables gouttes d'eau de l'océan et parmi toutes les autres formes de vie qui s'y côtoient. Il ne lui est même pas nécessaire de chercher activement son partenaire – qui viendra avec le courant – car son corps a été adapté par l'évolution pour l'accueillir.

Les bébés calmars ne font pas la rencontre des bactéries avant leur naissance. Ils émergent de leurs œufs sans savoir briller, mais ils ont déjà développé une organisation corporelle bien particulière. Pour accueillir leurs futurs partenaires bactériens, le corps de ce calmar est équipé d'un énorme projecteur à deux lobes dans le ventre [...], [d']un noyau épithélial spécial, [d']un muscle translucide modifié et [d']un réflecteur sombre qui dirige la lumière froide¹ ». Comme le décrivent la microbiologiste Lynn Margulis et l'écrivain Dorian Sagan dans leur livre *Acquiring Genomes* : « Le corps du calmar a été considérablement transformé, au cours de l'évolution, pour devenir un réceptacle pour ses habitants bactériens incandescents² ». Avec son corps ouvert, telle une invitation ou une promesse tendue, *E. scolopes* n'est jamais sûr que son destinataire viendra. En effet, sans *A. fischeri*, le calmar serait voué à l'obscurité.

Même quand ces habitants microscopiques se manifestent, leur séjour est d'une courte durée. Selon l'Aquarium de Monterey Bay en Californie, « [c]haque matin, un calmar rejette 90 % de ses bactéries bioluminescentes dans l'eau de la mer³ ». À chaque sommeil diurne, l'organisme refait sa composition fondamentale. Renonçant ainsi à toute emprise sur l'identité, les calmars pratiquent ce que la philosophe Vinciane Despret appelle, dans *Autobiographie d'un poulpe*, les « arts de l'éphémère⁴ ». Parmi ces arts on trouve une sorte de danse dont la chorégraphie emprunte au flux de

l'océan dans son ensemble ; tout n'y est que renouvellement et reconstitution dans le chaos d'un monde si mouvant. Peintre photosensible, *E. scolopes* accroche ses tableaux lumineux sur l'écoulement infime des vagues, des courants, des paysages submergés qui constituent l'océan. Invitant la teinte de la lune, il amène un phénomène lointain au beau milieu des communautés sous-marines : les rochers, les algues, les sables, tout danse autour de cette œuvre, ondulant dans les eaux claires et peu profondes – un salon aquacosmique.

Si l'élément de l'eau épouse la forme des choses, de tout contenant dans laquelle elle se retrouve, les autochtones de l'eau révèlent eux aussi une fluidité fondamentale. Chez ces êtres submergés, comptant parmi les plus anciens de la Terre, on trouve une souplesse primordiale des formes. La grammaire étroite de l'individualisme s'efface et disparaît, cédant sa place à une pluralité de vies. Cette dernière s'auto-documente avec des traces laissées dans la trame des relations, comme si l'encre qui écrivait toutes nos histoires n'était rien d'autre que notre sang, ou bien l'eau salée qui le compose en partie. Sur ce sujet, un passage d'*Autobiographie d'un poulpe* de Vinciane Despret mérite d'être longuement cité :

Du fait de l'interdépendance foncière de tout existant, les récits de chacun des vivants s'emmêlent, se croisent, s'écrivent les uns sur les autres. Les bactéries écrivent leurs projets dans les corps de leurs hôtes, les oiseaux dans les graines de fruits qu'ils transportent pour leur permettre d'autres rencontres [...] Tous se racontent au passé, au présent et au futur, les uns aux autres et les uns *sur* les autres. Chaque récit, dès lors, constitue une proposition, un pari sur l'avenir, un appât pour l'existence, voire pour les métamorphoses⁵.

C'est avec une écriture lumineuse que la bactérie marine *A. fischeri* raconte son histoire dans le corps d'un calmar. Chaque version de cette histoire, renouvelée par chaque illumination nocturne, n'est lisible que le temps d'une nuit. Or, la lueur de ce binôme symbiotique rappelle toutes les autres nuits, toutes les autres bactéries écou-

1. Lynn MARGULIS, Dorian SAGAN, *Acquiring Genomes : A Theory of the Origin of Species*, New York, Basic Books, 2002, p. 176-177.

2. *Ibid.*

3. *Hawaiian bobtail squid* (s.d.), Monterey Bay Aquarium, <<https://www.montereybayaquarium.org/animals/animals-a-to-z/hawaiian-bobtail-squid>>, consultée le 30 décembre 2025.

4. Vinciane DESPRET, *Autobiographie d'un poulpe*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 70.

5. *Ibid.*, p. 50-51.

lées, conférant à chaque chasse–performance une qualité fantomatique qui mêle le passé au présent. Quand le matin arrive et que la plupart des bactéries sont expulsées, il ne reste rien que ce pari sur l’avenir, cet appât pour l’existence, livré par les vagues.

Des êtres comme les invertébrés se définissent donc par cette interdépendance radicale, et par la symbiose, qui leur est fondamentalement réciproque. Par « symbiose » j’entends une complicité et une collaboration dans le projet de vivre ensemble ; il s’agit d’une relation harmonieuse dans le sens où chaque être se réjouit, se reconnaît, se soutient mutuellement. La symbiose implique une cohabitation entre des organismes différents les uns des autres : « Les niveaux d’intégration des partenaires dans la symbiose peuvent varier dans l’intimité ; l’intégration peut être comportementale, métabolique, de produits génétiques ou géniques¹ ». Comme nous l’avons dit, *E. scolopes* ne naît pas avec les bactéries déjà présentes dans son corps. *E. scolopes* et *A. fischeri* restent deux êtres et deux espèces différentes, mais dans leur union symbiotique ils forment une troisième vie qui est hybride, interdépendante, collaborative et réciproque. D’une part, le calmar utilise cette bioluminescence à la fois en mécanisme de défense et en stratégie de prédation et d’autre part, la bactérie profite d’un refuge stable, riche en nutriments et presque sans concurrence, un lieu idéal pour se multiplier et d’où elle est relâchée chaque matin pour rayonner à nouveau dans l’océan.

En ce sens, la symbiose fait écho à ce que Sophie Lewis appelle, dans son ouvrage *Full Surrogacy Now* « l’amniotechnie² ». L’amniotechnie est « l’art de tenir [...] en même temps qu’être tenu³ ». En faisant référence au liquide amniotique qui est le premier foyer des êtres humains, ce terme évoque aussi bien l’environnement que l’être comme sujet de la symbiose. Lorsque nous tenons en même temps que nous sommes tenu·es, nous expérimentons l’interdépendance entre moi et l’autre, avec toute la simultanéité et l’agentivité

qu’est la participation d’une forme de vie à la persistance de la vie d’un·e autre : « D’une certaine manière, poursuit Sophie Lewis, les corps sont toujours fuyants, parasites et non unitaires, comme le démontre la flore bactérienne vitale et variée de chaque corps⁴ ».

Même si les nôtres ne brillent pas, les bactéries qui vivent dans le corps humain révèlent la réalité de notre propre vie symbiotique : la capacité d’héberger et d’être hébergé·es, de vivre non seulement les un·es avec les autres mais aussi les un·es *dans* les autres. Selon le mycologue Merlin Sheldrake, « il y a plus de bactéries dans vos intestins que d’étoiles dans notre galaxie⁵ ». Pour la communauté des microbes qui vous habite – ce que l’on appelle le microbiome ou le microbiote – votre corps est donc une planète. Or, le cerveau n’est pas le seul à régner sur cette planète.

En effet, l’intestin est souvent considéré comme le deuxième cerveau du corps humain. Après avoir découvert l’existence de cet axe cerveau-intestin, l’écrivaine Alice Butterlin écrit dans *Les Heures défuntes* :

L’intelligence ne se trouvait donc pas seulement derrière le front, elle pouvait être viscérale, prendre racine dans le microbiote dansant près des boyaux. [...] Loin au-dessous des vapeurs célestes de la matière grise, dessinant les contours vacillants de mondes féériques, les rêves du ventre nagent avec les poissons des abysses⁶.

Dans l’œuvre de Butterlin, le corps n’est plus une simple maison pour l’intelligence cérébrale mais il devient une planète aux multiples paysages. Comme toute planète, ce corps est composé à la fois d’écosystèmes nuisibles et de zones fertiles. Penser le corps comme l’ensemble de ces terrains ne permettrait-il pas de dépasser les limites d’une individualité qui abîme notre capacité à penser ?

Si le cerveau a tendance à voler vers ce qui est clair et conceptuel, l’intestin devient le siège de notre noirceur – et incarne une autre forme d’in-

4. *Ibid.*

5. Merlin SHELDRAKE, *Le monde caché*, Simon Jolibois (trad.), Paris, Éditions First, 2021, p. 16.

6. Alice BUTTERLIN, *Les heures défuntes*, Bordeaux, Le Gospel, 2022, p. 13.

telligence. La lumière a besoin de l'obscurité pour exister, et nous de même. Quand bien même c'est la lumière que nous cherchons lorsque nous mangeons, c'est dans l'obscurité que la digestion se fait. C'est dans le noir aussi que nous trouvons le repos nécessaire pour continuer nos vies ; et c'est dans le noir que circulent les envies comme les idées. Nous aurions tort de chercher toujours la lumière cérébrale flottant dans les ciels désincarnés de la logique et de la raison, loin des eaux troublantes des émotions et des digestions : « Si l'on renonce à cette noirceur, écrit Romain Noël dans *La vengeance des affects*, on perdra ce qu'il y a en nous de plus intime, de plus secret, de plus libre et de plus chaotique, c'est-à-dire tout ce qui permet au corps de fendre les eaux du désir comme un navire fantôme dans la grande nuit¹ ».

