

Vinciane Despret, Autobiographie d'un poulpe. Entretien avec Riccardo Venturi

QUESTIONS

Écriture

RV

Parmi les tentatives de considérer l'écriture des animaux, le cas du poulpe, qui donne le titre à votre ouvrage, est étonnant.

Récemment, le poulpe est au centre d'une grande attention, voire d'un véritable enthousiasme, qui va au-delà de la science. Selon plusieurs chercheurs, je pense ici notamment à l'océanographe Sylvie Earle, le poulpe pourrait nous rapprocher de la flore marine, vers laquelle on ne prouve pas, en général, le même attachement qu'à la flore terrestre.

Votre propos est toutefois différent : il ne s'agit pas d'écrire la biographie d'un poulpe, comme dans le célèbre documentaire *My Octopus Teacher*, mais, de manière plus radicale, d'imaginer que le poulpe puisse écrire sa propre autobiographie ou plutôt *symbiographie*.

Son texte sera forcément lacunaire, aphoristique, cryptique, évanescence – le poulpe s'exprime "en furtif" – et vous vous exercez à interpréter ce morceau de littérature céphalopode fragment par fragment, comme on fait face à la philosophie pré-socratique.

J'aimerais revenir sur le rôle décisif de l'écriture dans *Autobiographie d'un poulpe*. D'un côté, on peut l'entendre comme l'extension d'une faculté qu'on a longtemps cru distinguer l'espèce humaine dans le monde du vivant. De l'autre côté, elle n'est pas un médium neutre mais une technologie qui, à partir de l'alphabet grec, a condensé jusqu'à figer l'expérience du monde. Je pense notamment à David Abrams qui critique le rôle du langage dans ce qu'il appelle le "more-than-human world", que vous rappelez d'ailleurs dans les notes. Ne risque-t-on pas d'assimiler les animaux à notre monde en leur attribuant une forme spécifique de linguistique ?

Comment considérer la terolinguistique : comme une extension d'une faculté humaine aux non-humains (les animaux mais aussi les plantes) ? comme l'énième démonstration de l'intelligence animale ? De quelle manière ces "récits d'anticipation" sur des messages animaux à caractères expressif ou symbolique contribuent à un élargissement – ou à une réactivation – de notre sensibilité et de notre attention au monde au-delà de l'humain ?

VD

Je crois que pour répondre à votre question, il faut d'abord replacer le poulpe dans la série des trois autres nouvelles, et surtout la réaffilier à la nouvelle merveilleuse d'Ursula Le Guin qui a elle-même envisagé l'écriture animale. D'une part, l'écriture phéromonique qui ouvre sa nouvelle, celle des fourmis, est ce que j'appellerais une écriture créatrice de sensations. Ensuite, pour reprendre votre allusion à Abram, les autres écritures que l'on trouve dans cette même nouvelle de Le Guin, celles de manchots Adélie ou des dauphins par exemple, ont pour caractéristique leur dimension fondamentalement éphémère. Les thérolinguistes imaginés par Le Guin parlent de mouvements, de danse, de chorégraphie : « *une écriture poétique basée sur des mouvements d'ailes, de cous et d'air* ».

Le premier cas, celui des traces phéromoniques délibérées laissées par une fourmi, serait ce qui s'apparente le plus à ce que nous appelons écriture: il s'agit, et je prends une définition simple que je trouve par exemple chez Michel Serres, *de traces ou de marques qui codent une signification*. Si je devais reprendre Abram, on aurait là ici aussi cette caractéristique animiste que Abram attribue à la lecture et à l'écriture: « un texte nous parle ». Ou, plus précisément, un texte nous affecte, nous fait agir, et il le fait à distance. Cette fourmi de la nouvelle de Le Guin, à présent décédée continue à affecter, à faire agir, à faire lire, à toucher ceux qui seront ses lecteurs.

