

Iris

ISSN : 2779-2005

Publisher : UGA Éditions

46 | 2026

Science-fiction et écologie : entre fin du monde et résilience

Pour une écologie de la main : figures du toucher et esthétiques cinématographiques de la manipulation scientifique

Ecology of the Hand: Figures of Touch and Cinematic Aesthetics of Nodes

Mike Zimmermann

🔗 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4395>

DOI : 10.35562/iris.4395

Electronic reference

Mike Zimmermann, « Pour une écologie de la main : figures du toucher et esthétiques cinématographiques de la manipulation scientifique », *Iris* [Online], 46 | 2026, Online since 23 février 2026, connection on 23 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=4395>

Copyright

CC BY-SA 4.0



Pour une écologie de la main : figures du toucher et esthétiques cinématographiques de la manipulation scientifique

Ecology of the Hand: Figures of Touch and Cinematic Aesthetics of Nodes

Mike Zimmermann

OUTLINE

L'autonomie de la main, la main de l'autonomie

Hors de l'humain, l'humanité

L'humanisme écologique : doigts sans main, corps sans colonne

Conclusion

TEXT

- 1 Depuis quarante ans, la philosophie écologique cherche plus que jamais à nommer l'époque à laquelle le vivant appartient désormais. Les philosophes se livrent à une véritable querelle théorique où il s'agit d'articuler le préfixe le plus juste au problème environnemental : anthropocène¹, chthulucène², capitalocène³, technocène et plantationocène (Tsing, 2015) formulent les tentatives courageuses de saisir l'insaisissable. Sous ces appellations originales, le débat se concentre ainsi autour d'une idée centrale : l'humain est l'architecte d'un nouvel ordre terrestre. Il est à l'origine d'un mouvement, d'un phénomène planétaire que la précieuse philosophie de Bernard Stiegler a nommé l'anthropisation⁴ (Stiegler, 2018), c'est-à-dire un processus par lequel l'humain modifie la planète. Il y a déjà dans cette interprétation une idée plus générale qui exprime que « tout ce qui est vivant modifie nécessairement son environnement » (Federau, 2017, p. 27). C'est la fonction même de l'organisme vivant : extraire ce dont il a besoin pour sa subsistance. Difficile après cette remarque de reprocher à l'humain son activité. En réalité, nous n'avons jamais su garder les mains dans nos poches.
- 2 De toute cette foisonnante littérature, on peut se demander, à bon droit, pour quelles raisons les néologismes ci-dessus font référence de manière systématique au lexique du toucher. Quand on prend la

mesure de certains passages, on se rend compte que la terminologie employée par les textes pour interpréter la crise écologique s'est construite autour de groupe de mots tels que : *manipulation*, *emprise*, *empreinte* ou encore *saisie*. Il y a là une critique implicite de l'humain dans son rapport au toucher à approfondir. Faut-il supposer que le malheur planétaire est une histoire des mauvais usages de la main ? Cette hypothèse peut être discutée à partir du cinéma de science-fiction. On y trouve des discours figuratifs réglés par l'économie filmique de certaines œuvres de SF. Il faut nous tourner, de fait, vers les approches éco-critiques du cinéma et l'analyse filmique afin de révéler l'alliance curieuse entre la main humaine, le dérèglement climatique et l'instrumentalisation du milieu. Avant d'ouvrir nos remarques à ce sujet, il faut faire un petit détour en allant chercher les réflexions menées par Jacques Derrida dans sa lecture du concept d'humanisme en tant qu'agent de perturbation environnementale. Si l'on doit accorder une telle place à Derrida dans ce travail, c'est parce qu'il rappelle que la main est étroitement liée à la manipulation de l'environnement (Derrida, 2000). Nous engagerons également notre discussion à partir de la philosophie de Bernard Stiegler en proposant une lecture de 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932) et enfin *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023) ; trois films importants qui thématisent tous un propos éthique sur l'importance des usages de la main dans la séparation de l'animal et de l'humain. Si les deux premiers films exploitent un propos technocratique, le dernier se démarque de ce postulat et déconstruit l'idée d'une main extractiviste.

L'autonomie de la main, la main de l'autonomie

- 3 Commençons notre discussion par une proposition générale évoquée dans *Le toucher* (2000). Dans ce texte, Derrida affirme que la tradition philosophique héritée de Kant, Descartes et Aristote porte en elle une obsession thématique : celle de vouloir déterminer, à tout prix, la singularité de l'humain par rapport au reste des vivants. Cette tradition cherche, d'une part, à trouver les moyens de séparer les humains des non-humains, mais encore à justifier ce qui les en

éloigne fondamentalement. L'argument fut donc porté du côté du toucher et de la main :

L'homme est le seul être à disposer d'une main, seul il *touche* au sens le plus fort et le plus strict. Il touche plus et il touche mieux. La main figure le propre de l'homme, le toucher est le propre de l'homme.
(Derrida, 2000, p. 176)

- 4 À la suite de cette remarque générale, quelques centaines de pages plus loin, Derrida forge le mot « humanisme » (p. 242). Ceci lui permet d'extraire dans la sonorité du mot *humain*, le nom *main* comme si l'humain était déjà en soi une sorte de mainmise sur l'environnement, c'est-à-dire, une grande main dont le seul désir serait de tenir le monde entre ses doigts. C'était déjà la peinture baroque de Johannes Vermeer, *L'Astronome*, qui en figurait les prémisses en 1668. On y voit une main qui s'enroule autour d'un globe tandis que l'autre tient fermement le coin d'une table, support du savoir sur lequel est disposé un livre ouvert. *Le Littré* nous dit au sens figuré que tenir quelqu'un ou quelque chose dans sa main, c'est le tenir en puissance, c'est en disposer souverainement.