En allant aussi loin que les étoiles avec son geste lumineux, *E. scolopes* fait corps avec la voie lactée, avec les galaxies, avec des univers au-delà du nôtre. Ce qui m'amène à demander : en quoi nos gestes, nos relations et nos actions seraient-ils différents si nous considérions nos corps comme à la fois des biotopes et des planètes ? Comment, en effet, traiterions-nous la planète avec laquelle notre vie est inséparable, si nous nous identifions avec, si nous voyions notre corps et le sien comme étant faits de la même matière ? Et comment décririons-nous les paysages – si vastes et variés – de notre intelligence ?

Chez les céphalopodes, l'intelligence est déjà décentralisée. Le poulpe, par exemple, possède un cerveau dans chacun de ses huit bras – neuf au total avec celui de la tête. Même le mot « céphalopode », qui signifie « tête » (céphalo-) et « pied » (-pode) en grec ancien, révèle un schéma corporel différent du nôtre. L'être humain – défini par la droiture et la rigidité du squelette – a tendance à naviguer dans l'espace depuis un corps ayant un devant, un derrière et deux côtés. Les céphalopodes, en revanche, perçoivent le monde davantage sous forme de spirale. Pour eux, le terrain corporel s'apparente à un tourbillon ; leur perception se fait grâce à une série de tentacules entrela-

cés dont les sensations s'inscrivent dans un cercle plutôt que dans une ligne. Dans la mesure où l'expérience façonne notre perception de la réalité, il est certain que notre pensée – comme nos langues, nos sociétés, et nos rêves – serait différente si nous devions naviguer dans un espace en spirale plutôt qu'en ligne droite jusqu'à l'horizon. Comment l'amour, par exemple, pourrait se multiplier, poursuivre toujours ses continuités et non plus se ponctuer d'une série de ruptures ? Mais peut-être que l'amour, avec ses vertiges et ses débordements, est déjà notre expérience la plus spiraleuse, la plus céphalopodique.

Si l'intelligence est diffuse chez les céphalopodes comme *E. scolopes*, l'identité l'est aussi. En regardant la symbiose, ce processus d'imbrication d'une vie dans une autre, l'idée d'identité séparée devient absurde. Dans le cas de l'intelligence comme de l'identité, on voit un inversement radical de l'emprise sur la singularité. L'existence même d'un tel invertébré remet en question l'idée que tout ce qui nous compose – que ce soit les *feelings* ou les fluides – doive rester nettement dans le contenant d'un corps et d'une identité qui seraient imperméables, impénétrables et difficilement modulables. Mais comme le démontre l'exemple d'*E. scolopes*, et comme nous le savons déjà intuitivement, la vie n'est rien d'autre qu'un perpétuel changement.

Quand, chaque matin, *E. scolopes* évacue la plupart des bactéries bioluminescentes avec lesquelles il a été en symbiose toute la nuit, il se débarrasse de l'élément qui pourtant le fait vivre. C'est l'acte de s'allumer qui permet au calmar, en chassant, de survivre. En se transformant ainsi, par cette purge rituelle, le calmar touche au changement le plus important de la vie, qui est la mort. Il le fait sans certitude, pariant sur le fait que la vie reviendra, qu'il sera à nouveau rempli de lumière et de tous ces autres qui l'animent. Ce calmar miniature sait changer d'un état à un autre sans lutter, il sait renoncer à ce qui le constitue le plus profondément. Serions-nous capables, comme *E. scolopes*, d'abdiquer face à ce qui nous tient le plus à cœur, pour nous reconstruire chaque matin afin de vivre pleinement chaque nuit ?

La leçon d'*E. scolopes* est aussi la leçon de l'eau. Comme l'écrit Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* : « Un être voué à l'eau [...] meurt à chaque

1. Romain NOËL, *La revanche des affects : une aventure dont vous êtes le terreau*, Thèse de doctorat, sous la dir. De Laurence Bertrand Dorléac, Paris, Centre d'Histoire de SciencePo, 2023, p. 249.

minute, sans cesse quelque chose de sa substance s’écroule¹ ». Nous pourrions apprendre à être plus comme *E. scolopes*, c'est-à-dire à être comme l'eau. Laisser partir des fragments de nous-mêmes pour accepter nos métamorphoses en continu. Nous laisser mourir pour faire corps avec le monde, qu'il soit terrestre ou céleste, incarné ou imaginé. Nous sommes toujours animé·es et possédé·es par des autres, y compris par nos mort·es et par nos souvenirs. Pourtant, la mort n'est pas la forme inverse de la vie, mais bien sa continuation sous d'autres formes. De chaque étoile dont la similitude est reproduite par la lueur des bactéries submergées, à chaque récit raconté par le courant changeant des eaux océaniques, la vie s'écoule. Elle nous invite à plonger, à nous perdre, à mourir pour renaître peut-être cette fois en tant qu'étoile ou invertébré.

Lou ELLINGSON

1. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1979, p. 9.

Se cacher parmi les fleurs

DE LA TENTATIVE DE L'ART D'INCARNER DES RUSES DE QUELQUES MOLLUSQUES MARINS

Ma première rencontre avec un poulpe s'est très rapidement soldée par un jet d'encre noire que j'ai essuyé de fond en combles, tachant mes vêtements à jamais, me punissant à juste titre d'avoir eu la bêtise de poser la créature dans un minuscule seau de plage pour enfant – seul réceptacle étanche à proximité immédiate – afin de pouvoir assouvir ma curiosité et d'observer l'animal fascinant de près. Le sentiment honteux de cette expérience est aussi persistant que le pointillisme noir et sauvage sur mes habits. Mon intérêt pour ces animaux ne s'est pas tarie pour autant.

Outre la grande « intelligence¹ » des céphalopodes, ce sont principalement deux caractéristiques de ces animaux marins qui retiennent mon attention : surtout leur capacité de ruse (sur laquelle je reviendrai ici et dont les premiers niveaux sont le camouflage et le mimétisme) mais aussi leur proximité avec l'art (qui découle en partie de cette première caractéristique). En effet, au sujet de cette proximité, notons bien sûr que le poulpe est représenté de milles façons depuis des siècles par les artisans et artistes de différents continents aussi bien, par exemples, sur les amphores minoennes (vers 1500 av. J.-C) que sur les netsukes, des accessoires portés avec le kimono au Japon durant la Période Edo (1600 à 1868). Par ailleurs, l'analogie entre la capacité des poulpes, seiches et calmars de conduire en erreur

par illusion et cette même capacité des peintres et sculpteurs fait légende. Cependant, cette proximité avec l'art tient aussi à mes yeux à la *plasticité* des céphalopodes, à leur forme instable, changeante, leur état permanent de transformation. La plasticité est le double mouvement de « réception et donation de forme² », cette capacité du sujet « de se former et de se transformer, de se dessaisir de sa forme ancienne, de fabriquer du substitut [...] , d'explorer enfin³ ». Elle est à la fois le principe d'une des ruses des céphalopodes (souplesse, adaptation, métamorphose) et un « symptôme conceptuel⁴ » de l'art, du moins des arts plastiques. Dans le domaine de l'art le mot « plastique » renvoie en premier lieu à la sculpture (nommée en allemand « *Plastik* ») et à son usage de matériaux malléables (cire, terre, glaise)⁵. On peut voir dans la plasticité plus généralement la possibilité de l'art à donner forme en toute elasticité matérielle et conceptuelle à une pensée, un affect, sans idée préconçue figée et avec un certain élan émancipateur. Ces « animaux plastiques » (à ne pas confondre avec les animaux *en plastique*, bien sûr) maîtrisent toutes sortes de flexion, torsion, raccourcissement, élévation corporelles ; sculptent leurs corps en maintes représentations, combinent à même leur peau couleurs et lumières en gamme d'autoportraits grimés, désorientent par jet d'encre – encre utilisée par les écrivains et les artistes humains pour leurs œuvres⁶ et dont j'ai donc été peinte un jour. Ces observations sur ces mollusques ont participé à la réflexion sur une manière de les représenter qui ne consisterait pas

1. J'utilise ici le terme « intelligence », même si je partage les doutes de la biologiste Laure Bonnaud-Ponticelli quand elle dit à propos du poulpe : « Je ne sais pas si le terme d'intelligence est approprié, c'est une notion très anthropocentrique. Je dirais plutôt qu'il a de bonnes capacités cognitives, comportementales et d'apprentissage. Le poulpe est capable d'analyser des situations, d'identifier un problème, d'apprendre de son environnement et de reproduire des actions. » Laure BONNAUD-PONTICELLI dans l'entretien « La capacité d'analyse du poulpe est phénoménale ! », mené par le site Sorbonne-Université, publié le 3/03/2023 <<https://www.sorbonne-universite.fr/dossiers/sciences-de-la-mer/laure-bonnaud-ponticelli-la-capacite-d-analyse-du-poulpe-est-phenomenale>>, consultée le 31 décembre 2025.

2. Catherine MALABOU, « Ouverture : Le vœu de la plasticité », Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 9.

3. *Idem*.

4. *Ibid.*, p. 7.

5. Catherine MALABOU, « Plasticité surprise », Catherine Malabou (dir.), *Plasticité op. cit.*, p. 311.

6. Jean-Pierre MONTIER, « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », *Polysèmes* n° 14, mai 2015, <<http://polysemes.re-vues.org/570>>, consultée le 31 décembre 2025.

