



Ketzali YULMUK-BRAY

Université du Québec à Montréal

yulmuk-bray.ketzali@courrier.uqam.ca

Ketzali Yulmuk-Bray est candidate à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et secrétaire de rédaction pour la revue *Voix et Images*. Son projet de mémoire porte sur le vivant pensé au croisement des sciences et de la fiction dans *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* (2021) de Vinciane Despret. Son dernier article, intitulé « Interdisciplinarité, terrain, subjectivité : un portrait de la collection “Mondes sauvages” d'Actes Sud », est paru dans la revue *Postures* à l'automne 2022.



Le savoir à l'épreuve du poulpe dans le récit *Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse* de Vinciane Despret et le spectacle *Temple du présent : solo pour octopus* de Stefan Kaegi, Nathalie Küttel et Judith Zagury

RÉSUMÉ

Par leur extrême altérité cognitive et physiologique, les poulpes ont fait l'objet d'un impressionnant processus de mystification au fil de l'histoire. Récemment, toutefois, on observe une montée d'intérêt pour le développement de la connaissance à leur sujet, ce qui permet à la fois de démentir et d'attester certains *a priori* sur leurs manières d'être au monde. Dans le même temps, la littérature et l'art contemporain s'emparent de la figure du poulpe pour la représenter sous diverses formes, qui puisent généralement dans la documentation scientifique. De cette mouvance « éco-poétique », deux œuvres me semblent paradigmatiques : d'une part, le récit « *Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse* » de Vinciane Despret, paru en 2021, dans un livre au titre éponyme¹, qui s'appuie sur nombre d'études scientifiques et de théories philosophiques afin de spéculer sur les capacités créatrices du poulpe ; d'autre part, le spectacle *Temple du présent : solo pour octopus*² de Stefan Kaegi, Nathalie Küttel et Judith Zagury, développé au ShanjuLab³ et présenté au Théâtre Vidy-Lausanne du 30 juin au 3 juillet 2021, résultat d'un long travail de recherche accompli auprès de spécialistes des céphalopodes. Cet essai vise à examiner les procédés de réélaboration du savoir dans les deux œuvres à l'étude en mettant l'accent leurs effets de décentrement.

MOTS-CLÉS : animal, littérature, théâtre, science, épistémocritique

¹ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021.

² Théâtre de Liège, *Temple du présent : solo pour Octopus*, YouTube, 2021, 2 h 11 min, https://www.youtube.com/watch?v=SHmYW_nz89Y.

³ Le ShanjuLab est un laboratoire de recherche théâtrale sur la présence animale où l'on travaille à la fois sur la théorie et sur la pratique, en explorant des formes artistiques qui traitent des animaux, mais aussi des formes de cohabitation entre espèces.



Knowledge Put to the Test by the Octopus in the Story
***Autobiography of an Octopus or the Community of Ulysses* by**
Vinciane Despret and the Show *Temple of the Present: Solo for*
***Octopus* by Stefan Kaegi, Nathalie Küttel and Judith Zagury**

ABSTRACT

Because of their extreme cognitive and physiological otherness, octopuses have been the object of an impressive process of mystification throughout history. Recently, however, there has been a surge of interest in the development of knowledge about them, which both disproves and attests to certain preconceptions about their ways of being in the world. At the same time, literature and contemporary art are taking over the figure of the octopus to represent it in various forms, which generally draw from scientific documentation. From this "ecopoetic" movement, two works seem to me paradigmatic: on the one hand, the story "Autobiography of an octopus or the community of Ulysses" by Vinciane Despret, published in 2021, in a book with the eponymous title, which relies on a number of scientific studies and philosophical theories in order to speculate on the creative capacities of the octopus; on the other hand, the show *Temple of the present: solo for octopus* by Stefan Kaegi, Nathalie Küttel and Judith Zagury, developed at ShanjuLab and presented at the Théâtre Vidy-Lausanne from June 30 to July 3, 2021, which is the result of a long research work carried out with cephalopod specialists. This essay aims at examining the processes of knowledge re-elaboration in the two works under study by emphasizing their decentering effects.

KEYWORDS: animal, literature, theatre, science, epistemocriticism



Introduction

« C'est difficile à expliquer, mais parfois tu éprouves simplement un sentiment et tu sais qu'il y a dans cette créature quelque chose de très inhabituel, qu'il y a là *quelque chose à apprendre*⁴. » Ce sont les mots que Craig Foster prononce dans *My Octopus Teacher*, documentaire Netflix paru en 2020, au sujet de la pieuvre sauvage auprès de laquelle il a passé une année à False Bay en Afrique du Sud. Si la curiosité que les céphalopodes éveillent chez l'humain ne date pas d'hier — comme en rend compte le très bel essai *La pieuvre*⁵ (1973) où Roger Caillois décrit les diverses représentations dont la bête a fait l'objet depuis l'Antiquité —, il semble néanmoins que l'on assiste aujourd'hui à un véritable essor culturel autour de cet animal⁶. Pensons notamment, du côté de la littérature, au roman *The Octopus and I*⁷ (2020) de Erin Hurtle, dans lequel se croisent les destins d'une mère humaine et d'une mère céphalopode, au roman *Remarkably Bright Creatures*⁸ (2022) de Shelby Van Pelt, qui donne la parole à une pieuvre géante du Pacifique affligée par sa captivité, ou encore au recueil de nouvelles *The Octopus Has Three Hearts*¹³ (2022) de Rachel Rose dont un des personnages trouve refuge dans le monde céphalopodique. Mais pensons également, du côté de la vulgarisation scientifique, à des ouvrages comme *Other Minds*⁹ (2016) de Peter Godfrey-Smith ou *La vie privée du poulpe*¹⁰ (2022) de Ludovick Dickel qui réaffirment tous deux l'irréductible intelligence de ces créatures marines.