Je crois que le plus important, en traduisant les différentes formes de communication des animaux non humains en termes d'écriture, c'était pour moi de m'engager dans un double travail. D'une part, il s'agit de reconnaître la très grande pluralité des formes d'écriture – des formes visuelles, olfactives, phéromoniques, auditives, ondulatoires, chorégraphiques, éphémères, ... –, et de lire ces formes comme autant de modalités expressives complexes. En les étudiant, en les connaissant mieux, en décryptant des significations (même très partiellement), on se donne une chance non seulement de mesurer la richesse de toutes ces « sagesses » comme les appelle Val Plumwood, mais de prêter attention aux effets de nos propres modalités expressives (nos lumières, nos bruits, nos ondes, ...) qui ne cessent d'envahir, de polluer, d'interférer avec les leurs, et rendent leur vie très difficile, voire impossible. Ensuite, considérer les vivants comme partageant un même geste d'écriture, cela conduit à un effet paradoxal très intéressant épistémologiquement et politiquement : les rendre plus « proches », plus semblables pour mieux s'attacher à leurs différences, leurs singularités, leur étrangeté. En faire des « parents alien », comme le dit Baptiste Morizot.

Toujours est-il que les personnages animaux des trois nouvelles que j'ai écrites, les araignées, les wombats et les poulpes ont chacun choisi un mode d'affectation par l'écrit différent: les araignées ont opté pour des vibrations (une écriture éphémère et non visuelle), les wombats pour une écriture pourrait-on dire anale plutôt que digitale (pour reprendre une distinction que je retrouve chez l'historienne Erica Fudge) qui est à la fois visuelle (les murs de fèces) et chimique ou phéromonique, donc à la fois en quelque sorte stable dans sa forme (l'agencement du mur) et instable dans son contenu (les briques de fèces dont les phéromones sont évanescents).

Pour les poulpes j'ai longuement hésité : j'aurais pu choisir le mode d'écriture par lequel le poulpe communique avec sa peau, par images chromatiques (j'ai beaucoup aimé à ce sujet l'analyse que vous proposez de Flusser dans votre article, et qui montre que le spécialiste des médias qu'était Flusser ne pouvait qu'être intéressé par les pratiques de communication, qui débordent largement du camouflage, des poulpes et des calmars). Cela aurait donné une écriture artistique, visuelle et éphémère. Et dans ces trois cas, araignée, wombat et poulpe, l'écriture se définit par ses effets, ses puissances d'affecter les « lecteurs » (je veux dire ceux à qui ces écritures sont adressées ou qui se sentent adressés par elles). Ce qui veut dire qu'il s'agit d'une écriture bien plus proche de la littérature ou de la poésie que de l'écriture qui vise simplement à vous informer, à communiquer un savoir, comme l'écriture scientifique.

RV

Cependant, ce n'est pas finalement cette voie que vous avez suivie concernant le poulpe...

VD

Exacte. J'ai pour le poulpe renoncé à suivre la piste de l'écriture chromatique à même la peau, et pris le parti, plus aisé je dois l'avouer, d'attribuer au poulpe une écriture plus proche de la nôtre, en me fondant sur la possibilité des poulpes de projeter de l'encre (la voie était trop belle !). Ce qui veut dire que ce choix rendait le poulpe plus proche de nos modes de fonctionnement écrits, et de fait, il n'échappe donc pas à la critique d'Abram, comme à celle d'une certaine forme d'anthropocentrisme. Il m'a donc fallu assumer ce choix et ses limites, et tenter de corriger ces limites.

C'est là que l'intrigue intervient. Le problème de cette nouvelle n'est pas tant de traduire le texte écrit par le poulpe (c'est le motif, mais cela ne guide pas toute l'histoire) mais d'expérimenter la question de savoir ce que voudrait dire faire exister un monde de sensations « poulpesques » quand on est un humain. Qu'est ce que cela exige comme transformation de la langue, du corps, des relations, des manières de sentir ? Ce qui m'intéressait donc dans cette nouvelle, c'était de faire vivre une communauté qui assumerait ces expérimentations sensibles, corporelles, ces expériences sur d'autres manières d'être – là, j'étais inspirée des histoires de Camille de Donna Haraway, dans *Staying with the trouble*. Une expérimentation éthologique en quelque sorte, éthologique au sens où Deleuze parlait de l'éthologie comme science pratique des puissances, de ce dont les êtres sont capables, de leur puissances d'affecter et d'être affecté.

Et donc, pour en revenir à votre question, j'ai le sentiment très clair que nous avons tout à gagner à considérer que les animaux ont des formes d'écriture, et à lire les traces, les chants, les façons de dialoguer avec ce qui les entoure, de laisser des messages comme des productions littéraires, poétiques,... Parce que cela modifie notre attention à leur égard, parce que cela déstabilise l'évidence de notre exception, et parce que cela nous convie à envisager que ces traces sont également (mais ceci est un autre problème sur lequel je travaille à présent) des archives qui leur donnent la possibilité d'avoir leur propre histoire.