Figure 1. – Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668, huile sur toile, Musée du Louvre.



© GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda.

- 5 Cette métonymie facile n'est pas sans gravité car deux siècles plus tard l'industrialisation du monde aura perfectionné de grandes machines à répétition qui précipiteront la main jusqu'aux ruptures des poulies. La tendinite et le travail à la chaîne, Charlie Chaplin en faisait déjà la critique dans *Les Temps modernes* mais ce n'est pas seulement sa main qui souffre, c'est surtout sa cognition prolétarisée. On se souvient que, dans le récit, il séjourne quelques jours en psychiatrie pour dépression. C'est que l'idée de rupture, dans tous les sens du terme, n'est jamais loin d'un taylorisme forcené.
- 6 Il faut maintenant s'en remettre au discours de Jacques Derrida, *Fichus*, prononcé le 22 septembre 2001 lorsqu'il reçut le prix Theodor-W.-Adorno. Quelques années avant sa mort, Derrida est

pressé par l'urgence de la question des non-humains. Son projet dénote la volonté d'une écriture démesurée sinon impossible : produire un livre de plus de trente mille pages dont l'objet serait de réécrire à nouveaux frais l'histoire de la philosophie afin que nos chances de cohabitation avec les autres espèces ne se comptent plus sur les doigts de la main. En voici quelques fragments :

Les lueurs au moins d'une révolution pensante et agissante dont nous avons besoin, dans la cohabitation avec ces autres vivants qu'on appelle les animaux. Adorno a compris que cette nouvelle écologie critique, je dirai plutôt « déconstructive », devrait s'opposer à deux redoutables forces, souvent antagonistes, parfois alliées. D'une part, celle de la plus puissante tradition idéaliste et humaniste de la philosophie. La souveraineté (*Herrschaft*) de l'homme sur la nature est en vérité « dirigée contre les animaux » [...]. (Derrida, 2001, p. 55)

- 7 Ce passage est important car il pose en creux la question de la dé-verticalité, c'est-à-dire de la nécessité de soustraire l'humain à sa position dominante, d'annuler dans l'ordre du vivant l'écart entre l'humain et les autres espèces. Il apparaît ici toute la difficulté de cette entreprise : ces dizaines de milliers de pages à écrire, en devenir, sont nécessaires à l'invention d'une nouvelle épistémologie non humaine. Ce livre « de rêve » n'en est plus un aujourd'hui. La philosophie environnementale a répondu à l'appel, au réveil. Il n'est plus un projet en sommeil, en veille, mais une réalité diurne dont le développement des études environnementales, des éthiques animales et des philosophies post-humanistes témoigne de cette révolution intellectuelle en veille, c'est-à-dire vigilante, à l'écoute.
- 8 Cette réflexion éco-critique de l'humain et du non-humain s'étend aussi à d'autres domaines. Ainsi Derrida pointera du doigt la dimension « verticalisante » de la théorie heideggerienne : l'usage de la main marque le début de la métacognition⁵.

Quelques remarques en pierre d'attente, et au croisement d'une réflexion en cours sur « la main de Heidegger » et sur le monde de l'animal dit « pauvre en monde » (*weltlos*), là où il faut supposer que l'homme (*weltbildend*) serait donc (plus) riche en monde (un peu, beaucoup, jusqu'à quel point ? et tout homme à la différence de tout animal ? etc.). Pour ce qui nous importe en premier lieu dans ce

contexte (une certaine histoire du toucher et de la vue, de la main et de l'œil, un processus d'hominisation ou d'humanisation, et des « corps vivants », des « animaux » qui, pour ne pas disposer de « la main de l'homme », ne seraient pourtant pas simplement manchot, etc.), prenons acte du lieu de ces considérations de Heidegger sur le lien entre le privilège (*Vorrang*) supposé traditionnel et continu (toute l'ontologie occidentale !) du voir « au sens le plus large du terme », l'intuition (*Anschauung*) et le « présenter » (*Gegenwärtigen*), en particulier dans sa dimension temporelle. (Derrida, 2000, p. 228)

- 9 La lecture derridienne d'Heidegger nous enseigne que la distinction entre le non-humain et l'humain s'est établie à partir du privilège de la main. Derrida semble prendre en compte le critère de la préhension dans le problème plus général de l'hominisation. Ce ne sont pas les pieds qui ont permis à l'humain de se tenir debout, ce sont ses mains. Il faut entendre aussi dans le commentaire de Derrida que la séparation de l'humain et du non-humain s'est justifiée, dans l'histoire de la philosophie, à partir de l'intelligence et de la métacognition. Si le non-humain est « pauvre en monde » selon Heidegger, s'il est bête, s'il est une bête, c'est bien parce qu'il ne sait pas se servir de ses mains (il n'en a ni les caractéristiques physiques, ni la fonction). Autrement dit, l'humain n'est pas une bête car il dispose de capacités préhensiles. Sa technicité se produit à partir de la main. Derrida écrira par exemple que :

Ce privilège anthropocentrique, fût-il transcendantal, n'est pas toujours conséquent avec la réduction transcendantale la plus ambitieuse, celle qui devrait suspendre toute thèse d'existence du monde ou dans le monde, y compris celle de l'homme. [...] Ce même privilège pousse à négliger ce qui n'est pas « chaîne humaine », hors du monde humain et parfois jusque dans le monde humain (le corps-*Körper*), la prothèse technique, l'animal dans le monde humain et hors du monde humain [...] ce même privilège anthropologique tend à laisser dans l'ombre l'historicité qui, de façon toujours prothétique, *produit-l'homme-et-la-technique*, ce que nous avons appelé d'un mot commun, à plus d'une reprise, l'hominisation ou l'émergence de la « main de l'homme ». (Derrida, 2000, p. 272)

