



## Se cacher parmi les fleurs DE LA TENTATIVE DE L'ART D'INCARNER DES RUSES DE QUELQUES MOLLUSQUES MARINS

Katrin GATTINGER  
(Université de Strasbourg, ACCRA)

Pour citer cet article :

Katrin GATTINGER, « Se cacher parmi les fleurs. De la tentative de l'art d'incarner des ruses de quelques mollusques marins », *Revue Proteus*, n° 23, Esthétiques Invertébrés, Chloé Pretesacque et Mayeul Victor-Pujebet (coord.), 2025, p. 89-103.

### Résumé

Partant du constat d'une complicité entre l'artiste et le céphalopode (poulpe, seiche, calmar) pour leurs capacités à créer des illusions, l'article présente maintes ruses de ces fascinants animaux marins. Mimétisme, camouflage, « mensonge », chasse aux aguets, tortillements insaisissables, prises ventousees toujours renouvelées : ces mollusques — très éloignés sur l'arbre de l'évolution des intelligences vertébrées auxquelles elles ressemblent pourtant — ont stimulé l'imaginaire et produit maints représentations et récits (Victor Hugo, Jules Verne). Comment non seulement représenter ces stratagèmes, mais encore les incarner, les rendre opérationnels et « vivants » dans une image du mollusque, est la question qui anime des expérimentations artistiques de l'autrice autour de deux projets artistiques : *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*) (2019) et *Elysia* (2020). Ces derniers usent de la photosensibilité des plantes pour jouer du mimétisme et du camouflage, leurrer le spectateur tout en cherchant à tendre un miroir aux mollusques rusés. Des recherches en biologie, éthologie, écologie, histoire des sciences et de l'art, philosophie et en art sont convoquées dans cet essai qui au final pose, suivant la piste de Vilém Flusser, la question d'une « vampyroteuthation » (« encéphalopodisation ») de l'art.

Ruse — Céphalopodes — Anthotype — Kleptoplastie — Art

### Abstract

Based on the observation that artists and cephalopods (octopus, cuttlefish, squid) share a common ability to create illusions, this article presents many of the tricks used by these fascinating marine animals. Mimicry, camouflage, "lying", hunting from ambush, elusive wriggling, ever-changing suction cups: these molluscs — very distant on the evolutionary tree from the vertebrate intelligences they resemble — have stimulated the imagination and produced many representations and stories (Victor Hugo, Jules Verne). How to not only represent these stratagems, but also embody them, make them operational and "alive" in an image of the mollusc, is the question that drives the author's artistic experiments in two artistic projects: *Hiding Amidst the Blossoms* (*Octopus vulgaris*) (2019) and *Elysia* (2020). These projects use the photosensitivity of plants to play on mimicry and camouflage, deceiving the viewer while seeking to hold up a mirror to the cunning molluscs. Research in biology, ethology, ecology, history of science and art, philosophy and art were brought together in this essay, which ultimately raises, following Vilém Flusser's lead, the question of a 'vampyroteuthation' ('cephalopodisation') of art.

Trick — Cephalopods — Anthotype — Kleptoplasty — Art

## 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 comble, 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 tari pour autant.

Outre la grande « intelligence<sup>1</sup> » 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 mille façons depuis des siècles par les artisans et artistes de différents continents aussi bien, par exemples, sur les amphores minoïennes (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 forme<sup>2</sup> », cette capacité du sujet « de se former et de se transformer, de se dessaisir de sa forme ancienne, de fabriquer du substitut [...], d'exploser enfin<sup>3</sup> ». Elle est à la fois le principe d'une des ruses des céphalopodes (souplesse, adaptation, métamorphose) et un « symptôme conceptuel<sup>4</sup> » 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)<sup>5</sup>. On peut voir dans la plasticité plus généralement la possibilité de l'art à donner forme en toute élasticité 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, élongation 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 œuvres<sup>6</sup> 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 anthropocentrée. 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-danalyse-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.revues.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 invertébrés<sup>1</sup> 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.

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.

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 coléoides (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 corps<sup>2</sup>. » Les pieuvres<sup>3</sup> savent confectionner des abris mobiles en se cachant, par exemple, dans deux parties d'une noix de coco qu'elles transportent<sup>4</sup> ; 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 Travaillieurs 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.

fabriquer une carapace en repliant par-dessus leur tête leurs bras – dont les ventouses ont au préalable saisi une multitude de coquillages et cailloux<sup>1</sup> 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 apparue<sup>2</sup>. 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 nausée<sup>3</sup>, écrit Vilém Flusser. Cette hiérarchie serait selon lui inscrite dans notre « subconscient collectif<sup>4</sup> ». 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 éloignées<sup>5</sup> » 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 jeune<sup>6</sup>, 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 solitaires<sup>7</sup>, 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 émotions<sup>8</sup> à l'occasion d'interactions agnostiques<sup>9</sup>. Ces deux colonies – des tanières de 10 à 15 poulpes situées à proximité les unes des autres sur quelques mètres carrées 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 chronologie 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<sup>e</sup> 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 pieuvres<sup>1</sup> ». 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 ruse<sup>2</sup> : 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 renard<sup>3</sup>, c'est bien le poulpe la figure de la ruse, représentative de la *mêtis*<sup>4</sup> des Grecs : *polútropos*<sup>5</sup>. Avec ses membres en apparence innombrables, flexibles, multiformes, « ce nœud de milles bras entrelacés<sup>6</sup> », il est perçu comme un « labyrinthe vivant<sup>7</sup> ». Aussi Ulysse était-il pour Eustathe de Thessalonique un véritable poulpe<sup>8</sup>, d'autres voient en lui une « intelligence en tentacules<sup>9</sup> ». Plutarque souligne que « les hommes qui excellent en finesse et en ruse [...] ont soin d'imiter le polype<sup>10</sup> » ; Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienné, auteurs d'un important ouvrage sur la *mêtis*, 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'intransigeance<sup>11</sup>. » 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 prémices 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 Mêtis 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 assiégé 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, *Halientiques*, II, 107-118 (II<sup>e</sup> siècle).