Comme si les artistes contemporains s'entendaient avec Foster sur le fait que nous avons « quelque chose à apprendre » du poulpe, la majorité des démarches de création qui émergent à son

⁴ Pippa Ehrlich et James Reed, *My Octopus Teacher*, Netflix, 2020, 85 min. ; je traduis et souligne. « It's a hard thing to explain, but sometimes you just get a feeling and you know there's something to this creature that's very unusual, there's something to learn here. »

⁵ Roger Caillois, *La pieuvre : essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, Éditions de la Table Ronde., coll. « La mémoire », 1973, 240 p.

⁶ Alors que j'écris ces mots, paraît dans le dernier numéro de la revue *Postures* un texte de recherche-crédation qui traite des manières d'écrire sur le poulpe, dans une autre perspective que la mienne. Voir Anaïs Paquin, « Pour une écriture pieuvre », *Postures*, Dossier « De l'étude du vivant : la littérature au prisme des écologies », no 36, 2022, en ligne : <http://www.revuepostures.com/fr/articles/paquin-36> (Consulté le 25 novembre 2022).

⁷ Erin Hurtle, *The Octopus and I*, Crows Nest, Allan & Unwin, 2020, 368 p.

⁸ Shelby Van Pelt, *Remarkably Bright Creatures*, New York, Harper Collins, 2022, 368 p.

⁹ Peter Godfrey-Smith, *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016, 272 p.

¹⁰ Ludovick Dickel, *La vie privée du poulpe*, Paris, Humensciences, coll. « Nature et Savoir », 2022, 288 p.



sujet se fonde sur une documentation importante, ouvrant ainsi l'art et l'écriture à des approches interdisciplinaires. De cette mouvance écopoétique, deux œuvres me semblent particulièrement paradigmatiques : d'une part, le récit « Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse » de Vinciane Despret, paru en 2021, dans un livre au titre éponyme¹¹, qui s'appuie sur nombre d'études scientifiques et de théories philosophiques afin de spéculer à propos des capacités créatrices du poulpe ; d'autre part, le spectacle *Temple du présent : solo pour octopus*¹² de Stefan Kaegi, Nathalie Küttel et Judith Zagury, développé au ShanjuLab¹³ et présenté au Théâtre Vidy-Lausanne du 30 juin au 3 juillet 2021, résultat d'un long travail de recherche accompli auprès de spécialistes.

En quoi la création gagne-t-elle alors à incorporer des savoirs scientifiques ? De quelles façons ces savoirs peuvent-ils trouver une place au sein d'un travail artistique ? Dans quelles visées peut s'opérer cette rencontre entre régime factuel et régime créatif ? Je tenterai d'esquisser des réponses à ces questions en examinant les mécanismes de réélaboration de la science et leurs effets de décentrement dans le texte de Despret comme dans le spectacle du ShanjuLab, en m'arrêtant d'abord sur le poids symbolique que le poulpe a porté dans l'imaginaire humain au fil de l'histoire.

1. Bref retour sur un mythe marin

Le poulpe a longtemps été identifié à la figure du grand Autre, celui qui fascine ou rebute tant par sa constitution physiologique que par ses capacités cognitives hors du commun. Demandez à n'importe quel.e fér.u.e de mythologie de vous entretenir à leur sujet, il y a de fortes chances qu'il ou elle vous parle de la légende du Kraken, ce calmar géant qui coule les bateaux en les entourant de ses tentacules. Pourtant, de l'Antiquité au début des temps modernes, à l'exception du christianisme qui en fait une figure de duperie, on associe surtout le poulpe à un animal sacré, modèle de génie et de force d'âme. C'est seulement avec le romantisme que se répand dès lors

¹¹ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021.

¹² Théâtre de Liège, *Temple du présent : solo pour Octopus*, YouTube, 2021, 2 h 11 min, https://www.youtube.com/watch?v=SHmYW_nz89Y.

¹³ Le ShanjuLab est un laboratoire de recherche théâtrale sur la présence animale où l'on travaille à la fois sur la théorie et sur la pratique, en explorant des formes artistiques qui traitent des animaux, mais aussi des formes de cohabitation entre espèces.



l'image du céphalopode comme monstre, parfois même sous couvert de vérité scientifique¹⁴ : au symbole de la ruse et de l'hypocrisie féminine chez Victor Hugo¹⁵ – qui popularise le terme « pieuvre » pour parler du poulpe –, l'animal devient « l'épouvantable bête¹⁶ » qu'on connaît chez Jules Verne, sans mentionner les différentes incarnations qu'on lui trouve chez Michelet¹⁷, Lautréamont¹⁸ et Apollinaire¹⁹. Source de tous les dangers, le poulpe prend ainsi au XIX^e siècle des traits maléfiques et terrifiants qui, par leur extrême spectacularité, ont souvent freiné l'accès à un savoir véritable sur cette espèce de même qu'à une disposition empathique à son endroit.