- 10 Ce que décrit Derrida dans ce *privilège* de l'humain⁶, c'est la fabrication de prothèses ou, pour le dire avec Stiegler, la fabrication

d'organe exosomatique⁷, c'est-à-dire des prolongements de faculté corporelle prélevés à partir de l'environnement. Le processus d'humanisation est un processus qui a débuté par la complexification et le perfectionnement des organes artificiels humains. Ce processus est amorcé par l'usage de la main, l'usage technicisé de la main. Ce sera la thèse défendue entre autres par Stiegler dans un article qui ouvrira la voie aux études digitales⁸ : « Dans la disruption. La main, ses doigts, ce qu'ils fabriquent et au-delà » (2016). C'est ainsi que la question de la tactilité vient tout à coup rencontrer celle de l'intelligence humaine dont voici les lignes de force du texte :

L'histoire de l'esprit commence par les doigts qui transforment eux-mêmes les organes de perception au fil de leur fabrication — et c'est ce qui produit une exosomatisation qui est aussi une organogenèse au sens large, c'est-à-dire : agençant organes psychosomatiques, organes artificiels et organisations sociales au cours d'un « perfectionnement organique » dont Freud ne pense pas la dimension sociale, mais qu'il faut commencer avec et résulter de la station debout. (Stiegler, 2016, p 224)

- 11 Bien qu'il ne s'agisse pas, dans ce passage, de différencier l'humain du non-humain, Stiegler, accompagné par le travail de Freud, suggère que la formation de l'intelligence humaine comme autoréflexion ne peut pas être envisagée sans prendre en considération le rôle fondamental de la préhension humaine. Le toucher et le pouvoir de la main technicisent l'environnement et améliorent ainsi la vue, l'ouïe et les autres sens, car de nouveaux dispositifs techniques façonnés par la main humaine peuvent apparaître : c'est ce qui rend possible l'étirement et l'amélioration des organes perceptifs. Mais ce qu'il faut retenir ici en premier lieu, c'est que la technicité humaine a toujours été au service de l'amélioration de nos propres fonctions organiques. On peut maintenant tenter, à travers ces remarques, d'orienter notre réflexion plus directement vers le cinéma.
- 12 Il est tout à fait curieux que ces problèmes philosophiques aient déjà été posés par Stanley Kubrick et son 2001, *l'Odyssée de l'espace*⁹ (1968). La question de la technicité de la main y est d'ailleurs soulevée dans la lecture de Sam Azulys (2011, p. 153). Il est l'un des seuls à deviner, derrière ces images, les remarques de Heidegger sur la technique.

Figure 2. – 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), photogramme personnel.



- 13 Le récit est segmenté en deux parties. La première se déroule pendant la période préhistorique de la Terre où notre espèce, en pleine lumière, en plein jour, n'en est pas encore une en tant que telle, c'est-à-dire qu'elle ne dispose pas encore de l'appellation, du nom ou de l'adjectif « humaine ». Au moment où le récit pose le cadre, notre espèce est encore in-humaine : elle n'a pas encore de « main ». Dans ce segment darwiniste, un clan de primates se dispute le territoire d'un point d'eau. Ils s'opposent à un clan rival. La guerre des ressources prend fin lorsqu'un monolithe rectangulaire, une obsidienne stèle-air dont on ne connaît pas les moyens d'apparition, leur enseigne l'intelligence technique. Ce que la séquence tente de décrire ici est le passage de la condition « sauvage » vers la condition « moderne ». On voit tout de suite qu'elle se réalise par l'organe du toucher : la main. Car le contact avec la pierre déclenche une inspiration prothétique. L'un des primates se saisit alors d'un tibia et combat l'espèce opposée dans un déchaînement de violence instrumentalisée (Azulys, 2011, p. 153). Los devient tout à coup le succédané du poing. Azulys ne dit pas autre chose lorsqu'il commente la scène d'ouverture du film en s'inspirant du travail d'Oswald Spengler, *L'Homme et la Technique*. La main est, en effet, un organe de domination qui « supprime tous les autres animaux » (*ibid.*). Cet argument peut aussi s'inscrire dans l'analyse défendue par Michel Ciment qui voyait dans cette scène « le premier

pas d'une domination technique du monde » (2011, p. 128). Mais il faudrait une lecture plus patiente du film en évacuant les lectures, sans doute phallocentriques et œdipiennes, obsédées par une vision érotique et génitale (*ibid.*, p. 134).

Figure 3. – 2001, l'Odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968), photographie personnelle.



- 14 La deuxième partie se déroule pendant la période que l'on pourrait appeler, faute de mieux, scientifique. Le glissement de la période préhistorique vers la période moderne est initié par l'os que le primate avait lancé dans les airs. Cela permet à Kubrick de poursuivre la généalogie de l'os, autrement dit de questionner les conséquences de son perfectionnement technique. Dans ce pan du récit, l'humain s'est parfaitement automatisé. Il a depuis longtemps quitté la Terre. L'appellation « Terrien » ne lui convient plus. Toute la deuxième partie, contrairement à la première, se déroule dans l'espace noir, dans le vide cosmique et intersidéral, entre les planètes du système solaire. Le récit reste le même. L'humanité, toujours en lutte, se confronte à l'intelligence artificielle. Les deux segments, préhistorique et scientifique, racontent d'abord une histoire du seuil et de la main. En réalité, il s'agit d'un seul segment ellipsé. Le récit est tranché par une ellipse de plusieurs millions d'années qui s'actualisent par une coupe sèche.

Figure 4. – 2001, *l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), photogramme personnel.