à montrer uniquement leur aspect visuel, mais plutôt leur mode d’apparaître, d’être. Comment rendre leurs caractéristiques surprenantes non seulement visibles, mais intrinsèques et constitutives à leur représentation, à l’image de leurs ruses justement constitutives de leur être au monde ? Comment, dans une représentation visuelle, rendre la ruse concernée opérationnelle, « vivante » ? Et comment le faire en deux dimensions dans une figure *a priori* figée, alors qu’ils sont en changement perpétuel ?

Le texte qui suit revient sur la conception et la réalisation au printemps-été 2019 d’un triptyque d’images représentant un poulpe, animées justement par ces questions : *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*). À ce cheminement artistique participent des savoirs et découvertes scientifiques relativement récentes sur les ruses de ces fascinants invertébrés¹ marins, qui sont brièvement exposés ici avant que le processus de création soit développé. La volonté de mieux saisir les manières d’être au monde de ces créatures, de chercher à comprendre pourquoi elles nous surprennent et saisissent à leur tour, m’emmène à « naviguer » – les navigatrices et navigateurs maîtrisent en principe aussi la ruse – entre biologie, éthologie, écologie, histoire des sciences et de l’art, philosophie et recherche artistique expérimentale. En chemin, je rencontre un autre mollusque, un magnifique gastéropode marin émeraude, dont l’étonnant stratagème contre la faim m’amène à complexifier la démarche pour la réalisation d’un autre ensemble d’images : *Elysia* (2020). Ces images-là cherchent davantage encore à rendre « opérationnels » les stratagèmes du vivant *à même la représentation* de la créature, dans une intrication des stratégies et tactiques d’apparition et de dissimulation, de prédation, de défense, de protection, qui leurrent ici aussi spectatrices et spectateurs.

La grande « intelligence » des poulpes, leurs capacités de camouflage et de mimesis, leur formidable aptitude d’adaptation à l’environnement, font légion. Ils sont capables d’imiter les couleurs et volumes des rochers sur lesquels ils évoluent afin de se dissimuler aux prédateurs ou à leurs propres proies, ils sont capables aussi bien de prendre l’apparence d’autres espèces : la pieuvre mimétique *Thaumoctopus mimicus*, par exemple, s’allonge parfois tel le cobra de mer au venin mortel *Laticauda colubrina*, en affiche les rayures blanches et noires et se meut par ondulation de sorte à dissuader toute approche. Les céphalopodes de la sous-classe des coléoïdes (pieuvres, seiches, calmars) sont aussi capables de communiquer leurs émotions, voire de « mentir » pourrait-on penser : chez les seiches, des mâles ont été observés – lorsqu’ils nagent entre une femelle et un mâle potentiellement concurrent – en train d’afficher les couleurs de la séduction du côté de la femelle et celle du camouflage de l’autre, afin de tromper le concurrent et échapper ainsi à une attaque, tout en continuant sa parade. Avec la pratique de ce flagrant double langage, ils excellent ici dans la feinte : « Deux tenues, deux expressions radicalement différentes pour un seul corps². » Les pieuvres³ savent confectionner des abris mobiles en se cachant, par exemple, dans deux parties d’une noix de coco qu’elles transportent⁴ ; ou se

2. Jean-Claude AMEISEN, préface de Peter GODFREY-SMITH, *op. cit.*, p. 13. Vilém Flusser – en réfléchissant sur des glandes du *vampyroteuthis* dont l’une « sécrète une masse gélatineuse qui rend quasiment translucide le corps » en le « rendant invisible au récepteur » et l’autre excrète du sépia dont le nuage dissimule l’octopode – arrive à une conclusion semblable : « Nous serions tentés de dire que ce type de glande sert à mentir. » Vilém FLUSSER et Louis BEC, *Vampyroteuthis infernalis*, Christophe Lucchese (trad.), Molenbeek-Saint-Jean, Zones sensibles, 2015, p. 50-51. La vampyroteuthis, « vampire des abysses » ou « calmar des enfers », est un petit céphalopode proche du poulpe et du calmar. Il est toutefois d’un ordre différent, dont il est le seul survivant.

3. Le mot « pieuvre », plus récent que « poulpe » et existant d’abord exclusivement dans le parler normand, est popularisé à travers *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor HUGO.

4. Il s’agit avec ce comportement de la première observation de poulpe utilisant un outil : Julian K. FINN, Tom Tregenza et Mark D. NORMAN, « Defensive tool use in a coconut-carrying octopus », *Current Biology*, Correspondence, vol. 19, Issue 23, 2009, <[https://www.cell.com/current-biology/issue?pii=S0960-9822\(09\)X0024-2](https://www.cell.com/current-biology/issue?pii=S0960-9822(09)X0024-2)>, consultée le 31 décembre 2025.

1. La législation européenne relative à l’expérimentation animale a intégré en 2013 les céphalopodes, bien qu’ils soient des invertébrés : ils sont en effet les seuls invertébrés protégés par cette réglementation. Peter Godfrey-Smith écrit qu’ils sont à ce titre « souvent considérés comme une sorte de “vertébré honoraire” pour la réglementation sur les expériences animales ». Peter GODFREY-SMITH, *Le prince des profondeurs*, Sophie Lem (trad.), Paris, Flammarion, 2018, p. 100.

fabriquer une carapace en repliant par-dessus leur tête leurs bras – dont les ventouses ont au préalable saisi une multitude de coquillages et cailloux¹ servant ainsi d'armure. Les protections qu'elles improvisent de la sorte sont finalement semblables aux coquilles que l'évolution a fabriqué de manière fixe pour les corps de leur proches cousins les escargots et les huîtres au moment où la prédation est apparue². Car n'oublions pas – et là se situe tout l'étonnement – que ces êtres, capables d'ouvrir des couvercles à visser et de se servir d'outils, ne sont pas des chimpanzés ou des dauphins, mais font partie de la famille des mollusques ! Cette famille a pris il y a environ 600 millions d'années un autre embranchement sur l'arbre généalogique des espèces que celui qui développera les vertébrés, aussi bien les humains que les poissons. C'est donc sur une branche absolument différente de celle qui a produit notamment les cerveaux des mammifères que s'est développée cette intelligence de mollusque céphalopode. Et plus une chose est éloignée de l'humain sur l'arbre généalogique, plus elle éveille la nausée³, écrit Vilém Flusser. Cette hiérarchie serait selon lui inscrite dans notre « subconscient collectif⁴ ». En particulier le caractère mou et visqueux des mollusques nous dégouterait. Au regard de ce constat, il est possible de penser que notre étonnement face aux céphalopodes émane

sans doute aussi de la déconstruction qu'ils opèrent justement de cette classification…

« Si nous voulons cependant comprendre d'autres *intelligences* que la nôtre, alors celle des céphalopodes est peut-être l'une des plus éloignées⁵ » écrit Peter Godfrey-Smith, professeur d'histoire et de philosophie des sciences à Sydney.

En effet, la fascination, que je partage avec beaucoup de personnes pour les capacités fabuleuses de cet être vivant, tient en partie dans la surprise de percevoir de nouvelles formes d'intelligence (par rapport à celles que nous connaissons) chez des êtres vivants si éloignés de nous. Puisque l'éthologie est une science relativement jeune⁶, ses découvertes le sont aussi, et, aussi étonnant que cela puisse paraître, il y a encore des inconnues dans ce domaine. Il est captivant de se rendre compte que les scientifiques font encore de nouvelles découvertes au sujet des céphalopodes, alors que ces animaux fascinent depuis des millénaires les humains : cela nous permet ces dernières décennies d'être surpris et de revoir nos propres conceptions les concernant. Ainsi l'on pensait encore il y a quelques années que les pieuvres étaient asociales et solitaires⁷, jusqu'aux découvertes d'*Octopolis* (2009) et d'*Octlantis* (2016) : des colonies de pieuvres dans la baie de Jervis en Australie, où les biologistes observent des individus en train de communiquer, exprimant leurs émotions⁸ à l'occasion d'interactions agnostiques⁹. Ces deux colonies – des tanières de 10 à 15 poulpes situées à proximité les unes des autres sur quelques mètres carrés de fond marin – relèvent pour la philosophe Kristine Andrews

1. Voir à ce sujet la scène à la fin du film documentaire sud-africain *La Sagesse de la pieuvre* (réalisé par Pippa EHRLICH et James REED, sorti sur Netflix en 2020, Oscar du meilleur film documentaire 2021) lors de laquelle la pieuvre – protagoniste principale du film – se confectionne une telle carapace en toute vitesse dans une dernière tentative pour échapper à un requin pyjama qui la traque. Son odeur la trahissant cependant sous cette armure improvisée, elle finit par s'accrocher sur le dos du requin qui, ainsi chevauché, n'arrive plus à la saisir avec ses dents.

2. « Les coquilles ont été la réponse des mollusques à ce qui fut probablement un changement brutal dans la vie des animaux : l'invention de la prédation. » Peter GODFREY-SMITH, *op. cit.*, p. 81. L'auteur pense que les mollusques ont existé avant le Cambrien, mais indique que c'est seulement à cette période et cela grâce à leurs coquilles qu'ils deviennent visibles dans la chronique des fossiles (p. 81).

3. La citation exacte est : « Plus une chose éveille la nausée, plus elle est éloignée de l'humain sur l'arbre généalogique. » Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. Peter GODFREY-SMITH, *op. cit.*, p. 33.