Fiction

RV

Dans le contexte de vos publications, *Autobiographie d'un poulpe* est un ouvrage singulier, qui abandonne le registre de l'essai critique que vous avez adopté jusqu'à maintenant, même si de manière originale (pour citer juste un exemple : *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions*). *Autobiographie d'un poulpe* est nettement marqué par la fiction et la fabulation, présentées sous forme de pastiche, et parfois de parodie, de l'écriture académique.

De la même manière que le jeu a un rôle stratégique dans la vie des poulpes, vous instaurez avec vos lecteurs un jeu subtil où le seuil entre science et littérature – mais aussi entre réalité et fiction – devient poreux. Vous

imaginez un monde où les toiles d'araignée, tout comme les murs fécaux des wombats, finissent sur la liste du patrimoine culturel de l'Unesco. Mais vous allez beaucoup plus loin même si, après tout, vous ne faites que pousser un peu plus loin un scénario scientifique probable, possible, sans doute crédible.

J'avoue que j'ai vérifié les noms de nombreux chercheurs que vous mentionnez, incertain s'ils existaient ou non, si les recherches abscones que vous leur attribuez étaient vraies. Quand vous parlez d'octopolis, je pensais à une invention poétique, alors qu'il existe bel et bien. De la même manière, j'étais persuadé que l'article sur la forme des fèces des wombats était une affabulation, alors qu'il a été vraiment publié, et ainsi de suite.

Qui plus est, *Autobiographie d'un poulpe* est publié dans une collection où des scientifiques racontent des récits à la première personne, une sorte de littérature scientifique, de *nature writing* qui remet en cause les répartitions disciplinaires.

Pourriez-vous revenir sur le rôle que la fiction joue dans *Autobiographie d'un poulpe*, aussi dans le contexte plus large des auteurs et autrices auxquels vous faites référence et avec qui ce livre entre en dialogue ?

VD

Je crois tout d'abord que ce livre s'inscrit dans une certaine suite d'*Habiter en oiseau*. Sauf que dans celui-là, je m'en tenais exclusivement à ce que les scientifiques avaient découvert et m'apprenaient. Il s'agissait, toujours dans *Habiter en oiseau*, et je l'ai clairement annoncé au début du livre, d'ouvrir, d'élargir l'imagination au sujet de ce que veut dire habiter, avoir un territoire, tout comme, et je l'ai découvert au fur et à mesure de ma recherche (grâce surtout à Deleuze et Guattari et Souriau) d'ouvrir l'imagination à l'idée que les manifestations territoriales relevaient du registre à la fois ludique et artistique. Donc là, j'ai commencé à voir combien il était intéressant de repenser les conduites de jeu et surtout d'envisager les animaux comme des artistes.

Il s'agit d'imaginer mieux et plus, ce qui ne veut en aucun cas dire que ce qu'on imagine n'est pas réel. Non, c'est bien réel, mais cela demande à être imaginé pour être perçu. Cela demande de faire attention à certaines choses que vous ne percevez pas normalement si vous n'imaginez pas qu'il y a quelque chose, autre chose. Ce sont comme des anamorphoses en fait. Cela demande de sortir de la routine, du champ de perception habituel, ce quelque chose qui sera perçu et qui ne l'était pas demande que l'on se déplace pour être senti ou pensé ou perçu. Et ce déplacement vous le faites non par hasard, mais parce que vous imaginez qu'il pourrait y avoir *autre chose*, c'est à dire simplement *quelque chose*.

Alors, dans les nouvelles, j'ai voulu prolonger ce geste et le conduire plus loin. Allez vers des choses dont il est encore trop tôt pour dire ou pour sentir qu'elles pourraient être réelles. L'imagination ici, se libère de certaines des contraintes. Et cela peut créer d'étranges surprises. Ainsi lorsque j'ai imaginé que des théroarchitectes pourraient attribuer aux wombats une certaine forme de spiritualité, ce que manifesteraient les murs de fèces qui seraient en fait des cairns, je ne savais pas encore (avant que le philosophe de l'éthologie Thibault De Meyer ne me l'apprenne) que les chimpanzés

avaient tout récemment fait l'objet d'une hypothèse étrangement identique, de la part d'un historien des religions d'abord, ensuite de la part de primatologues qui ont assisté à des comportements rituels devant ce qui s'avère être des cairns.