- 15 On voit, quelques dizaines de minutes après le début du film, un vaisseau spatial dont la continuité métonymique avec l'os est appuyée par un raccord objet. La séquence nous révèle alors ses intentions : marquer le début de l'anthropocène. S'il y avait un élément à segmentariser, à couper en deux, s'il fallait inventer une figure dialectique, ce ne serait pas celle habituellement invoquée pour saisir le film (sauvage/moderne, non-humain/humain, nature/culture...), mais plutôt celle d'une main instinctive, inconsciente, indéterminée contre une main augmentée, auxiliaire, substituée, intentionnelle. Si une figure dialectique devait s'imposer, elle devrait se construire autour du thème de la main. L'anthropocène comme une histoire de la main augmentée. L'économie figurative employée dans cette scène engage, de fait, l'humain dans une sorte d'histoire de sa main et de ses effets sur la Terre et le système solaire.
- 16 Kubrick multiplie, à partir de là, d'autres prolongements métonymiques de la figure de l'os. Le plus curieux d'entre eux est celui où il cadre le stylo du docteur Ralph Halvorsen en lévitation dans la cabine où il s'est endormi. Kubrick maintient ce cadrage en focale courte pendant plusieurs secondes. C'est là le moyen d'imposer une proximité figurative entre deux objets distincts : le vaisseau et le stylo. Sur le flanc, on reconnaît une forme qui rappelle des hublots. Sur la pointe, on devine le « nez » d'une capsule spatiale. La figure du

stylo est importante ici puisqu'elle rappelle que l'écriture a rendu possible les sciences, lesquelles ont, à leur tour, permis le développement de ce que Norbert Wiener appelait la cybernétique à la fin des années cinquante. Lorsqu'il ouvrait le thème de la machine, il en rappelait le caractère dangereux lié au perfectionnement des ordinateurs. Cette méfiance envers la machine engagera Kubrick à concentrer une partie du récit à HAL 9000, une intelligence artificielle malfaisante que Dave Bowman déconnectera « manuellement ». Quoi qu'il en soit, Kubrick applique une esthétique de la correspondance analogique. Tout l'effort du film consiste à produire des continuités en tissant un ensemble de motifs se superposant les uns aux autres. L'obsidienne noire évoque en effet les premiers supports d'écriture cunéiforme, une écriture que l'on pratiquait en taillant dans la pierre. Or, ce qui est tout à fait curieux, c'est l'autre versant définitionnel de cunéiforme, car c'est aussi le nom donné à un os du pied, le tarse.

Figure 5. – 2001, l'Odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968), photographie personnelle.



- 17 Mais la question demeure : quel est le rapport entre l'os, l'ordinateur et le stylo ? Entre l'os et l'intelligence artificielle ? Ce rapport peut être précisé à partir de la séquence où Dave Bowman tente de débrancher HAL 9000. Il n'est pas inutile de résumer les enjeux scénaristiques de la scène. Dans le cas qui nous occupe, Hal a verrouillé l'accès à la navette. Il contrôle les commandes et les

circuits du vaisseau à distance. On peut dire que c'est un programme qui relève d'une puissance automatique alors que Dave, quant à lui, relève d'une puissance manuelle. Dave est bloqué à l'extérieur du vaisseau. Il sait qu'il ne pourra y accéder qu'en forçant manuellement l'entrée. Après avoir actionné la manivelle du sas à l'aide du bras télescopique de sa navette, il réussit in extremis à s'introduire dans *Discovery*. L'œil omniscient de Hal, introduit à travers de nombreux gros plans, est maintenant un simple témoin lumineux. Hal, impuissant, regarde Dave pénétrer dans le *data center* où est contenue sa conscience. Jusqu'au seuil de la chambre mémorielle, la scène est filmée en contre-plongée et cadre le corps de Dave, immense, comme pour figurer la supériorité immédiate de l'humain sur la machine. Cette séquence est importante car elle inverse les polarités : Dave est déterminé, froid, presque, insensible alors que Hal est affolé, inquiet et supplie l'astronaute d'interrompre son action. Il s'agit là d'un humain programmé et d'un programme humanisé. En réalité, Dave s'apprête à lobotomiser Hal car on peut dire qu'il est entré dans sa tête. Dave retire les disques durs de Hal, l'un après l'autre, si bien que l'ordinateur régressera et décrira lui-même sa dégénérescence en temps réel. Sa voix ralentit jusqu'à disparaître dans une dernière vibration étranglée. Kubrick réfléchit ici, en images, au statut de la violence comme matrice humaine. Le propos est d'une grande polémique et ne s'accorderait plus du tout avec les théories de l'évolution récentes, formulées à partir des concepts de symbiose et d'entraide. Kubrick semble attribuer la violence au propre de l'humain mais en caractérisant cette violence comme itérative et parfaitement usinée. C'est un programme, un geste automatique, mécanisé. Hal est dépassé car la violence est imprédictible, elle échappe à tous les modèles computationnels.

- 18 La séquence du meurtre de Hal n'est que la manifestation primitive du concept de violence préparée par la scène d'ouverture. Kubrick applique, de fait, un discours darwiniste à l'ensemble de son film. La violence est nécessaire à l'évolution, c'est un réflexe. Elle n'est même plus une pulsion ou un instinct car les personnages n'expriment aucun trait animal. Ce sont désormais des automates.
- 19 Si les premières minutes de *2001, l'Odyssée de l'espace* concernent le thème de la prothèse qui produit de l'autonomie (les primates s'adaptent au biome subtropical dès lors qu'ils acquièrent une

« main »), le reste du film concerne celui de l'autonomie de la prothèse. Tout le développement du récit se décline alors sous cette idée remarquable. Kubrick nous dit en image — le raccord objet — qu'il y a une continuité paradigmatique entre l'os et l'ordinateur. Mais il y a bien un agent qui est à l'origine de ce destin computationnel de l'os : c'est la stèle noire dont on apprendra, à la fin du film, qu'elle n'est pas une obsidienne mais un être vivant exotique. Car il s'agit bien là de signifier par la figuration cinématographique que l'os est pris malgré lui dans un cycle généalogique. Le cinéma est sans doute le seul instrument à pouvoir établir un effet de voisinage esthétique entre l'ossuaire, espace des restes du corps, et le *data center*, espace numérique des traces de notre intériorité cognitive. Le défi posé à Kubrick est donc de rendre visible, par le travail du film, l'extension de l'os, jusqu'à son aboutissement ultime, l'ordinateur.