Récemment, toutefois, les céphalopodes refont surface dans l'imaginaire à travers des représentations positives qui rompent avec un discours d'épouvante. Alors que les courants entrepreneuriaux développent la « stratégie du poulpe » en s'inspirant de ses tentacules pour multiplier les pistes de communication et ainsi mieux répondre aux demandes de productivité capitaliste²⁰, les médiums artistiques redonnent à la pieuvre ses lettres de « sagesse » à travers des mises en scène généralement anthropomorphiques. Dans *My octopus teacher*, par exemple, le lien d'attachement qui se noue entre le cinéaste et le céphalopode est censé dévoiler au public la « similarité » que celui-ci partage avec l'animal : « Beaucoup de gens disent que le poulpe est comme un alien. Mais ce qui est étrange, c'est que, plus tu te rapproches de lui, plus tu réalises que nous sommes similaires²¹ ». Si ce type de représentations a le mérite de contribuer à une « sensibilité militante » à l'égard de bêtes qui risquent de plus en plus l'extinction, on peut se demander s'il réussit véritablement à décentrer notre regard sur l'animal. Je ne peux en effet pas m'empêcher de voir dans ces images le refoulé d'une conception idéalisée de la « Nature » comme

¹⁴ Alors qu'au XIX^e siècle, les frontières entre les sciences et le mythe sont encore poreuses, les naturalistes produisent des « fictions para-scientifiques » qui se présentent comme des théories éprouvées, mais qui partagent des informations semi-fabulées et souvent négatives sur la pieuvre. Voir à ce sujet Roger Caillois, *La pieuvre : essai sur la logique de l'imaginaire*, op. cit., p. 152-153.

¹⁵ Victor Hugo, « Le monstre », *Les Travailleurs de la mer*, t. II, Paris, Émile Testard, 1892 [1866], Wikisource, p. 204.

¹⁶ Jules Verne, « Les poulpes », *Vingt mille lieues sous les mers*, édité par Pierre-Jules Hetzel, 1870, Wikisource, p. 392.

¹⁷ Jules Michelet, *La Mer*, Paris, éd. par Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1875], 416 p.

¹⁸ Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de poche », 2001 [1869], 446 p.

¹⁹ Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Éditions Prairial, 2017 [1911], 60 p.

²⁰ Voir par exemple Jennifer Mata, « Chefs d'entreprise, vous avez beaucoup à apprendre du vivant ! », *Les Échos Entrepreneurs*, 14 avril 2022, en ligne, <https://business.lesechos.fr/entrepreneurs/management/0701143498853-chefs-d-entreprise-vous-avez-beaucoup-a-apprendre-du-vivant-347901.php>.

²¹ Pippa Ehrlich et James Reed, op. cit. ; je traduis. « A lot of people say that an octopus is like a alien. But the strange this is, as you get closer to them, you realise that we're very similar »



refuge de l'« Homme », confronté aux infortunes de la vie en société. C'est d'ailleurs pour se sortir d'un épuisement professionnel que Foster décide de plonger chaque jour dans l'océan Atlantique, assumant dès lors les désirs et le ressenti de la pieuvre qui lui servira de psychologue. Dans ces conditions, il est assez difficile de considérer que le film met fin à la mystification du poulpe, voire qu'il dépasse une forme d'instrumentalisation de l'animal. Mais à quoi alors pourraient ressembler des œuvres qui s'édifient en dehors des schémas anthropocentriques les plus réifiés ?

2. Un poulpe-écrivain

Philosophe des sciences et professeur à l'Université de Liège, Vinciane Despret s'inscrit dans le courant de la pensée spéculative en pleine ébullition depuis une dizaine d'années en Europe comme aux États-Unis. Aux côtés d'Isabelle Stengers, Donna Haraway, Émilie Hache ou encore feu Bruno Latour, Despret s'attèle à défendre les capacités de la science-fiction à ouvrir des possibles au sein d'une époque ankylosée par des systèmes de pensées à l'apparence irrésistible et aux effets dévastateurs pour l'écologie. Dans son livre *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation* (2021), elle reprend ainsi le flambeau de l'écrivaine Ursula K. Le Guin en imaginant un futur proche dans lequel la recherche universitaire s'élargit aux thérosiences (les « sciences du sauvage »), parmi lesquelles la thérolinguistique²² est notamment chargée de l'étude et de la traduction des productions écrites des animaux. L'inventivité du livre tient surtout à la manière dont il s'approprie de véritables études scientifiques, répertoriées en notes de bas de page puis en bibliographie puis réélaborées sous une forme d'écriture hybride appelée par Haraway « fabulation spéculative²³ ».

²² Le Guin a inventé la thérolinguistique en 1974 dans sa nouvelle « L'auteur des graines d'acacia » où l'on suivait un débat entre scientifiques au sujet d'un message phéromonique laissé sur des graines par une fourmi. Malgré les écueils de traduction auxquelles ils et elles étaient confrontés, les thérolinguistes finissaient par inférer une signification du fragment, qui s'avérait être un pamphlet politique contre la reine de la ruche. Ursula K. Le Guin, « L'auteur des graines d'acacia », trad. par Martine Laroche et Philippe Rouille, *Les quatre vents du désir*, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction/Fantasy », 1982 [1974], p. 15-25.

²³ La « fabulation spéculative » est une expérience de pensée qui mêle savoirs et fiction et qui traite de questions liées aux futurs possibles de la science, de l'écologie et de la cohabitation interspécifique. Voir sur le sujet Donna Haraway, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, 312 p.



