

Réinventer les regards invisibles

UNE EXPLORATION CINÉMATOGRAPHIQUE DES IMAGINAIRES DE LA FIGURE INVERTÉBRÉE

Betina HUETO
(CNRS, PRISM)

Pour citer cet article :

Betina HUETO, « Réinventer les regards invisibles. Une exploration cinématographique des imaginaires de la figure invertébrée », *Revue Proteus*, n° 23, Esthétiques Invertébrées, Chloé Pretesacque et Mayeul Victor-Pujebet (coord.), 2025, p. 39-48.

Résumé

À partir des années 2000, le cinéma tente de rompre avec le *human gaze* afin de réinventer, par la narration spéculative, une pensée désanthropocentrale. Il est ici question d'étudier l'esthétique des procédés cinématographiques questionnant le point de vue des espèces longtemps appelées « invertébrés ». Les manières d'écrire et de fabriquer des récits en présence des non-humains évoluerait-elles et traduiraient-elles alors l'époque qu'elles traversent ? Par quels procédés ? Le désanthropocentrément se manifeste lorsqu'il s'agit de comprendre par exemple les expériences vécues par les planctons de *Méandres ou la rivière inventée* (2022), de la chasse aux escargots à Taïwan dans *The raw and the cooked* (2022) ou lorsqu'il permet de révéler les conditions de souffrances des mouches soumises à des expérimentations dans un centre de recherche comme le met en lumière *Modèle Animal* de Maud Faivre et Marceau Boré (51', 2024). Les approches cinématographiques, en perpétuel mouvement avec leur temps, ne résonneraient-elles pas avec la crise de la sensibilité afin de former de nouvelles formes de subjectivités ?

Capitalocène — Cinéma — Écologie — Invertébré — Perception

Abstract

*Since the 2000s, cinema has sought to break away from the human gaze in order to reinvent, through speculative narration, a decentered, non-anthropocentric mode of thinking. This involves exploring the aesthetics of cinematic techniques that challenge traditional perspectives on species long referred to as “invertebrates.” Might the ways in which stories are written and crafted in the presence of non-humans be evolving—and, in doing so, reflecting the era they emerge from? Through which cinematic methods? Decentering the human becomes evident, for example, when attempting to understand the lived experiences of plankton in *Méandres ou la rivière inventée* (2022), the snail hunting practices in Taiwan portrayed in *The Raw and the Cooked* (2022), or when highlighting the suffering of flies subjected to experimentation in a research center, as revealed in *Modèle Animal* by Maud Faivre and Marceau Boré (51', 2024). Cinematic approaches—constantly evolving with their times—might well resonate with the current crisis of sensibility, potentially giving rise to new forms of subjectivity.*

Capitalocene — Cinema — Ecology — Invertebrate — Perception

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.

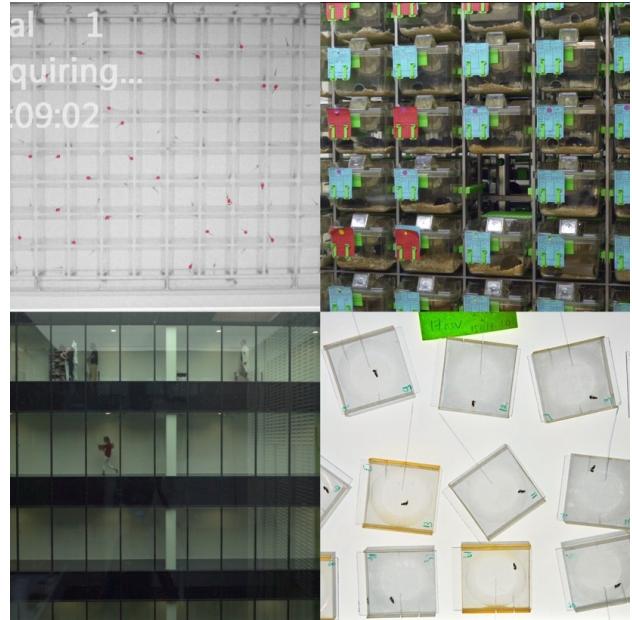
Si l'on souhaite réfléchir davantage aux divers prismes des regards filmiques posés sur les invertébrés dans le documentaire, il est essentiel de repenser les dispositifs cinématographiques eux-mêmes : échelle, mouvement, son. Ces choix techniques et esthétiques tentent de contourner les façons traditionnelles 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