- 20 À travers l'analyse de 2001, *l'Odyssée de l'espace*, on a vu que la main détermine un devenir-technique et industriel de l'environnement. La conquête terrestre et spatiale est influencée par les fonctions de la main qui ont permis la station debout et ainsi la domination des autres espèces. La machine et l'ordinateur sont dans le film de Kubrick les conséquences de la perfectibilité de la main.
- 21 Comme nous le verrons par la suite, la main scientifique est aussi celle qui humanise, par la force et la manipulation génétique, l'animal.

Hors de l'humain, l'humanité

- 22 Avant de discuter plus directement d'un autre rapport de l'humain à la main et à l'animalité, on abordera d'abord la question de la verticalité, à partir de la célèbre adaptation cinématographique, *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932). Le roman-source de H. G. Wells a connu diverses adaptations au cinéma. Nous nous concentrerons uniquement sur la première version. Ceci nous permettra de découvrir ce qui se jouait avant le thème de la dé-verticalité. On croisera dans ce film le thème de la main dont le voisinage avec la station debout est incontestable. Résumons rapidement l'intrigue du film : Edward Parker est sauvé de la noyade par Montgomery, bras droit d'un médecin égocentrique, le docteur Moreau. Le navire de commerce, le *Covena*, accoste aux abords d'une île et livre une cargaison d'animaux (un tigre, des chiens, des

cochons). Parker découvre rapidement que l'île est en réalité un laboratoire d'expérimentation dans lequel sont pratiquées des greffes et des hybridations du vivant sur des sujets animaux¹⁰. Mais comme souvent dans les récits de ce registre, il s'agit d'humaniser l'animalité, de soustraire la part d'animalité d'un sujet animal. L'entreprise utopique de Moreau est ainsi dévoilée : aboutir à une société parfaite. Ce projet relève de la logique de la domination. L'île du docteur Moreau est une petite société autocratique insulaire où l'autorité religieuse n'est pas loin. Dans le manoir, les sujets hybridés, mi-humains, mi-animaux, doivent se soumettre à un règlement autoritaire : marcher à quatre pattes leur est proscrit, ils doivent se tenir droit sous peine d'être punis sévèrement. À l'aide d'une cymbale et d'un fouet, Moreau veille au grain. Celles et ceux qui dérogent à la règle sont fouettés, torturés, dans l'un des quartiers du manoir nommé « The House of Pain ». Moreau impose un règne de la terreur. Il se félicitera d'avoir accéléré le processus d'évolution qui mène de l'animal vers l'humanité. Il affirmera avec conviction que : « *Man is the present climax of a long process of organic evolution*¹¹ » et plus loin dans le récit il poursuivra son argumentation : « *All animal life is tending towards the human form*¹². » Cet argument traditionnel garde une très grande importance dans le discours anthropocentré qui a longtemps prédominé dans la philosophie classique de Kant : « Rien n'est plus odieux à l'homme kantien, dit Adorno, que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité [...]. Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. » (Derrida, 2001, p. 55) Moreau est en ce sens kantien, tout ce qui rappelle l'animal dans l'homme lui est insupportable. C'est ce dont il souhaite : une civilisation où toutes les formes du vivant qui la structurent, tendent vers l'humanité. Si l'humanité s'est produite dans un sujet humain, pourquoi ne pourrait-elle pas se mettre à l'œuvre ailleurs ? Moreau souhaite faire exister l'humanité en dehors de l'humain. Or, cette volonté scientifique n'engage-t-elle pas une réécriture et quelque part un travail de la main ? Il y a nécessairement une sorte de provocation par le geste, de mise en demeure, envers le règne animal comme si Moreau d'un geste de la main désignait de l'index la place où devrait « normalement » se tenir les animaux. En fait, il n'est pas très loin d'un geste juridique et sacerdotal lorsqu'il dicte à ces sujets, à ces fidèles, la manière dont ils doivent pratiquer l'espace. S'il provoque par le geste et impose ses propres commandements,

Moreau est aussi un « hors-la-loi », il défie les lois du vivant, c'est-à-dire qu'il déclenche l'humanité en l'animal par la manipulation génétique. En ce sens, Moreau provoque l'humanité en réécrivant les lois du vivant. Mais la particularité de la posture scientifique de Moreau, c'est qu'elle renoue, à plus forte raison, avec une certaine iconographie picturale héritée de Vermeer. Dans l'une des séquences du film, Moreau fait la visite de son laboratoire à Park. Tout en vantant le fruit de son génie et la grande précision de son équipement d'intervention chirurgicale, il dispose sa main droite sur une sphère de lumière. La séquence, cadrée en plan moyen, laisse alors apparaître les dispositifs médicaux. Bien que le plan ne puisse pas évacuer les figures de la maîtrise (la main, le globe), cette partie du récit est importante car elle dit que Moreau est tout entier un personnage du toucher dont la main est l'entité créatrice.

Figure 6. – *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932), photographie personnelle.