Le dernier récit du recueil, « Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse », s'inspire du concept de « communauté de compost²⁴ », partagé entre enfants humains et animaux menacés d'extinction. Alors que des pêcheurs trouvent des fragments écrits à l'encre de poulpe sur des débris de céramique, la thérolinguiste Sarah Bueno est envoyée sur la côte napolitaine où vivent des poulpes communs et des enfants nommés les Ulysse ; son objectif est alors de traduire ou plutôt d'« expérimenter sur les significations²⁵ » du mystérieux message céphalopodique trouvé sur les rives. Là-bas, Sarah fait la rencontre de son guide, le jeune Ulysse, qui non seulement connaît les manières d'être des céphalopodes du bout de ses doigts, mais dont la langue natale, appelée une « symlangue », a également été apprise à leur contact. Elle réussira donc avec lui à mettre au point une interprétation des « aphorismes » (69) adressés par un poulpe à un futur *soi* dans l'angoisse de son extinction. Dans le monde narratif en question, le fait que les poulpes pratiquent la métempsychose (la réincarnation de l'âme dans plusieurs corps) explique que cet auteur invite celui qui héritera de son âme à procéder à un acte de mémoire pour se *rappeler* la vie lumineuse et sans poison que leur espèce a jadis connue, mais qui est dorénavant vouée à disparaître. Aussi écrit-il ces mots (complétés par ceux de la thérolinguiste) : « Souviens-toi/moi !/[Il m']appelle depuis le futur afin de devenir./[Il m']appelle depuis le futur afin de revenir./Ne plus être en apparence./Trouver l'issue. Revenir chaque fois par le même chemin²⁶. » Reconstruire le sens — de façon partielle et imparfaite, mais non pas moins vraie et engageante²⁷ — des fragments permet finalement aux personnages de prendre acte de la responsabilité de l'humain à l'endroit du poulpe, ce qui fait dire à Ulysse que « nous devons prendre au sérieux ce qui, dans ce texte, semble être une demande, un appel au secours, même s'ils ne nous étaient pas adressés²⁸. »

Mais avant de laisser place aux « rapports de traduction » dans lesquels Sarah raconte les aléas de son aventure en terre étrangère, le texte présente un long compte rendu de l'Association de thérolinguistique mettant au jour le parcours de recherche entrepris par les scientifiques afin

²⁴ Haraway présentait ce concept à la fin de *Staying with the trouble* dans le récit « The Camille Stories: Children of Compost », *ibid.*

²⁵ Vinciane Despret, « Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse », *op. cit.*, p. 84.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ « Nous nous attendions à ce que le travail effectué aboutisse rapidement à un texte suivi [...] qui tiendrait tout seul, et qui nous informerait de ce que pensent les poulpes [...] Il n'en a pas été tout à fait ainsi. Et, nous le pensons aujourd'hui, c'est heureux. La traduction ouvre des mondes, nous le savions, mais ces mondes ne pouvaient tenir sans leurs intercesseurs. » *Ibid.*, p. 85.

²⁸ Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe*, *op. cit.*, p. 119.



d'expliquer l'émergence de l'écriture chez l'*octopus vulgaris*. Si cette introduction m'intéresse tout particulièrement, c'est parce qu'elle montre comment le mélange de l'imagination et du savoir, loin de fixer inévitablement les animaux dans le mythe, peut servir à extirper les représentations écopoétiques des partages qui divisent ordinairement les sciences et les arts et qui souvent simplifient le vivant²⁹.

La discipline fictive de la thérolinguistique se fonde essentiellement sur la lecture que le philosophe du vivant Baptiste Morizot offre de la théorie de l'évolution, notamment dans *Manières d'être vivant*³⁰ (2020), où il propose de concevoir le pistage comme « l'art de lire les traces délibérément laissées par des animaux³¹ » et, par extension, d'envisager ces traces comme porteuses de « valeur expressive complexe³² ». Cette théorie philosophique prend elle-même appui sur le concept d'exaptation, développé par les paléontologues Stephen Jay Gould et Elisabeth Vrba pour désigner une adaptation qui a effectué un changement imprévu de fonction d'un comportement ou d'un trait chez une espèce. C'est donc que la discipline inventée de la thérolinguistique s'érige dans un cadre théorique bien réel — celui de la biologie évolutive — qu'il s'agit pour Despret d'extrapoler à travers des procédés de spéculation et de fictionnalisation pour camper réalistement le *novum*³³ que constitue l'écriture animale dans l'univers d'*Autobiographie d'un poulpe*.

Voyons comment se déploie le raisonnement hypothético-déductif au fondement de la thérolinguistique. Selon cette discipline, les écritures animales émaneraient d'un processus d'exaptation : au fil du temps, les animaux auraient eux aussi transformé des processus physiologiques en processus plus complexes, pouvant répondre à des fonctions expressives,

²⁹ Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot ont récemment conceptualisé l'idée du « Grand partage de l'enchantement », qui renvoie aux différences d'effets causés par les manières de représenter le vivant en sciences et en art : d'un côté, les sciences désenchantent le vivant en le réduisant à des causalités mécanistes sous couvert de vérité objective ; de l'autre, les arts réenchangent le vivant, mais sans pouvoir prétendre à la production d'un vrai savoir. Voir Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2018/2 (n° 22), p. 88-89. doi : 10.3917/nre.022.0087.

³⁰ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquête sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2020, 336 p.

³¹ Vinciane Despret, « Autobiographie d'un poulpe ou autres récits d'anticipation », *op. cit.*, p. 72.

³² *Idem*.