6. Charles DARWIN et Jakob von UEXKÜLL en sont les représentants les plus anciens et les plus connus, mais ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que l'étude des comportements biologiques a été nommée ainsi. C'est un siècle plus tard que Karl von Frisch, Konrad Lorenz et Nikolaas Tinbergen développent l'éthologie moderne.

7. Il semblerait que le premier article à valoriser les interactions entre pieuvres date de 2016 : David SCHEEL, Peter GODFREY-SMITH, Matthew LAWRENCE, « Signal Use by Octopuses in Agonistic Interactions », *Current Biology* 26, p. 377–382, 8 fév. 2016, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2015.12.033>>, consultée le 31 décembre 2025.

8. *Idem*.

9. C'est ainsi qu'on nomme en éthologie les comportements relatifs à des confrontations de rivalité entre individus.

d'une véritable « culture des pieuvres¹ ». C'est la première fois qu'on serait devant une culture animale d'une espèce qui ne fait pas partie des vertébrés.

Ces spécificités céphalopodes ont de quoi étonner et leur bref exposé me permet ici de partager mon intérêt admiratif pour cette espèce et pour ces scientifiques, biologistes et éthologues, qui ont la chance de travailler de différentes façons sur son sujet.

Le poulpe m'intéresse dans le cadre d'un vaste projet de recherche sur la ruse² : ce maître de l'illusion (camouflage, imitation), de la multiplicité (des formes, des bras), de la métamorphose et de l'insaisissabilité, en est l'animal emblématique. En

effet, outre Ulysse et le renard³, c'est bien le poulpe la figure de la ruse, représentative de la *métis*⁴ des Grecs : *polútropos*⁵. Avec ses membres en apparence innombrables, flexibles, multiformes, « ce nœud de milles bras entrelacés⁶ », il est perçu comme un « labyrinthe vivant⁷ ». Aussi Ulysse était-il pour Eustathe de Thessalonique un véritable poulpe⁸, d'autres voient en lui une « intelligence en tentacules⁹ ». Plutarque souligne que « les hommes qui excellent en finesse et en ruse [...] ont soin d'imiter le polype¹⁰ » ; Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne, auteurs d'un important ouvrage sur la *métis*, profèrent, eux, le conseil suivant : « Prends exemple sur le poulpe aux nombreux replis, qui se donne l'apparence de la pierre où il va se fixer. Attache-toi un jour à l'un, et un autre jour, change de couleur. L'habileté vaut mieux que l'intransigeance¹¹. » Récolter, étudier, analyser et « diffuser » des modes opératoires rusés participe à mes yeux à établir un contexte favorable pour pouvoir suivre ces recommandations. C'est-à-dire préférer, à la force brute et l'ignorance rigide, une souplesse d'esprit, une intelligence pratique et développer une boîte-à-outil

1. Kristine ANDREWS, « Les pieuvres sont intelligentes : il ne serait pas éthique d'en faire l'élevage », *The conversation*, 15 avril 2022, <<https://theconversation.com/les-pieuvres-sont-intelligentes-il-ne-serait-pas-ethique-den-faire-lelevage-180832>>, consultée le 31 décembre 2025. Notons que depuis quelques années une « culture animale » est constatée et largement admise par la science, la première en étant remarquée par le primatologue japonais Kinji Imanishi qui, dans les années 1950, observait qu'un groupe de macaque lavait les patates douces avant de les manger, alors que les autres ne le faisaient pas. Il a été montré qu'il s'agissait d'un comportement développé par un individu, transmis à la communauté macaque. Si la notion de « culture animale » a ensuite inspiré de nombreuses recherches au Japon, ce n'est qu'en 1999 qu'elle a retenu, selon Kristine ANDREWS, l'attention en Europe et en Amérique du Nord à l'occasion d'un article sur la culture chez les chimpanzés (A. WHITEN, J. GOODALL, W. C. McGREW *et al.*, « Cultures in chimpanzees », *Nature*, volume 399, 17 juin 1999, p. 682-685). Rappelons à ce sujet qu'il y a encore quelques années l'humain pensait se distinguer des autres animaux en ce qu'il était seul à avoir une culture. Lire éventuellement l'ouvrage *Les origines animales de la culture* (Paris, Flammarion, 2001) dans lequel le philosophe et éthologue Dominique Lestel soutient la thèse que « la culture est un phénomène qui est intrinsèque au vivant [...] qu'on en trouve les prémisses dès les débuts de la vie animale [...] » (p. 8).

2. L'essai *Ruses à l'œuvre. Modes d'agir avec l'art contemporain* (Bruxelles, La Lettre volée, 2025) et l'ouvrage en deux tomes coordonnés avec Sandrine Israel-Jost *Art et ruses. Animaux et milieux* (Bruxelles, La Lettre volée, 2025) sont par exemple représentatifs de ces recherches. Le tome 2 de ce dernier ouvrage est la première monographie de mon travail d'artiste : *Katrin Gattinger : Plan B*. Parmi les quatre essais critiques des autrices de cette monographie, figurent aussi des notices d'œuvres rédigées par moi, dont une à propos des anthotypes mentionnés ici (p. 54-57).

3. Du renard – animal craintif et bien sur ses gardes – les Grecs disaient que « rien ne peut l'enserrer, alors qu'il peut tout saisir » (Jean-Pierre VERNANT et Marcel DÉTIENNE, *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 49). Ce sont ces traits de caractères qui ont fait sa renommée, notamment par les récits de La Fontaine. En effet, en prédateur malin, il joue nombre de tours à ces poursuivants : sa tanière comprend plusieurs entrées et sorties, il est de ce fait insaisissable même assiégié par les chasseurs, il a toujours une porte de sortie. Aussi dit-on qu'il sait faire le mort, pour tromper une proie ou échapper à un prédateur. Voir à ce sujet Oppien de Corycos, *Halieutiques*, II, 107-118 (II^e siècle).

4. La *Métis* (en grec ancien Μῆτις / *Mētis*, littéralement « le conseil, la ruse ») est la personnification de la sagesse et de l'intelligence rusée.

5. Du grec ancien πολύς, *polús* (« nombreux ») et τρόπος, *trópos* (« tour, manière, caractère »).

6. Jean-Pierre VERNANT et Marcel DÉTIENNE, *op. cit.*, p. 49.

7. *Ibid.*, p. 47.

8. Cité par Jean-Pierre VERNANT et Marcel DÉTIENNE, *op. cit.*, p. 49.

9. *Ibid.*, p. 47.

10. PLUTARQUE, (*Oeuvres morales*, tome IV, Ricard (trad.), Paris, Lefèvre, 1844, « Questions naturelles » (XIX « Pourquoi le polype change-t-il de couleur ? »), p. 377.

11. Jean-Pierre VERNANT et Marcel DÉTIENNE, *op. cit.*, p. 47.



Katrin Göttinger, *Hiding Amidst the Blossoms (Octopus Vulgaris)*, 2019.
Triptyque d'anthotypes (géranium noir et coquelicots), 25,3 x 20,3 chaque.

conceptuelle mobilisable pour pratiquer et déjouer des ruses de différentes natures en cas de besoin.

Au moment où j'ai eu l'occasion d'observer et de photographier un poulpe dans son aquarium à Océanopolis à Brest, j'expérimentais la technique de révélation d'images des anthotypes¹. Celle-ci utilise la photosensibilité des plantes pour produire des images sur des supports enduits de « jus végétal » qui change alors de couleur en fonction de l'exposition au soleil : selon la plante dont est extraite la couche photosensible et selon la durée et l'intensité de l'exposition lumineuse, la couleur évolue. En exposant (comme pour le tirage photographique argentique) des parties de ces supports enduits plus ou moins à la lumière naturelle, il est possible d'obtenir des images par contraste selon le principe de photo-décoloration : les pigments sont détériorés ou détruits par la lumière quand ils ne sont pas protégés des UV. J'ai opté pour cette technique afin de réaliser des tirages des images prises de ce poulpe commun (*Octopus vulgaris*) en juin 2019 à Brest qui ont abouti – après différents essais – au triptyque *Hiding Amidst the Blossoms (Octopus vulgaris)*. Ce choix permet de faire apparaître du vivant par un principe vivant.

De la pieuvre, on aperçoit sur les trois images de *Hiding Amidst the Blossoms (Octopus vulgaris)* essentiellement une multitude de ventouses plaquées contre la vitre de son petit aquarium. Elles sont comme « collées contre l'objectif » ou – par extrapolation – comme « collées sur la vision » de celles et ceux qui regardent ces anthotypes. Je pense que c'est à la fois l'impossibilité de percevoir l'animal en entier et notamment son corps et ses yeux derrière ce nœud de bras, tout comme l'impression d'une certaine proximité avec lui, parce qu'on perçoit son « en-dessous », son « intérieurité », cette partie du corps par lequel il *entre en contact*², qui rend ces images intrigantes. Les ventouses orientées vers nous donnent à ce titre à la fois l'impression d'un geste d'empêchement de la prise de vue (comme « une main » posée sur l'objectif pour échapper à la prise de vue) et d'une tentative d'approche (les bras et ventouses sont dirigés vers nous qui regardons l'image, comme s'il s'agissait de nous « palper avec la paume de cette main³ »). Cette ambivalence entre deux interprétations d'un même geste animal perçu, celle d'une tentative d'échapper à la prise de vue et celle d'un élan de prise de contact, retient mon attention, aussi en ce qu'elle est symptomatique d'un animal décrit comme étant à la fois craintif et curieux. Les bras ventousés visibles aux premiers plans des anthotypes convoquent non seulement la capacité d'attraper des proies réelles, ils renvoient aussi – comme s'ils l'attiraient du fond

1. Il s'agit d'un procédé décrit pour la première fois par la scientifique et écrivaine écossaise Mary Somerville et dont le nom « anthotype » a finalement été déposé par l'astronome et scientifique anglais Sir John Herschel en 1840 (en tant que femme Mary Somerville ne pouvait le faire). Je tiens à remercier ici Silvi Simon, artiste et spécialiste de la photographie expérimentale, de m'avoir donné les informations techniques sur l'anthotype pour démarrer ce projet.