- 23 Cet argument sera confirmé plus loin par les dialogues lorsqu'un sujet inquiet, dos à une foule de créatures obéissantes, désigne Moreau du doigt. Il récite docilement sa leçon : « *His is the hand that makes*¹³ » que l'on peut sans doute traduire par « c'est sa main qui fabrique » et que l'on doit comprendre comme « c'est sa main qui nous a créés ». Cette citation fait partie d'une série de phrases rituelles prononcées par les sujets de Moreau. Il y en a une autre dont la similarité est proche : « *His is the hand that heals*¹⁴. » Qu'il soit rédempteur ou créateur, l'autorité de Moreau ne peut exister sans l'utilisation et le lexique qui justifient le pouvoir de ses mains. La fin du film rompt définitivement avec ce paradigme-là car Moreau sera lui-même le sujet d'expérimentation de ses propres créatures : emmené de force dans son laboratoire, traîné comme « un chien », il finira mutilé par les sujets qu'il a engendrés.
- 24 Maintenant que ce modeste parcours de la main verticalisante est réalisé, de cette main qui manipule, de cette main qui assume la fonction d'un catalyseur, nous pouvons entrevoir le processus inverse s'actualiser dans un autre exemple filmique remarquable : l'humain vers l'animal.

L'humanisme écologique : doigts sans main, corps sans colonne

- 25 Au cinéma, *Le Règne animal* (2023) configure figurativement une certaine esthétique du nœud et participe de ce fait à une volonté de dé-verticalité. Il y a au seuil même du titre du film une ambiguïté qui joue volontairement sur l'indétermination du nom règne. Comment doit-on comprendre ce nom ? Le règne, est-ce l'autorité d'un pouvoir ? Est-ce, dans une autre mesure, la classification des espèces par la biologie ? Est-ce la confusion entre l'humain et le non-humain ? Le film de Thomas Cailley n'est pas clair à ce sujet mais on peut dire qu'il tente au moins de réfléchir à une humanité dont l'équilibre ne passerait plus par la marche, la station debout, les pieds, mais par la patte, la palmure ou les rémiges¹⁵. Voici un résumé de l'intrigue : l'ensemble d'une région, peut-être d'un pays, voit ses habitants frappés par un étrange événement génétique dont l'origine est mystérieuse. Les individus humains se métamorphosent en créatures aquatiques, reptiliennes, féliformes, canines ou aviaires¹⁶.

Cette métamorphose ne concerne ni les insectes¹⁷, ni les champignons. La métamorphose est irréversible et ne concerne pas ledit règne animal. C'est un processus de déshumanisation qui emmène l'individu moderne vers la créature sauvage. Ce choix n'est pas anodin car le récit met en scène le désordre dans la classification des vertébrés. De fait, c'est autour des êtres vivants charpentés d'une colonne vertébrale que s'annonce le projet du film. Car c'est bien la possibilité de la station debout permise par la colonne vertébrale qu'il s'agira d'annuler ou de soustraire à l'espèce humaine. C'est comme si le film disait au personnage : « Tu ne te tiendras plus debout. » La colonne, cette ossature verticale, empilée du bas vers le haut que Léonard de Vinci a illustrée avec fascination, est remplacée par la figure de l'arceau. La problématique du film est donnée : comment l'humain peut-il continuer à appliquer son autorité sur l'animal et l'environnement s'il devient lui-même un animal ? En ce sens, le film ne va cesser, par des procédés d'invention plastiques singuliers, de défaire la verticalité humaine au premier degré en commençant par lui retirer ce qui le différencie des autres vertébrés : la station debout sur deux membres inférieurs. Ainsi, la domination de l'humain sur l'animal est annulée grâce à un réagencement de la colonne vertébrale qui ne maintient plus la tête vers le haut mais le corps vers le bas. L'alignement est rompu. C'est cela même qui était à l'œuvre dans *Birdy* (Alan Parker, 1985) dont le récit évoque les tristes tentatives d'évasion d'un personnage enfermé dans un hôpital¹⁸. Son statut d'homme-oiseau n'est pas marquée par une organicité hybride. Le corps n'additionne pas maladroitement (ce que le cinéma fantastique aurait sans doute accompli) des appendices aviens avec des caractéristiques physiques humaines. Au contraire, l'ingéniosité du film est de figurer un hybride sans jouer avec la plasticité du corps, le collage ou la bouture monstrueuse. *Birdy* présente les caractéristiques physiques d'un humain. Ce sont les procédés de figuration qui prennent en charge l'élaboration de son animalité : une séquence bien connue — celle dont l'un des plans servira d'affiche du film — figure le personnage replié sur les barreaux métallique de sa tête de lit. En plan de demi-ensemble, l'on voit la plante des pieds plaquée sur les barreaux. Ce cadrage est remarquable car il donne l'impression que l'homme, piégé dans une volière, est un oiseau dont les griffes se refermeraient sur son perchoir. Ainsi, la figure humaine bascule dans l'animalité par un simple effet de mise en scène. Outre

ce dispositif du cadre singulier, il faut souligner le traitement figuratif de la colonne vertébrale dé-verticalisée. Si Birdy n'est pas un humain, c'est parce qu'il ne se tient pas comme tel. Sa posture annule son humanité. À plusieurs reprises, le film détachera le corps de Birdy de son appartenance à la verticalité. On y découvre au fil du récit la figuration d'un corps enroulé sur lui-même, rabattu, écrasé par on ne sait quelle gravité. La colonne, dont certains plans laisseront apparaître les vertèbres, ne tient plus le reste du corps à la verticale. L'anatomie de Birdy apparaît donc au spectateur avec la silhouette d'un arceau, morphologie concave à la chair incurvée.

Le Règne animal recycle à l'identique ce procédé de cadrage puisqu'il présente une proximité figurative troublante dans le traitement de la colonne vertébrale. Dans cet exemple, la figure de style est absente car le personnage principal Émile n'est pas la métonymie d'un oiseau. Il est, au premier degré, un loup en devenir¹⁹.