³³ Concept développé par Darko Suvin, un *novum* renvoie à l'invention, à l'artefact ou au procédé de déplacement qui distingue un texte de science-fiction d'un texte strictement réaliste. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New York, 1979, p. 63–84.



poétiques, voire religieuses et cosmologiques. Fidèles aux théories du développement de l'esprit humain, les thérolinguistes considèrent que le jeu a tenu un rôle essentiel dans l'émergence de la créativité animale dans la mesure où tout être disposé à opérer des écarts avec le réel à des fins ludiques connaît logiquement plus de chances de parvenir à détourner certaines actions de leur fonction usuelle à des fins « communicationnelles » ou même purement « formelles ». Les gestes de prédation que le chien emploie pour s'amuser, par exemple, « deviennent *formels*, pure forme, ils acquièrent une autre signification, une nouvelle valeur, de l'ordre du "comme si", de l'art et de la grâce du "faire-semblant", pour la pure joie du jeu³⁴. » En dilatant les axiomes de cette éthologie canine, on comprend que la littérature et l'art découleraient selon la thérolinguistique du goût proprement vivant — et non plus humain — pour le jeu, le leurre et la fabulation.

Une fois établie dans le récit, l'explication évolutionniste de la thérolinguistique se voit appliquée à l'histoire biologique des poulpes, dont les capacités expressives émaneraient de propensions à la ruse. On voit ici comment Despret récupère les idées partagées sur cet animal, effectivement connu pour sa facilité à résoudre des problèmes et à entretenir la « conviction quasi kafkaïenne [qu']il y a toujours une issue³⁵ ». L'aventure exaptative de ce prestigiateur irait comme suit : à la fin de sa vie de mollusque, il aurait été fortement vulnérabilisé par la perte de sa coquille, de façon à devoir développer des stratégies de défense et d'exploration plus performantes. Il se serait dès lors servi de son propre corps, muni de cellules chromatophores, pour entrer en contact avec son milieu, l'*incorporer* et ainsi voir « par [son] apparence³⁶ ». Puis il aurait fini par se « confondre avec [son] milieu³⁷ » en imitant par homochromie ses couleurs, ses formes et ses textures, « non plus seulement pour voir, mais [pour] *ne pas être vu*³⁸ ». Là serait née sa technique de camouflage.

Alors que la biologie animale est généralement décrite dans des termes scientifiques froids, rationnels et empreints d'une logique déterministe, Despret puise dans la philosophie esthétique

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 80. En grec ancien, le terme *polutropos* désigne à la fois le poulpe et l'humain à *mètis*. Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1974, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*



toutes sortes d'expressions et d'images pour poétiser les spécificités biologiques du poulpe. Aussi le camouflage, qui constitue en réalité l'une des méthodes de dissimulation les plus communes de l'évolution, devient sous sa plume une sorte de « *langage visuel*³⁹ », qui garnit le corps de « tatouages éphémères⁴⁰ » et permet d'exprimer des émotions vécues intérieurement par l'animal⁴¹. Bien que cette interprétation du camouflage fait preuve d'une grande inventivité, d'aucuns pourraient dire qu'elle demeure assez crédible dans son mouvement d'abduction, voire plus ou moins cohérente avec les découvertes accomplies jusqu'à ce jour en biologie marine.

Or, la suite du rapport de thérolinguistique approfondit plus encore le travail de *littérisation* de la forme de vie poulpesque. L'hypothèse scientifique dépliée veut en effet qu'une autre particularité du céphalopode, soit sa production d'encre, ait aussi fait l'objet d'une subversion « en faveur de l'expressivité⁴² », provoquant enfin l'émergence de l'écriture chez cette espèce. D'abord utilisée en tant que stratégie d'autodéfense par le leurre — en libérant des formes ombragées qui miment leur propre image, les poulpes peuvent se sauver de leurs prédateurs —, l'encre aurait hérité au fil du temps d'une fonction proprement expressive : elle serait employée pour générer dans l'eau des « fragments d'écriture furtive⁴³ » semblables à des « phylactères⁴⁴ ». Plus récemment encore suivant la réalité temporelle du récit, les poulpes auraient commencé à écrire sur de la matière solide, comme en témoignent les aphorismes rédigés par le poulpe solastalgique⁴⁵ du récit. C'est donc en empruntant à la biologie évolutive et aux sciences du vivant que le compte rendu de l'Association de thérolinguistique fait passer le poulpe pour un véritable écrivain, mu par une agentivité, une intentionnalité et une sensibilité propres. Par ce travail d'entremêlement de la science et de la fiction, *Autobiographie d'un poulpe* attire le lectorat dans une zone de l'entre-deux : entre le vrai et le faux, le possible et l'impossible, l'acquis et le spéculatif.

³⁹ *Ibid.*, p. 76

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹ Despret fait ici référence à une expérience tenue par le professeur de biologie marine, David Scheel, avec la pieuvre, Heidi, alors qu'elle serait en train de rêver et de traduire corporellement les images et émotions vécues en rêve. L'expression « langage visuel » proviendrait pour sa part de Peter Godfrey-Smith.

⁴² *Ibid.*, p. 74.

⁴³ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ Inventée par Glenn Albrecht, la solastalgie renvoie à une forme d'éco-anxiété particulière générée par la destruction de nos habitats et par la sensation de ne plus les reconnaître.



3. Un éthos d'humilité⁴⁶

Du 30 juin au 3 juillet 2021 au Théâtre de Vidy-Lausanne, Sète et Adge sont tour à tour montées sur scène chaque soir de représentation de la pièce *Temple du présent : solo pour octopus* où l'on admirait l'une des deux pieuvres dans un aquarium, accompagnée d'une femme qui en suivait les désirs et les mouvements. Toutes deux destinées à la consommation humaine, Sète et Adge avaient d'ailleurs été rapatriées d'un marché de pêcheur par l'équipe artistique, composée du metteur en scène Stefan Kaegi et des comédiennes Nathalie Kütell et Judith Zagury, pour participer au spectacle. Sur la captation vidéo, on peut voir s'établir une relation particulière entre l'humaine et l'animal dès leur première prise de contact : lorsque Nathalie plonge sa main dans l'eau, les tentacules de Sète agrippent son doigt ; lorsque Sète se précipite entre les rochers, Nathalie recule légèrement de la vitre... Ainsi évolueront les deux corps au long de la représentation, à travers des élans de partage non pas toujours idylliques, mais plutôt investis d'accords, de désaccords et d'« égards ajustés⁴⁷ ».