2. L'en-dessous des tentacules exposent ici le détail des organes récepteurs chimiotactiles qui permettent au mollusque de toucher, mais encore de goûter ce qu'il tâte.

3. Vilém Flusser écrit que le *vampyroteuthis* (une espèce d'octopodes) « palpe [...] le sol marin telle une paume de main ouverte. » Vilém FLUSSER et Louis BEC, *op. cit.*, p. 29.

de nos consciences – tout l’imaginaire écrit, illustré, des monstres marins, notamment celui « de la glu pétrie de haine¹ » qu’est la pieuvre pour Victor Hugo. Celui-ci reprend dans *Les travailleurs de la mer* la vision épouvantable de l’octopode initiée par Pierre Denys-Montfort². Le principe le plus horrifique du monstre est pour Victor Hugo la ventouse. Et c’est justement celle-ci – dont les auteurs disent (à tort) qu’elle suce le sang et vide ainsi de leur vie les proies, y compris humaines – qu’exposent les anthotypes de *Hiding Amidst the Blossoms* :

C'est de la maladie arrangée en monstruosité. Elle est inarrachable. Elle adhère étroitement à sa proie. Comment ? Par le vide. [...] Pas de saisissement pareil à l'étreinte du céphalopode. C'est la machine pneumatique qui vous attaque. Vous avez affaire au vide ayant des pattes. [...] La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous même qui entrez dans la bête. Vos muscles s'enflent, vos fibres se tordent, votre peau éclate sous une pesée immonde, votre sang jaillit et se mêle affreusement à la lymphe du mollusque. La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. [...] Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. Il vous tire à lui, et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre. Au-delà du terrible être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant³.



Victor Hugo, *La Pieuvre*, vers 1866.

Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème,

357 x 259 mm.

Dessin publié dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo.

© Bibliothèque nationale de France

Il n’était point dans mon intention d’inscrire mon projet dans la ligne de réputation abominable que Victor Hugo forge ici de l’animal. Cependant, l’imprécision visuelle des anthotypes représentant le poulpe – leur manque de netteté, leur monochromie, leur contraste trop ou pas assez prononcé, leur dilution entre fond et figure – participe à la difficulté de perception, voire d’identification et par conséquent à la stimulation d’un imaginaire inquiétant. Le fait que les images semblent nous parvenir d’un temps ancien – parce qu’elles sont comme délavées et produites grâce à une technique ancienne dont on aperçoit l’utilisation d’émulsion liquide par des traces séchées à leurs bords – suggère qu’elles relèvent d’un passé scientifique où certains mystères persistaient encore davantage. Par-là, les anthotypes parviennent à situer fictivement un contexte de production et avec celui-ci tous les récits et

1. Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, chapitre II « Le monstre », New York, William R. Jenkins, Boston, Carl Schoenhof, 1890, p. 449, <https://www.google.fr/books/edition/Les_travailleurs_de_la_mer/Ki8QAAAAYAAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=Victor+Hugo,+Les+Travailleurs+de+la+mer+pi%C3%A9uvre&pg=PA446&printsec=front-cover>, consultée le 31 décembre 2025.

2. PIERRE DENYS-MONTFORT, *Histoire naturelle, générale et particulière, des Mollusques, Animaux sans vertèbres et à sang blanc*, Paris, 1802, t. II, p. 135-412 et t. III, p. 5-117. Selon Roger CAILLOIS (*La pieuvre, essai sur la logique de l’imaginaire*, Paris, La Table ronde, 1973), Pierre DENYS-MONTFORT est celui « qui, pour la première fois [...] en fait un monstre au sens moral du mot » (p. 48), une fable qui est ensuite répandue par Jules Verne (dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, 1869-1870) et à laquelle Victor Hugo aurait « donné sa dimension métaphysique » (p. 99), faisant entrer la pieuvre « dans une sorte de mythologie populaire qui dure encore » (p. 99).

3. Victor HUGO, *op. cit.*, p. 445-451.



Katrin Gattigner, *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus Vulgaris*), 2019.
Détail, triptyque d'anthotypes (géranium noir et coquelicots), 25,3 x 20,3 chaque.

images qui s'y rattachent : des *Hic sunt dracones* des cartes maritimes médiévales¹ à Victor Hugo, donc, et Jules Vernes, des gravures du xix^e siècle du Kraken attaquant les navires (en premier lieu l'illustration de Pierre Denys-Montfort et Étienne Claude Voysard réalisée à partir d'un ex-voto d'une chapelle à Saint-Malo, mais aussi les gravures de John Gibson) aux films les plus récents², traversant un

large éventail d'imaginaires fantastiques, mythologiques, horrifiques et populaires.

Pour relativiser cette vision terrifiante dépeinte par Victor Hugo³ de la rencontre avec la pieuvre, il suffit de lire les descriptions publiées par l'autrice Sy Montgomery des contacts physiques qu'elle a pu établir avec, par exemple, les pieuvres géantes du Pacifique Athéna et Octavia à l'Aquarium de Boston. L'expérience du contact direct décrite par l'autrice – par-delà la viscosité secrétée par le poulpe⁴ et

1. *Hic sunt dracones* est une inscription en latin signifiant « Ici sont les monstres ». Elle est utilisée en cartographie médiévale pour indiquer des territoires encore inconnus et donc potentiellement dangereux. Cette inscription se trouve sur deux globes terrestres : le globe Missine (1504) et le globe de Hunt-Lenox (1510). Il était cependant plus courant de dessiner des serpents de mer et autres monstres aquatiques sur des zones sur les cartes encore vierges.

2. Le plus récent parmi ces exemples est le film d'action norvégien *Kraken* de De Pål Øie et Vilde Eide dont la sortie est prévue en Norvège pour janvier 2026.

3. Roger Caillois mentionne les efforts de Henry Lee dans *The Octopus or the « Devil-Fish of Fictions and of Fact* (Londres, 1875) de dresser une image sympathique du poulpe. Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 105-127.

4. La plupart des êtres vivants de la mer produisent cette viscosité qui les aide à réduire, lors des déplacements, la résistance de l'eau.

la force de traction¹ qui peuvent rebuter certains ou représenter un risque – souligne son émerveillement de la douceur et de la texture de la tête et du manteau d'Athéna. Ainsi la palmature entre les bras de cette dernière était pour Sy Montgomery « aussi délicate que de la gaze² ». Mais les sensations étonnantes et agréables sont surtout produites par le partage d'une interaction avec l'animal qui répond au toucher humain. D'une part l'animal change incessamment de couleur, de forme et de texture, mais encore chacune des 1600 ventouses qui touchaient la peau nue de l'humaine était occupée à « sucer, goûter, saisir, tenir, arracher, relâcher³ ». Sy Montgomery écrit que malgré la puissance et la potentielle dangerosité de l'animal (sa morsure peut injecter du venin neurotoxique, sa salive peut dissoudre la chair et sa force de succion pourrait être proche des 25 tonnes⁴), la succion d'Athéna sur sa peau « restait tendre⁵ ».

Notons toutefois aussi que le poulpe qui « pose » dans le petit aquarium brestois pour les photographies à l'origine de ce triptyque, n'avait pas d'échappatoire aux regards des visiteurs d'Océanopolis et ne pouvait *a priori* pas non plus déployer aisément ces tentacules dans cet espace réduit. Il paraissait dormir et ses ventouses plaquées contre la vitre, loin d'apparaître offensives, semblaient juste éprouver la réalité de l'exiguïté. En se calant ainsi contre la paroi vitrée, il signale dans l'image l'écran de séparation, voire la distance, qui nous sépare et qu'aucune réelle prise de contact, ni risquée, ni tendre, n'est envisageable.

Pour la narratologue cognitive Francesca Arnavas, les images de *Hiding Amidst the Blossoms* « montrent une manière pas tout à fait humaine de représenter un être naturel, à travers un processus naturel

où d'autres êtres naturels sont impliqués⁶ ». Figurer cet animal par un mode végétal d'apparition des images est à mes yeux la technique la plus adaptée pour souligner aussi les capacités du vivant à capter et transformer la lumière pour en tirer profit ou simplement rendre un phénomène visible et de communiquer. Tout comme les végétaux, les céphalopodes sont sensibles à la lumière : en effet des chercheurs ont découvert qu'une protéine (l'opsine) est présente dans la peau de ces mollusques, tout comme dans les yeux⁷. Cette protéine permet au mollusque de capter la lumière par la peau, sans que l'information ne passe par l'œil ou le cerveau. On pourrait dire que la peau de la pieuvre est capable de voir. La disposition naturelle à « choisir » ou du moins sélectionner des couleurs et les afficher (pour laquelle l'humain a recours à diverses techniques dont celles de l'art) fonctionne parallèlement dans plusieurs couches de la peau : l'une renferme des chromatophores qui contiennent une vésicule remplie d'une substance chimique colorée. Cette vésicule est plus ou moins étirée par des muscles, contrôlés par le cerveau : selon la forme donnée à la vésicule, sa couleur s'affiche ou non. Comme les vésicules ont des couleurs différentes, le céphalopode parvient à afficher une première gamme de couleur, notamment en associant différents chromatophores. Dans une autre couche de l'épiderme sont situées des cellules réfléchissantes (les iridophores), qui reflètent la lumière parvenant jusqu'à elles. Toutefois ces iridophores filtrent la lumière. Elles renvoient différentes longueurs d'ondes qui produisent des couleurs ne correspondant pas à

6. Traduction par l'auteure : « In this sense, they display a potential not entirely human way to depict a natural being, through a natural process where other natural beings are involved. » Francesca Arnavas, « Eco-Critical Artistic Perspectives in the “Missing” Exhibition at Tartu Art House », *echo gone wrong*, 8 oct. 2024, <<https://echogonewrong.com/exhibition-shifting-realities-by-zane-zelmene-at-the-maboca-gallery-visuma-centrs-2-madona/>>, consultée le 31 décembre 2025.