De fait, la limite entre science et fiction est non seulement poreuse dans le jeu du récit, mais elle l'est tout autant dans le réel qui ne cesse de se transformer. Avec les animaux, on est véritablement dans ce que William James appelait « un monde en train de se faire ». Et votre surprise devant l'existence d'octopolis ne fait qu'en témoigner, comme en témoigne la mienne en découvrant des chimpanzés avec le sentiment du sacré.

Enfin, la dernière partie de votre question, le dialogue avec d'autres autrices et auteurs, la fiction m'a permis d'élargir l'éventail des protagonistes convoqués dans ce dialogue, en incluant des artistes, une écrivaine de science fiction, des romanciers comme Alain Damasio dont *Les furtifs* m'inspirent beaucoup, des philosophes de l'esthétique et, enfin, un geste qui m'a été cher : celui de reprendre une fiction de Donna Haraway, l'histoire des Camille et de prolonger cette histoire en créant une communauté sœur avec laquelle la communauté du compost imaginée par Donna est en relation. Il nous arrive aujourd'hui avec Donna de nous écrire au nom d'un des personnages de chacune de nos communautés spéculatives, elle signant Camille et moi-même Sarah Bueno du nom de la jeune thérolingusite envoyée dans la communauté qui vit en symbiose avec les poulpes. Ce dialogue a d'ailleurs fait l'objet d'un court-métrage de Diana Toucedo, *Camille et Ulysse* (<https://fabbula.com/artists/camille-ulyse/>)

Les arts visuels

RV

Le premier texte sur les araignées et les acouphènes provient d'un catalogue de Tomás Saraceno ; vous suggérez, entre autres, que les chercheurs devraient aborder les araignées comme des artistes, ou comme des artistes parlant à d'autres artistes. Ensuite vous imaginez un musée de teroarchitecture et l'exposition *Poétique formelle et architecture religieuse entre les wombats*. Et la publication d'*Autobiographie d'une poulpe* coïncide avec l'exposition *Avec qui venez-vous au Musée ?* que vous avez organisée au Centre Pompidou (20 mars-27 juin), dans le cadre d'un cycle d'activités plus ample.

Nombre des thèmes que vous abordez – et avec *Autobiographie d'une poulpe* également la *manière* dont vous les abordez – trouvent un écho indéniable dans les arts visuels contemporains. S'il y a quelques années ces thèmes intéressaient surtout l'éthologie, aujourd'hui sont au centre de l'agenda de l'art contemporain. Comment vous considérez les arts visuels et cette convergence ? Et encore, sommes-nous réellement confrontés à une nouvelle sensibilité écologique se manifestant de manière tangible dans les arts visuels ?

VD

L'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual a montré dans son livre *Apprendre à voir. Le Point de vue du vivant*¹ que les artistes ont joué un rôle très important dans ce qu'on pourrait appeler l'éveil à la nature, et ce dès le XIXe siècle. Ils nous ont appris à voir. Aujourd'hui, deux choses me semblent remarquables dans le travail de nombre d'entre eux : ils nous apprennent à déstabiliser des rapports qui semblaient jusque-là évidents et ils s'efforcent de donner forme à des affects et des émotions que nous peinons à identifier.

Le philosophe et anthropologue Bruno Latour énonce quelque chose de très intéressant à cet égard dans son livre *Mémo sur la nouvelle classe écologique* (2022) : il souligne que «nos affects nous manquent», car ils ne sont plus alignés sur la situation actuelle alors que jusque-là, ils correspondaient à des idéaux (que l'on soit de gauche émancipatrice, un libéral croyant au progrès ou autre). Je crois que c'est là le rôle crucial des artistes, rendre visible ou significatif (voire important) ce qui nous affecte et nous aider à donner forme à ces affects et à créer de nouveaux affects que réclame la situation.

Mais je ne réponds que sur une des convergences possibles, pour reprendre vos termes. Les artistes participent des diagnostics que notre époque se doit de faire, mais je dirais qu'ils en proposent une traduction qui « touche ». Prenons par exemple le cas des extinctions, ce sont souvent des chiffres qui nous sont assénés, et ces chiffres peuvent nous alarmer, mais je crois qu'ils n'ont pas la puissance réelle de nous faire *sentir* ce qui se passe. Et c'est là que les artistes, et pas seulement les artistes visuels, à mon sens, prennent le relais.

¹ Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le Point de vue du vivant*, Actes Sud 2021.