La pieuvre fait donc office de point focal dans l'œuvre. Cet effet est évidemment renforcé dans la captation par les mouvements de caméra qui se focalisent sur l'animal alors qu'en temps réel, le travail de focalisation s'étaye sur le dédoublement de la scène : mise en évidence par les éclairages et par sa centralité, l'aquarium tient lieu de plateau principal. Ainsi, comme l'explique la dramaturge Katja Hagedorn : « Quelle que soit la manière dont il se comporte, l'animal sera le protagoniste d'une soirée qui est en majeure partie définie par son comportement – et par sa volonté ou son refus d'interagir avec les êtres humains autour de l'aquarium⁴⁸. » Dans cette logique, on peut avancer que *Temple du présent* s'inscrit dans le courant du théâtre post-anthropocentrique, défini par des esthétiques théâtrales où « les corps humains s'intègrent au même titre que les choses, les animaux et les lignes énergétiques dans une seule et même réalité⁴⁹ ». Si Sète tend à

⁴⁶ Les réflexions dépliées ici ont d'abord été formulées de façon succincte dans un compte rendu de *Temple du présent* : Ketzali Yulmuk-Bray, « L'altérité à l'œuvre : performer avec l'octopus », *Écodramaturgies : questions, repères, dispositifs*, coll. « Cahiers ReMix », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2022, en ligne : <https://oic.uqam.ca/publications/article/lalterite-a-loeuvre-performer-avec-loctopus>.

⁴⁷ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2020, p. 266.

⁴⁸ *Temple du présent – Solo pour octopus*, Théâtre Vidy-Lausanne, 2021, p. 3

⁴⁹ Hans-Thies Lehmann, *Théâtre postdramatique*, trad. par Philippe-Henri Riau, Paris, L'arche, 2002, p. 127 ; je souligne.



« voler le spectacle » à Nathalie, celle-ci est toute aussi prise dans un dispositif de coprésence avec l'animal, devant qui elle prend position basse dès son apparition par l'arrière-scène.

D'un autre côté, la performance ne fait pas l'économie d'un métadiscours prononcé *sur* l'animal. C'est en effet par la documentation et le discours scientifiques que l'équipe artistique entend mettre en lumière les aspects les plus énigmatiques du poulpe. À cet effet, une trentaine de chercheur.euse.s et de spécialistes⁵⁰ a collaboré de près ou de loin au processus créatif, notamment dans la mise sur pied d'un appareillage technique de fine pointe qui maintient les conditions de vie des céphalopodes à leur état optimal. On retrouve par ailleurs la voix de certains spécialistes intégrée à même la trame sonore. De même, des notes informationnelles ont été insérées au montage de la captation. Pourtant, malgré cette présence appuyée et plurielle d'un discours explicatif, nulle part dans l'œuvre l'humain, en tant qu'instance organisatrice et réflexive, ne paraît vouloir réduire, objectifier ou simplifier l'animal. Dans cette optique, je propose d'examiner l'éthos d'humilité qui se dégage des procédés d'intégration du savoir scientifique dans la pièce en m'arrêtant sur l'extrait⁵¹ où se réunissent pour la première fois Sète et Nathalie.

Entendu avec Ruth Amossy comme l'« image que le locuteur construit de sa propre personne dans le discours⁵² », l'éthos prend ici des contours élargis dans la mesure où il renvoie à la posture construite par le métadiscours savant au sein de *Temple du présent*. En ce sens, les notes réflexives intégrées au montage, autant d'un point de vue formel que discursif, participent à la construction d'un éthos particulier de la part de l'équipe artistique. En effet, ce procédé traduit formellement un effort de minorisation de la fonction esthétique inhérente au médium théâtral : comme prises sur le vif, tel que l'évoque l'inscription de l'heure où chacune d'entre elles est transcrite par une main humaine, les notes multiplient les structures asyntaxiques et les formules approximatives, donnant ainsi l'impression de la spontanéité et de l'improvisation. On lit notamment dans l'extrait : « Petits points blancs qui flottent des mues de ventouses ? Ses ventouses, autant de capteurs pour sentir, goûter, percevoir son environnement ? » Loin de prendre la forme

⁵⁰ Parmi lesquels le biologiste italien Graziano Fiorito, le spécialiste des céphalopodes Ludovic Dickel, le sociologue et biologiste Alain Kaufmann, la psychophysiologiste Catherine Brander et même Vinciane Despret.

⁵¹ L'extrait à l'étude débute à 52:20 min et se termine à 55:10 min : Théâtre de Liège, *Temple du présent : solo pour Octopus*, *op. cit.*, https://www.youtube.com/live/SHmYW_nz89Y?feature=share&t=3140.