- 26 Si l'hybridité organique est assumée ici contrairement à *Birdy*, celle-ci ne satisfait pas la seule fantaisie plastique. Dans la séquence ci-dessus, le corps d'Émile est découpé en plan taille, à peine isolé de l'environnement, par une profondeur de champ réduite. Une courbe se dessine alors entre les omoplates : la colonne ; comme si elle venait à se retirer du corps. On croirait que les omoplates s'ouvrent pour laisser s'échapper la colonne vertébrale. Cette logique figurative ne participe-t-elle pas à désolidariser la colonne du reste du corps ?

Figure 7. – *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023), photogramme personnel.



27 D'autres séquences encore s'avèrent au contraire résolument re-verticalisantes comme en témoigne le milieu du récit : Émile est traqué par des militants réactionnaires dont le parti politique s'oppose à la cohabitation entre les humains et les hybrides. Dans cette débâcle, Émile se cache dans un champ de maïs. Un détail important marque la séquence : les assaillants sont plantés sur des échasses. Un autre rapport à la verticalité se dessine alors ; la continuité de la pièce de bois sur laquelle la jambe se greffe. En hauteur, rehaussés, montés sur bois, les chasseurs n'ont d'autre fonction que de garantir la puissance de la verticalité. Ils se maintiennent volontairement dans la verticalité. Ils font régner l'ordre de la ligne droite, ils se placent volontairement en surplomb, au-dessus de la chaîne alimentaire. Si la métaphore est facile, il est surprenant de constater que le montage dans la séquence procède à partir d'une position de caméra en plongée qui ne vient pas souligner la menace de l'événement mais plutôt évoquer les principes même du regard humain. Il est possible que cette position de caméra en plongée évoque en substance, non seulement le regard scientifique taxinomiste mais aussi la domination inhérente à cette perspective verticale. Les classifications hermétiques des êtres vivants se seraient-elles structurées à partir d'un œil scientifique en plongée ? Il faudra attendre la fin du film pour que cette situation, ce *statu quo*, s'effondre et que la figure du nœud apparaisse enfin dans toute sa force symbolique²⁰. C'est sur le personnage d'Émile, au seuil de son corps propre, que se fonde l'économie figurative du nœud. Voici le segment narratif : Émile et son père en voiture sont pris en chasse par une patrouille de police. Ils roulent vers une destination inconnue au seuil d'une route forestière. Au moment de se remémorer quelques souvenirs liés à leurs vacances en montagne, ils interrogent la vitesse de pointe d'un loup. Soudain, ils percutent une barrière métallique, ce qui endommage l'automobile. La course-poursuite est interrompue. Le père ouvre la portière et ordonne à son fils de courir. Émile s'exécute et disparaît dans l'épaisse verdure buissonneuse. À cet instant de la séquence, on croirait qu'il est avalé par le décor. Il ne fait aucun doute que la fin du film travaille l'entrelacement des textures. Le nœud qui se produisait déjà dans la chair d'Émile à partir de la physicalité du loup (poils, griffes, crocs, sensibilité aux ultrasons) et celle de l'humain, se découvre dans la toute-puissance du défilement opérée par le travelling horizontal. Mais la figure du nœud n'apparaît

pas dans la plasticité organique des corps contrairement à la métamorphose qui s'inscrit d'emblée dans la chair des personnages. Ici, la séquence laisse intact le corps d'Émile : elle n'y touche pas. L'altération n'est pas d'ordre organique mais figurative. Tout se passe dans le traitement filmique opéré par les procédés de figuration : le travelling horizontal. Autrement dit, le défilement horizontal accéléré de la séquence produit une rupture progressive dans la dualité fond et forme. De ce fait, la perception visuelle du spectateur est bousculée. Elle ne peut plus se fixer sur une forme stabilisée. C'est que la vitesse de défilement des particules filmiques amène la composition jusqu'au seuil de l'intelligibilité en résistant d'abord à l'abstraction figurative. Il s'agit ici de faire disparaître la linéarité, d'effacer les lignes et les démarcations entre le corps d'Émile et l'environnement forestier. À un certain moment de la séquence, le défilement horizontal atteint son paroxysme : la figure d'Émile ne se détache plus de son environnement. Il y a mélange, nœud, le corps du personnage se dilue complètement dans le milieu boisé jusqu'à ce que le corps soit éjecté du cadre. Il ne restera plus qu'à l'écran qu'une couche pelliculaire de texture verdâtre en défilement. On ne sait plus si l'on est sur la terre, sous l'eau ou dans les airs. Les repères spatiaux et ontologiques s'annulent à cet instant entre le dernier photogramme du film et ce long fondu au noir qui amène progressivement le générique du film.

- 28 Par ailleurs, même si le projet du film *Le Règne animal* ne se structure pas de prime abord autour d'une écologie de la main et du toucher — nous en avons à peine évoqué les contours —, il y a tout de même, au sein du récit, des brèches dans lesquelles se redéfinissent la fonction du toucher et de la main. Elle serait sans doute à chercher dans la perte progressive de l'écriture dont Émile est frappé ou dans ces segments du récit où l'empreinte digitale et les ongles sont remplacés par des griffes et des marques²¹. L'idée est remarquable : l'animal ne laisse pas d'empreinte, il laisse des traces. Il faudra sans doute éclairer cette proposition dans un prochain travail.