7. M. DESMOND RAMIREZ, Todd H. OAKLEY, « Eye-independent, light-activated chromatophore expansion (LACE) and expression of phototransduction genes in the skin of *Octopus bimaculoides* », *Journal of experimental biology*, volume 218, Issue 10, mai 2015, <<https://journals.biologists.com/jeb/article/218/10/1513/759/Eye-independent-light-activated-chromatophore>>, consultée le 31 décembre 2025.

1. Sy Montgomery raconte qu'Octavia avait failli la tirer une fois dans le bassin, mais ne semblait que « s'amuser » avec l'humaine, qui n'aurait de toute façon pas pu lui résister si elle avait vraiment essayé de la faire plonger : la force de traction pour cette espèce pouvant avoisiner les 2 tonnes. Sy MONTGOMERY, *L'Âme d'une pieuvre* [2015], Paris, Calmann Levy, 2018, p. 68/69.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. *Ibid.*, p. 34.

4. Sy MONTGOMERY relate ici un calcul fait par le webmaster du site biologique *The Cephalopod Page* (www.thecephalopod-page.org), James Wood. *Idem*.

5. *Idem*.

celle qui est entrée. Ces cellules sont contrôlées par des signaux chimiques et réagissent plus lentement que les précédentes. En dessous encore, on trouve d'autres cellules réfléchissantes qui renvoient directement la lumière, y compris celles colorées par les chromatophores¹. La faculté de cet animal de « se fondre dans le décor » dépend de cette spécificité biologique et il m'a semblé artistiquement cohérent de la traduire par une autre spécificité photosensible.

À vrai dire, j'ai d'abord expérimenté le potentiel de différentes espèces d'algues pour la production de ces anthotypes. La motivation tenait dans le souci de créer une image du poulpe avec les moyens propres à son milieu. Non seulement comme forme d'hommage au vivant, ou clin d'œil à la mer, mais aussi comme manière de convoquer l'idée du camouflage : une vision d'un poulpe de la couleur des algues, s'adaptant donc à la tonalité de la flore de son environnement direct. Si je me suis intéressée aux algues, c'est aussi à la suite de la rencontre en 2019 avec Valérie Stiger-Pouvreau, écologue marine, qui travaille entre autres sur la stratégie de survie des algues quand elles sont exondées. Pour se protéger du soleil, celles-ci produisent une molécule anti-uv, molécule à partir de laquelle la scientifique produit une crème solaire² ! Comme la photosensibilité des anthotypes ne s'arrête jamais, que les images sont vouées à la surexposition et donc à la disparition progressive en cas d'exposition à la lumière naturelle, et qu'aucun remède à ce dilemme n'a été trouvé durant les derniers siècles, nous avions discuté de la possibilité d'utiliser la molécule antisolaire pour développer un fixateur pour anthotypes. Malheureusement le Covid a empêché ce projet prévu pour 2020 et l'occasion de préciser cette expérience ne s'est pas représentée.

Les algues n'ont pas une forte photosensibilité et pour cause : situées principalement sous l'eau, la lumière du soleil agit différemment sur leurs organismes. Mes nombreux tests d'anthotypes n'ont par conséquent pas été bien concluants : l'image du poulpe restait trop peu perceptible ou n'apparaissait pas du tout (pratiquant un camouflage « trop parfait » sans doute). Les expériences réalisées en parallèle avec d'autres végétaux étaient bien plus convaincantes, notamment celles avec les coquelicots rouges et les géraniums noirs : ne serait-ce pas finalement la métaphore d'une capacité encore plus remarquable du céphalopode que de parvenir à s'adapter, se camoufler, indirectement dans l'image, à un environnement inhabitable, voire franchement hostile ? Quelle fiction pouvait être développée à partir de cette association visuelle entre un vivant marin et des plantes terrestres, une proximité franchement peu probable en situation normale, réelle ? *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*), réalisée finalement par anthotypes de coquelicot et géranium noir de nuances de bleu persan et taupe, peut être perçue comme la fiction d'une collaboration interspécifique, celle de plantes dissimulant un poulpe, comme le raconte le titre. Le caractère instable et éphémère, voire l'absolue fragilité de l'image (puisque il est impossible d'arrêter la photosensibilité des anthotypes), ne suggèrent-ils pas dans ce cas une menace pesant sur l'animal qui quitterait alors son milieu et se réfugierait parmi les fleurs ? Cachette où personne ne le chercherait ? Ou tentative désespérée pour échapper à une difficulté, un danger, en se hissant hors de son milieu vital, pour voir s'il était possible d'y « marcher dans les fleurs » (vivre une situation agréable et sans souci) et de « fleurir comme une fleur » (s'épanouir) ? L'intégration de cette production dans l'exposition *Missing* au Tartu Art House en Estonie en 2024³, exposition qui visait « à attirer l'attention

1. Ce passage de l'affichage des couleurs chez le céphalopode est un résumé simplifié de l'explication donnée par Peter GODFREY-SMITH, *op. cit.*, p. 172-176.

2. Anonyme, « De la recherche fondamentale à l'innovation industrielle : la valorisation des algues brunes », site internet de l'Université de Bretagne Occidentale (UBO), publié entre le 5 mars et le 5 avril 2025, <<https://www.univ-brest.fr/fr/actualite/de-la-recherche-fondamentale-linnovation-industrielle-la-valorisation-des-algues-brunes>>, consultée le 31 décembre 2025.

3. Exposition *Missing*, Tartu Art House, Tartu, Estonie, du 23/08 au 06/10/2024 ; curatrices : Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte. Avec l'exposition *Unknown* qui a lieu parallèlement au Natural History Museum de l'université de Tartu, *Missing* fait partie de « Unfit Remains : A research-creation approach to species endangerment » un projet de recherche qui participe au programme officiel de Tartu Capitale Culturelle Européenne 2024, soutenu par le ministère de la Culture estonien.

sur l’extinction des espèces dans le milieu vivant à travers la science et l’art¹ », accentue peut-être cet angle fictif (même si les poulpes ne font pas partie des nombreuses espèces en voie de disparition). Les images fragiles y étaient montrées dans une ancienne vitrine en bois du musée de l’histoire naturelle de Tartu, disposée dans une salle lumineuse : mais le public ne pouvait les voir qu’après avoir fait glisser sur le verre une étoffe en feutre violet qui recouvriraient la totalité de la surface de la vitrine. Celle-ci protégeait, du fait de son opacité, toute exposition des anthotypes à la lumière naturelle – du moins tant que personne ne cherchait à les observer. En revanche chaque regard curieux qui ouvrirait ce voile, participait à la progressive disparition de l’image et avec elle du poulpe comme pour s’accorder bientôt avec le titre de l’exposition².

Pour disparaître à leur manière, les véritables seiches et poulpes ont recours, comme nous l’avons observé, non seulement à leur peau de camouflage, mais également au jet de sépia : il est envisageable que Victor Hugo ait dessiné *La Pieuvre*, l’un des trente-six dessins reliés par Turner à Guernesey avec les pages de son manuscrit personnel *Les Travailleurs de la mer*, à l’aide de cette encre d’origine animale. Bien qu’il soit connu que l’écrivain utilisait la sépia par moment, rien ne semble pourtant indiquer que tel est le cas pour ce dessin en particulier : les référencements de l’œuvre se limitent à « encre brune » (la sépia est une encre brune, mais toute encre brune n’est pas de la sépia) et seule une évaluation chimique pourrait éclaircir ce point pour de bon³. Toutefois, imaginer que Victor Hugo ait créé une apparition de la pieuvre par le moyen de dissimulation-disparition propre à cette dernière est assez enthousiasmant : un tel choix aurait relevé d’une sorte de retournement de la ruse de l’animal. Dans la littérature sur le poulpe, il est aussi parfois indiqué qu’en jetant cette encre à la face de ses prédateurs, il ne créerait pas exclusivement un « écran de



Katrin Gattinger,

Hiding Amidst the Blossoms (Octopus Vulgaris), 2019.

Présentoir : vitrine en bois et verre, feutre brodé.

Vue de l’exposition *Missing*, Tartu Art House, projet « Unfit Remains », Capitale Européenne de la Culture, Tartu, août-octobre 2024. Photographie : Jürgen Vainola

fumée », mais ferait également une sorte de représentation faussée de lui-même⁴. Vu sous cet angle, et toujours en imaginant qu’il a été fait de sépia, le dessin *La Pieuvre* de Victor Hugo pourrait être interprété comme la représentation exagérément figurative et réaliste de ce double produit par jet d’encre, et donc de la ruse elle-même.