⁵² Ruth Amossy, « L'éthos et ses doubles contemporains : perspectives disciplinaires », *Langage et société*, vol. 149, n° 3, 2014, p. 21.



de l'affirmation, cette note, composée de deux questions, sert à attiser la curiosité des spectateur.euses à l'égard de la phénoménalité de l'animal, c'est-à-dire de sa propre manière d'être au monde. Bien qu'aucune virgule ne précise le rapport de causalité sous-entendu entre la libération des particules blanches dans l'eau et le phénomène de la mue – qui survient au moment où un animal renouvelle sa couche extérieure –, on comprend rapidement qu'il s'agit par là de déclencher l'ouverture d'une causalité possible : les particules blanches *pourraient* être provoquées par la mue, une proposition d'interprétation est posée.

La deuxième question amplifie cet effet propositionnel alors que la forme interrogative y apparaît surtout rhétorique. Considérant de fait que les créateur.rices ont consacré des mois, voire des années à se documenter sur la biologie du céphalopode, on peut supposer que le rôle sensori-moteur ultradéveloppé des ventouses ne leur est absolument pas inconnu. Néanmoins, par sa forme interrogative et adverbale, la note exprime une indétermination à propos de cette caractéristique. Or, c'est de cette structure syntaxique particulière qu'émerge une forme de lucidité devant les limites de la compréhension scientifique au sujet de l'animal. C'est d'ailleurs tout le propre de l'*umwelt* uexküllien, convoqué dans le cahier de production du spectacle, que de montrer que les possibilités cognitives et somatiques de chaque espèce implique par nature une inadéquation entre les mondes perceptifs des animaux⁵³. Malgré la sophistication et l'accumulation de ses connaissances sur l'autre qu'humain, l'humain ne peut pas tout comprendre, et donc jamais *maîtriser* parfaitement la réalité de l'animal.

Cette attitude précautionneuse, qui a toute l'allure d'une déontologie, s'appréhende également à travers la dimension sonore du spectacle, où les interventions vocales de scientifiques, anonymes et fragmentés, se superposent à des pistes musicales atmosphériques et explicitent certaines actions de la pieuvre. Lorsque Sète se meut avec grâce vers le côté de l'aquarium, les mots d'un homme se font ainsi entendre : « Ces tentacules indépendants, lorsqu'ils se touchent, *pourraient* donner la sensation que le contact vient d'ailleurs, pas d'eux-mêmes. » Le conditionnel employé ici trahit une intention d'hypothétisation au sujet de l'expérience sensible du poulpe, dont la différence avec celle de l'être humain est incommensurable. Mais si l'autonomie partielle des

⁵³ Catherine Brander mentionne à ce propos : « J'aime observer du monde, et j'aime imaginer ce qu'il peut se passer dans la tête du poulpe, mais je dois garder à l'esprit que son monde propre est différent du mien. » *Temple du présent – solo pour octopus, op. cit.*, p. 30.



membres du corps du céphalopode constitue aujourd'hui une sorte de lieu commun dans l'imaginaire zoologique, l'idée qu'un spécialiste ne décrive pas avec assurance la manière dont cette autonomie se vit de l'intérieur pourrait presque paraître comme un artifice. Pourtant, là se dévoile la posture de modestie revendiquée par l'équipe de création : ce n'est pas tant que le spécialiste ignore la fiabilité de sa description phénoménologique, mais plutôt, d'une part, qu'il se montre conscient des limites du langage dans sa capacité à représenter les modalités sensorielles du poulpe et, d'autre part, qu'il lui importe de mettre à distance son autorité scientifique afin d'*accompagner* Sète sur scène plutôt que de l'*expliquer*. Si *Temple du présent* s'inscrit dans le paradigme du théâtre post-anthropocentrique, c'est donc en partie par la manière dont elle réussit à « faire tenir des mondes⁵⁴ » ensemble, le monde de la science et le monde de l'art, le monde humain et le monde animal, le monde de la preuve et le monde du sensible.

CONCLUSION

On a examiné deux exemples d'œuvres contemporaines qui se fondent sur la science pour offrir une représentation du poulpe qui rompt avec les mythes réductionnistes auxquels il a été associé. En mêlant des logiques scientifiques et fictionnelles, la fabulation spéculative de Despret propose une conception du céphalopode en tant qu'être doté de capacités d'écriture. En cela, le récit participe de ce qu'on pourrait appeler une tentative de « désanthropologisation⁵⁵ » de la pensée. En effet, alors que de notre temps, comme l'exprime David Abram dans *Comment la terre s'est tue*, « c'est au langage, conçu comme propriété exclusivement humaine, qu'il est le plus souvent fait recours pour démontrer l'excellence de l'humanité relativement à toutes les autres espèces⁵⁶ », Despret met à mal notre vision logocentrique du monde en élargissant aux animaux la *possibilité* de la parole et de la créativité artistique. Ce récit exerce une fonction pragmatique non seulement du fait que, comme le dit Stengers, les « gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la

⁵⁴ Emma Merabet, « Décentrer l'humain ? Notes pour des scènes post-anthropocentriques », *Anthropocène 2050*, 13 mai 2020, en ligne, <https://medium.com/anthropocene2050/d%C3%A9centrer-lhumain-notes-pour-des-sc%C3%A8nes-th%C3%A9%C3%A2trales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>.

⁵⁵ Catherine Cyr et Katya Montaignac, « Éprouver l'aporie », *Radio Gestes Sans Bord*, performance littéraire vidéographique, <https://radiogestessansbord.com/balado/eprouver-l-aporie/>

⁵⁶ David Abram, *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2013, p. 107.



vérité du relatif, la vérité d'une insistance toujours située⁵⁷ », mais aussi de ce qu'avant même de prétendre à toute forme de vérité, cette ouverture aux possibles sur la vie céphalopodique permet de « rendre visibles les mots d'ordre, évidences et renoncements que ces possibles doivent mettre en question pour devenir eux-mêmes perceptibles⁵⁸ ». Autrement dit, en nous autorisant à penser l'impensable, Despret met en cause nos *a priori* sur une espèce animale longtemps emprisonnée dans des schèmes de représentation idéalisés ou délétères.