4. La *Mêtis* (en grec ancien Μῆτις / *Mêtis*, 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, *Œuvres 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 Gattinger, *Hiding Amidst the Blossoms (Octopus Vulgaris)*, 2019.  
Triptyque d'anthurotypes (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 anthotypes<sup>1</sup>. 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 « intériorité », cette partie du corps par lequel il *entre en contact*<sup>2</sup>, 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 main<sup>3</sup> »). 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 expose 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 vampyrotheuthis (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 haine<sup>1</sup> » 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-Montfort<sup>2</sup>. 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 vivant<sup>3</sup>.

1. Victor HUGO, *Les Travaillleurs de la mer*, chapitre II « Le monstre », New York, Wiliam R. Jenkins, Boston, Carl Schoenhof, 1890, p. 449, <[https://www.google.fr/books/edition/Les\\_travailleurs\\_de\\_la\\_mer/Ki8QAAAAAYAAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=Victor+Hugo,+Les+Travailleurs+de+la+mer+pi%C3%A8uvre&pg=PA446&printsec=front-cover](https://www.google.fr/books/edition/Les_travailleurs_de_la_mer/Ki8QAAAAAYAAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=Victor+Hugo,+Les+Travailleurs+de+la+mer+pi%C3%A8uvre&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.



Victor Hugo, *La Pieuvre*, vers 1866.

Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème,  
357 x 259 mm.

Dessin publié dans *Les Travaillleurs 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



Katrin Gattinger, *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 médiévales<sup>1</sup> à Victor Hugo, donc, et Jules Vernes, des gravures du XIX<sup>e</sup> 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 récents<sup>2</sup>, traversant un

large éventail d'imaginaires fantastiques, mythologiques, horribles et populaires.

Pour relativiser cette vision terrifiante dépeinte par Victor Hugo<sup>3</sup> 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 poulpe<sup>4</sup> 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 traction<sup>1</sup> 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 gaze<sup>2</sup> ». 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, relâcher<sup>3</sup> ». 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 tonnes<sup>4</sup>), la succion d'Athéna sur sa peau « restait tendre<sup>5</sup> ».

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 impliqués<sup>6</sup> ». 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 yeux<sup>7</sup>. 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

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 pierre* [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](http://www.thecephalopod-page.org)), James Wood. *Idem*.

5. *Idem*.

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.

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 chromatophores<sup>1</sup>. 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 solaire<sup>2</sup> ! 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 avons 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 inhabituel, 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 2024<sup>3</sup>, 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'art<sup>1</sup> », 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 recouvrait 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 ouvrait 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'exposition<sup>2</sup>.

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 Travaillleurs 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 bon<sup>3</sup>. 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-même<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>. Tout en

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.

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

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 invisible<sup>1</sup> » – Jean-Pierre Montier s'étonne de l'absence de toute mention de sépia dans le texte *Les Travailleurs de la mer*. Cette « lacune significative<sup>2</sup> » est d'autant plus surprenante que celui-ci a une tendance exhaustive à propos de la pieuvre<sup>3</sup> 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 [...] liée 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 formidable<sup>4</sup> ». 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-crédation à l'université de Bretagne Occidentale (UBO) et à l'Institut européen universitaire de la mer (IUEM) à Brest<sup>5</sup> 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, écologiste 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 ADN<sup>6</sup>. 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 kleptoplaste<sup>7</sup> 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. WOLFULA, Jungho LEEB, Krishna KANNANA, Mary S. TYLERC, Debashish 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 algues<sup>1</sup>, 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 liseron, 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 aventures 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 évanescant et lent, mais en constante évolution<sup>2</sup>, tout comme leur relative insaisissabilité figurative (il est difficile d'identifier avec précision les éléments représentés, des leurres visuelles y manifestant leur pouvoir d'égarer 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 : *Delesseria filicima*, *Umontia liquidata*, *Grateloupia gibbera*.

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, collectés 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 vampyro-teuthis (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 large<sup>1</sup> ». 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 véloce<sup>2</sup>. » 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 humain<sup>3</sup> » 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 informations<sup>1</sup> ». 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 humains<sup>2</sup> ». 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 organisme<sup>3</sup> » directement aux cerveaux de ces congénères : « il cherche l'immortalité non pas des œuvres, mais dans la mémoire d'autrui<sup>4</sup> ». 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'œil<sup>5</sup> » 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 immatériel<sup>6</sup> ».

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.*