En s’intéressant à la nature de ce dessin, Jean-Pierre Montier, professeur de littérature et d’art à l’université de Rennes 2, souligne précisément cette idée, mais l’aborde par un autre biais. En effet, il s’y agirait selon lui d’une sorte d’autoportrait, d’une part parce que les tentacules supérieurs dessinent les initiales V et H, et d’autre part parce que l’homme d’encre qu’est de l’écrivain-dessinateur, verrait dans la pieuvre son *alter ego*⁵. Tout en

4. Ce « double » ne figure pas un autre poulpe. Par contre il possède des caractéristiques qui jouent de la similitude et peuvent déconcentrer un prédateur qui ne sait plus quelle apparition suivre : il crée une forme très visible (du fait de la couleur noire), assez compacte visuellement (avant d’être rapidement diluée), mouvante (en se diffusant dans l’eau) et de la taille approximative de l’animal. Ce double est laissé derrière par le poulpe qui s’en éloigne en vitesse.

5. « La pieuvre est l’*alter ego* caché de l’écrivain : Hugo, en signant de ses initiales le dessin des tentacules, manifeste qu’il est la pieuvre. Que son activité d’homme de l’encre est identique à celle de la pieuvre jetant son liquide sépia dans l’océan. Mais aussi, qu’est-ce qu’un écrivain ? L’homme du songe, confronté au mystère... Ce lavis d’encre ne se donne pas comme la transposition d’un Sépia, couleur de l’encre, teinte du temps regard sur du réel : consistant non à voir

1. Traduit par l'auteure : « The project aims to draw attention to the extinction of species in the living environment through science and art ». Citation issue du communiqué de presse de l'exposition.

2. Les images n’ont que très peu évolué pendant l’exposition.

3. Jean-Pierre MONTIER, *op. cit.*, p. 9.

soulignant à quel point le lavis d'encre parvient à transmettre des caractéristiques aussi bien du céphalopode que d'une certaine manière de l'écriture – « il est de passage, aléatoire, de formes infixées [...] fait apparaître des figures non intentionnelles [...] élude le contour [...] instaure un visible qui serait doté d'un pouvoir invisible¹ » – Jean-Pierre Montier s'étonne de l'absence de toute mention de sépia dans le texte *Les Travailleurs de la mer*. Cette « lacune significative² » est d'autant plus surprenante que celui-ci a une tendance exhaustive à propos de la pieuvre³ et que Victor Hugo utilise cette encre. L'hypothèse qu'établit le chercheur est alors passionnante : pour lui, c'est parce que « l'encre est le moyen défensif de la pieuvre [...] lié à l'idée de fuite » qu'elle n'est pas mentionnée. En effet l'évoquer aurait été alors de signaler « que la pieuvre est affectée par la peur, qu'elle a des prédateurs, est vulnérable, qu'elle n'est pas intrinsèquement formidable⁴ ». Or, ces informations auraient pour effet de relativiser l'horreur que cette figure quasi métaphysique était censée inspirer.

Les expériences relatives à *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*) ont été amorcées au début d'une résidence de recherche-création à l'université de Bretagne Occidentale (UBO) et à l'Institut européen universitaire de la mer (IUEM) à Brest⁵ qui me donnait entre 2019 et 2022 la perspective

mais à contempler, à songer, l'acte mimétique posé par ce lavis qui fut peut-être fait de sépia instaure un mouvement de traversée des apparences, auquel l'effet du dilué donne consistance ». Jean-Pierre MONTIER, *op. cit.*, p. 9.

1. Jean-Pierre MONTIER, « Dessins et écriture dans le manuscrit des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 60, n° 1, janvier 2006, p. 24. Dans cette exposition des similitudes entre le dessin au lavis d'encre et la pieuvre, l'universitaire indique aussi : « Le papier est une blancheur qui boit : la pieuvre aussi, qui suscite l'effroi d'être "bu vivant" ! » *Ibid.*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. Certaines informations données par Victor Hugo à son sujet sont cependant fausses (comme celle de l'absence d'un bec, par exemple).

4. *Ibid.*, p. 28.

5. J'ai mené cette résidence à l'invitation de la biologiste et directrice CNRS Christine Paillard et de l'artiste et enseignant-chercheur Thibault Honoré. L'arrivée de la Covid et les confinements ont mis en arrêt ou du moins en suspens prolongé une grande partie des collaborations et projets envisagés dans le cadre de cette résidence.

de croiser mes recherches sur la ruse dans l'art avec l'étude des formes de ruses du milieu vivant marin et avec celles des scientifiques obligés de trouver des méthodes pour obtenir des informations sur des sujets qui leur résistent. En immersion ponctuellement donc au Laboratoire des Sciences de l'environnement Marin (LEMAR) de l'IUEM, auquel est associée Valérie Stiger-Pouvreau mentionnée précédemment, j'ai pu prendre connaissance par Frédéric Jean, écogéologue physiologiste, directeur de l'IUEM, d'un autre invertébré à l'intelligence incroyable et à la ruse parfaite... contre la faim. Il s'agit d'un mollusque gastéropode, une limace de mer californienne, qui évolue en bord de mer là où l'eau est peu profonde, et combine plusieurs ruses de survie : le camouflage de couleur (elle a la couleur émeraude des algues sur lesquelles elle évolue et dont elle se nourrit) et l'imitation de forme (elle ressemble à une feuille tombée dans l'eau). Mais la ruse la plus extraordinaire d'*Elysia chlorotica* est de parvenir, au stade larvaire, quand elle mange pour la première fois de l'algue, à intégrer le gène de ce végétal qui permet d'entretenir les chloroplastes dans son propre ADN⁶. Cette assimilation lui permet par la suite de produire de l'énergie par photosynthèse pour le restant de sa vie ! Sans plus jamais être obligé de se nourrir, ce gastéropode marin de 5 cm de long sème le trouble entre les catégories scientifiques, qui limitent la photosynthèse à la flore. *Elysia* est-elle encore un animal ou peut-être déjà une algue ?

C'est pour la représentation de ce devenir-plante, devenir-algue, de la limace kleptoplaste⁷ que le procédé de figuration par anthotype à l'aide de la photosensibilité de jus d'algue prend tout son sens : visualiser cette symbiose qu'est la kleptoplastie, par une association « intime » entre les

6. Mary E. RUMPHOA, Jared M. WORFULA, Jungho LEEB, Krishna KANNANA, Mary S. TYLERC, Debasish BHATTACHARYAD, Ahmed MOUSTAFAD, and James R. MANHARTE, « Horizontal gene transfer of the algal nuclear gene *psbO* to the photosynthetic sea slug *Elysia chlorotica* », *PNAS*, vol. 105, n° 46, p. 17867-17871, 2008, <<https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.0804968105>>, consultée le 31 décembre 2025.

7. La kleptoplastie est le phénomène symbiotique par lequel des organismes font l'acquisition de plastides d'algues, plus précisément de chloroplastes, qu'ils intègrent dans leur organisme ; ils deviennent alors capables de photosynthèse.

deux organismes hétérospécifiques, dont l’un est la condition matérielle d’apparition de l’image de l’autre. De cette manière l’anthotype révèle une part de la nature et de l’essence de ces deux formes du vivant.

Mais ce serait trop facile. Pour garder la dimension de camouflage propre à l'*Elysia*, la série de douze anthotypes à laquelle elle donne son nom joue de son côté à différents niveaux de l’illusion, de l’imitation et de la dissimulation. Si en effet trois de ses images représentent la limace – elles sont réalisées à partir de trois photographies prises par le biologiste américain Patrick Krug de la California State University, Los Angeles, qui a accordé les droits de ses images pour ce projet – celles-ci apparaissent sous la forme typique de la feuille verte que l’animal imite et sont de ce fait difficiles à distinguer des autres plantes qui figurent sur les images photosensibles aux coloris d’une variété de verts (vert bouteille, sapin, émeraude, pomme, kaki, vert-brun) et brun-beige (couleur sable, terracotta et ginger clair) : elles sont dissimulées parmi des représentations de diverses algues¹, des images d’un arbre de Noël factice, de plaques de faux-gazon et d’autres plantes en plastique.