Dans *Temple du présent*, l'objectif consiste moins à franchir les limites de la pensée au sujet du céphalopode que de donner à voir et à expérimenter sa manière d'être au monde. Pour ce faire, la performance accorde l'espace scénique à une vraie pieuvre, dont les mouvements sont accompagnés par un métadiscours qui transmet des informations factuelles à son propos. Or, bien que l'humain se présente comme le chef d'orchestre du spectacle, il prend le parti de l'humilité en tâchant de ne jamais *réduire* l'animal à un simple objet de discours, simplifié et expliqué par le savoir scientifique. L'intégration du savoir dans l'œuvre se fait ainsi au profit d'une ouverture interprétative et d'une reconnaissance de la complexité animale. Les deux œuvres d'art mettent la science à l'épreuve de l'imaginaire du poulpe tout en faisant du savoir leur condition de possibilité artistique, instaurant ainsi un mouvement de contamination dialectique entre la discipline artistique et littéraire et la discipline scientifique.

⁵⁷ Debaise, Didier, et Isabelle Stengers. « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, vol. 65, no. 4, 2016, p. 89.

⁵⁸ Isabelle Stengers, « La Guerre des sciences », *Cosmopolitiques I*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2003 [1996], p. 20.



BIBLIOGRAPHIE

Temple du présent – Solo pour octopus, Théâtre Vidy-Lausanne, 2021, 50 p.

Abram David. *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2013, 348 p.

Amossy Ruth. « L'éthos et ses doubles contemporains : perspectives disciplinaires », *Langage et société*, vol. 149, n° 3, 2014, p. 13-30.

Apollinaire Guillaume et Raoul Dufy, *Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Éditions Prairial, 2017 [1911], 60 p.

Caillois Roger. *La pieuvre : essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, Éditions de la Table Ronde., coll. « La mémoire », 1973, 240 p.

Cyr Catherine et Katya Montaignac. « Éprouver l'aporie », *Radio Gestes Sans Bord*, performance littéraire vidéographique, <https://radiogestessansbord.com/balado/eprouver-l-aporie/>.

Debaise Didier et Isabelle Stengers. « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, vol. 65, no. 4, 2016, pp. 82-89.

Despret Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021, 160 p.

Détienne Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1974, 464 p.

Dickel Ludovick. *La vie privée du poulpe*, Paris, Humensciences, coll. « Nature et Savoir », 2022, 288 p.

Ehrlich Pippa et James Reed. *My Octopus Teacher*, Netflix, 2020, 85 min.

Godfrey-Smith Peter. *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016, 272 p.

Guin Ursula K. Le. « L'auteur des graines d'acacia », trad. par Martine Laroche et Philippe Rouille, *Les quatre vents du désir*, Paris, Pocket, coll. « Science-Fiction/Fantasy », 1982 [1974], p. 15–25.



- Lehmann Hans-Thies. *Théâtre postdramatique*, trad. par Philippe-Henri Riau, Paris, L'arche, 2002, 320 p.
- Haraway Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, 312 p.
- Hortle Erin. *The Octopus et I*, Crows Nest, Allan & Unwin, 2020, 368 p.
- Hugo Victor. « Le monstre, » *Les Travailleurs de la mer*, t. II, Paris, Émile Testard, Wikisource, 1892 [1866], p. 204.
- Lautréamont Comte de, *Les chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de poche », 2001 [1869], 446 p.
- Mata Jennifer. « Chefs d'entreprise, vous avez beaucoup à apprendre du vivant ! », *Les Échos Entrepreneurs*, 14 avril 2022, en ligne, <https://business.lesechos.fr/entrepreneurs/management/0701143498853-chefs-d-entreprise-vous-avez-beaucoup-a-apprendre-du-vivant-347901.php>.
- Merabet Emma. « Décentrer l'humain ? Notes pour des scènes post-anthropocentriques », *Anthropocène 2050*, 13 mai 2020, en ligne, <https://medium.com/anthropocene2050/d%C3%A9centrer-lhumain-notes-pour-des-sc%C3%A8nes-th%C3%A9%C3%A2trales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>.
- Michelet Jules. *La Mer*, Paris, éd. par Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1875], 416 p.
- Paquin Anaïs. « Pour une écriture pieuvre », *Postures*, Dossier « De l'étude du vivant : la littérature au prisme des écologies », no 36, 2022, en ligne : <http://ww.revuepostures.com/fr/articles/paquin-36> (Consulté le 25 novembre 2022).
- Stengers Isabelle. « La Guerre des sciences », *Cosmopolitiques I*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2003 [1996], 254 p.
- Suvin Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New York, 1979, 465 p.



Théâtre de Liège, *Temple du présent : solo pour Octopus*, YouTube, 2021, 2 h 11 min,
https://www.youtube.com/watch?v=SHmYW_nz89Y.

Van Pelt Shelby. *Remarkably Bright Creatures*, New York, Harper Collins, 2022, 368 p.

Vernes Jules. « Les poulpes », *Vingt mille lieues sous les mers*, éd. par Pierre-Jules Hetzel,
Wikisource, 1870.

Zhong Mengual, Estelle et Baptiste Morizot. « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise
écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2018/2 (n° 22),
p. 87-96. doi : 10.3917/nre.022.0087.