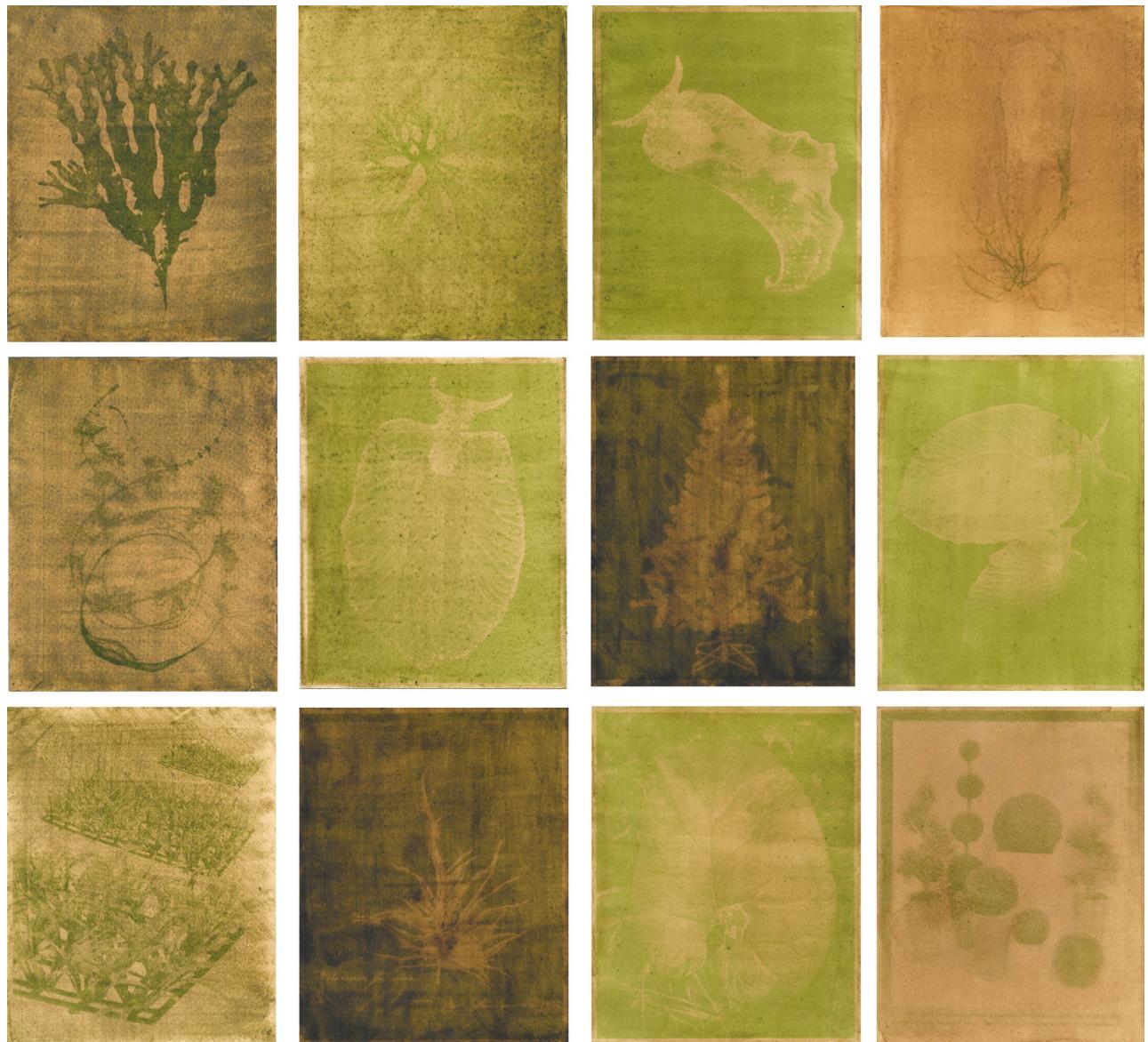
Si mes expériences de la photosensibilité des algues avaient partiellement porté ses fruits, se sont pourtant en grande partie les photosynthétats d’autres végétaux qui révèlent finalement les images et participent à la création de la série d'*Elysia* : choisies pour leurs stratégies spécifiques de survie, de défense, notamment face aux animaux phytophages, devant lesquels elles ne peuvent pas fuir. Elles ont des épines (acacia, chardon), des poils urticants (ortie), produisent des toxines qui rendent les feuilles ou fruits indigestes (l’acacia fabrique du tanin, les fruits du lierre sont toxiques pour les mammifères). D’autres « mauvaises herbes » sélectionnées pour ce projet ont des astuces singulières pour trouver le soleil, en se hissant vers la lumière en grimpant le long notamment d’autres plantes (le lisier, le lierre), ou produisent à leurs capitules des sortes

de crochets qui s’accrochent aux vêtements et au pelage des animaux et permettent le transport des graines (la bardane). Le recours à ces adventices aux astuces vitales bien connues permettent d’incarner l’aspect rusé de l'*Elysia* dans cette production.

Finalement ces productions artisanales d’images éphémères à l’aide de « collaborations » avec le végétal sont de modestes tentatives de combiner et faire agir ensemble des singularités de résistances du vivant. Rendre hommage à de magnifiques créatures revient ici non pas à en produire des illustrations visuellement réalistes, mais d’incarner, par le recours aux capacités mêmes de ces vivants, leurs singularités. Cette manière de procéder ne parvient-elle pas à donner une infime présence au potentiel d’agir de ces plantes et mollusques ? Au-delà d’une action réelle (physique, matérielle, visuelle) par le moyen de la photosensibilité, que l’on peut effectivement décrypter à même la trace colorée laissée, ces modestes images ne sont-elles pas indirectement « chargées » grâce à la figuration et la référence par des principes vitaux, ambivalences et contradictions qui peuvent produire de la pensée... aussitôt dispersée ? Leur caractère évanescent et lent, mais en constante évolution², tout comme leur relative insaisissabilité figurative (il est difficile d’identifier avec précision les éléments représentés, des leurre visuelles y manifestant leur pouvoir d’égarter les perceptions), ne sont-ils pas représentatifs des conséquences sur nos sens des ruses des céphalopodes ?

1. *Sargasse muticum* et une algue trouvée dans une gravière alsacienne. Les autres images d’algues proviennent de l’Herbier de l’université de Strasbourg avec lequel j’ai pu collaborer pour ce projet : *Delessertia silicima*, *Umontia liquidata*, *Grateloupiagibersi*.

2. Les images sont produites dans le temps long – certaines ont été révélées par le soleil en une heure, d’autres au bout de plusieurs mois d’exposition. Aussi la préparation (à l’abri de la lumière) des papiers enduits comprend jusqu’à cinquante couches de jus végétal par feuille (chaque couche devant sécher avant l’application de la suivante). Précédemment les pétales et feuillages, collectées durant de nombreuses excursions dans les prairies, champs et terrains vagues, ont été pressés pour en extraire le jus.



Katrin Gattinger, *Elysia*, 2020.

Série de 12 anthotypes, (algues et « mauvaises herbes »), 20,4 x 25,4 cm chaque.

Avec l'autorisation de Patrick Krug (California State University, Los Angeles) et l'Herbier de l'université de Strasbourg.

Vilém Flusser écrit dans *Vampyroteuthis infernalis* qu'il serait possible de qualifier « la culture de dupe, du comme-si, de la fausseté » du vampyroteuthis (un petit céphalopode des abysses) dont l'intention est « d'induire en erreur l'autre afin de le dévorer » de « culture artistique dans son acception la plus large¹ ». Il note par ailleurs que « la culture vampyroteuthique est un jeu lumineux et chromatique, une représentation qui cache la

volonté de puissance de ce prédateur véloce². » Dans les dernières pages de sa magnifique fable le philosophe et écrivain établit un parallèle entre l'art du *vampyroteuthis* et l'art humain, ce dernier étant justement regardé du point de vue de cet octopode ! La critique que formulerait donc le vampire des abysses serait la suivante : « [...] au fond, l'erreur ridicule sur laquelle repose l'art humain³ » est que l'humain oublie « la finalité de

1. Vilém FLUSSER et Louis BEC, *op. cit.*, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 60.



Katrin Gattinger, *Elysia*, 2020. Détail.

Série de 12 anthotypes (algues et « mauvaises herbes »), 20,4 x 25,4 cm chaque.

Avec l'autorisation de Patrick Krug (California State University, Los Angeles) et l'Herbier de l'université de Strasbourg.

l'art, qui est de transformer des objets en mémoires dans lesquelles d'autres humains pourront puiser des informations¹ ». L'artiste oublierait cet engagement et le laisserait absorber par l'objet. Cette absorption « typiquement humaine » menacerait, au lieu « d'établir des moyens de communication par le truchement d'objets, [...] d'ériger des barrières de communication entre les êtres humains² ». L'art vampyroteuthique, au contraire, serait un art qui se passe de mémoires artificielles (œuvres d'art) pour créer un art non pas objectif mais un « art intersubjectif et immatériel ». L'animal fait passer l'information par « un ébranlement créatif [qui] traverse son organisme³ » directement aux cerveaux de ces congénères : « il cherche l'immortalité non pas des œuvres, mais dans la mémoire d'autrui⁴ ». La tendance depuis l'art moderne étant de réduire l'importance de l'objet dans l'art, Vilém Flusser conclut dans l'avant dernier chapitre de sa fable que « nous nous vampyroteuthisons à vue d'œil⁵ » parce que « [n]ous sommes des vertébrés à ce point complexes que nous nous voyons obligés d'adopter des stratégies d'invertébré pour faire de l'art immatériel⁶ ».

En méditant sur ce point de vue du céphalopode sur l'art, je regarde mes modestes images. Qu'en dirait-il ? D'une matérialité relativement éphémère, ces images pourraient-elles rendre sa critique indulgente ? Verrait-il qu'*Elysia* et *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*) sont des discrètes expérimentations pour se rapprocher de sa manière organique de faire, pour rejouer ce dont il est capable, telles de petites étapes de vampyroteuthisation ? Des étapes difficiles à percevoir pour l'œil humain à qui, j'espère, ce texte permet d'en saisir les enjeux.

Katrin GATTINGER

1. *Idem*.

2. *Idem*.

3. *Idem*.

4. *Idem*.

5. *Ibid*, p. 63.

6. *Idem*.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)†
Raffaele Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Maki Cappe
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Donna Jung
Pierre Léger
Cécile Mahiou
Maud Pouradier
Chloé Pretesacque
Benjamin Riado
Shun Sugino
Bruno Trentini
Mayeul Victor-Pujebet
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Chloé PRETESACQUE et Mayeul VICTOR-PUJEBET

Illustration de couverture

Anonyme. Photographie créditée à l’agence Rapho, reproduite avec l’aimable autorisation de la Mairie de Paris et de la Bibliothèque Forney.

Siège social

8, rue du Dr Ténine – 94250 Gentilly

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 23 – décembre 2025

Proteus 2025 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X