Conclusion

- 29 Ce parcours du traitement plastique de la main dans le cinéma de science-fiction trace un paradigme écologique qui évacue les usages

scientistes et technocratiques du toucher. Au fil de notre réflexion nous avons rencontré un cinéma résolument critique, conscient des usages extractivistes de la main humaine. Contre le lexique du toucher scientifique, contre la main augmentée et meurtrière, contre l'artificialisation du corps, les quelques exemples filmiques abordés traitent la figure de la main dans un registre qui n'est pas celui de la maîtrise ou de la manufacture. La réponse provisoire formulée par notre corpus filmique renouvelle la fonction du toucher dans une logique presque de phénoménologie écologique. La main des personnages et les sensations produites par le toucher doivent nécessairement s'inscrire dans ce qu'il faut bien appeler une figure de l'entrelacement. Il faudrait sans doute ouvrir le corpus à des approches de phénoménologies écologiques. Dans les études universitaires, le travail de David Abram, *Devenir Animal. Une cosmologie terrestre* (2024), pourrait sans doute offrir des réponses pertinentes. Que signifie aujourd'hui, pour nous, naturalistes²², ce nouveau système du toucher qui préfère l'écoute sensorielle à la manipulation technologique ?

BIBLIOGRAPHY

- ABRAM David, 2024, *Devenir animal. Une cosmologie terrestre* [2010], trad. S. Kristensen, Paris, Éditions Dehors.
- AZULYS Sam, 2011, *Stanley Kubrick. Une odyssée philosophique*, Chatou, Les Éditions de la Transparence.
- CIMENT Michel, 2011, *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy.
- CRUTZEN Paul J., 2002, « Geology of Mankind », *Nature*, n° 415, p. 23. Disponible sur <<https://doi.org/10.1038/415023a>>.
- DERRIDA Jacques, 2000, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 2001, *Fichus*, Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 2001, *Papier Machine*, Paris, Galilée.
- DESCOLA Philipe, 2021, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil.
- FEDERAU Alexander, 2017, *Pour une philosophie de l'Anthropocène*, Paris, Presses universitaires de France.
- HARAWAY Donna, 2007, *Manifeste cyborg* [1985], trad. N. Magnan, Paris, Exils.

MALM Andreas, 2017, *L'anthropocène contre l'histoire : le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique.

STIEGLER Bernard, 2005, *De la misère symbolique*, vol. 2 : *La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée.

STIEGLER Bernard, 2016, « Dans la disruption. La main, ses doigts, ce qu'ils fabriquent et au-delà », *Études digitales*, n° 1 (*Le texte à venir*), p. 215-227. Disponible sur <<http://classiques-garnier.com/etudes-digitales-2016-1-n-1-le-texte-a-venir-dans-la-disruption.html>>.

STIEGLER Bernard, 2018, *Qu'appelle-t-on panser ?*, vol. 1 : *L'immense régression*, Paris, Les Liens qui Libèrent.

TSING Anna, 2015, *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. P. Pignarre, Paris, La Découverte.

NOTES

1 Terme bien connu que l'on doit au chimiste météorologue Paul Crutzen (2002).

2 C'est Donna Haraway, dans son *Manifeste cyborg*, qui en forge le néologisme en 1985.

3 Terme plus récent formulé par Andreas Malm (2017).

4 L'anthropisation est un terme forgé à partir de la physique et de la cosmologie contemporaine : Bernard Stiegler joue sur l'assonance et l'homonymie des deux termes (anthropique-entropique). Il opère un rapprochement syntaxique. L'entropie : l'agitation des particules au niveau subatomique. Plus la température est grande, plus l'entropie est forte. L'anthropisation est un long processus millénaire de greffes techniques et d'appendices technologiques installés aux surfaces et aux couches de la planète. Elle implique les sols (la biosphère), le ciel (la troposphère), les mers (l'hydrosphère) et depuis quelques décennies maintenant les couches les plus reculées de la Terre (l'exosphère).

5 À ce sujet, Jacques Derrida (2000, p. 272) renvoie le lecteur au travail de Bernard Stiegler : les ouvrages auxquelles Jacques Derrida fait référence ne sont pas encore écrits par Bernard Stiegler, mais ils concerneront le concept d'organes exosomatiques et endosomatiques que l'on retrouve égrainé dans *De la misère symbolique*, vol. 2 : *La catastrophe du sensible* (2005).

- 6 Jacques Derrida est évidemment contre ce postulat, il ne cessera tout au long de son travail de relever que l'argument défendu par la philosophie depuis plusieurs siècles pour justifier la séparation humain/non-humain, c'est l'absence de technicité et de langage (Aristote, Kant, Descartes et Heidegger sont de cette tradition-là). L'animal est « pauvre en monde » car il n'a ni langage, ni technicité.
- 7 L'exosomatization est un processus par lequel l'humain se prolonge de prothèses, d'organes artificiels ; l'humanité est un processus d'extériorisation de sa mémoire et de ses capacités organiques vers des techniques transformées en compétences (Stiegler, 2005, p. 67 et 73). Des exemples : point/marteau, canine/couteau, œil/lunette astronomique, écriture/mémoire (grammatisation, extériorisation de l'imagination).
- 8 À entendre non pas comme étude du numérique mais étude du toucher.
- 9 On pourrait rajouter à ce corpus : *Premier Contact* (Denis Villeneuve, 2016) et *Foundation* (David S. Goyer et Josh Friedman, 2021).
- 10 À ce sujet, *Les Gardiens de la galaxie 3* (James Gunn, 2023) reprend à l'identique l'héritage thématique de H. G. Wells concernant la manipulation du vivant. Dans le récit, le « maître de l'évolution » souhaite humaniser des animaux sans conscience.
- 11 Trad. : « L'homme est l'apogée actuelle d'un long processus d'évolution biologique. »
- 12 Trad. : « Toute vie animale tend à la forme humaine. »
- 13 Trad. : « C'est sa main qui crée. »
- 14 Trad. : « C'est sa main qui soigne. »
- 15 Ce sont les différentes couches du plumage dont l'aile des oiseaux se compose.
- 16 La métamorphose touche aussi aux attributs acoustiques : les cordes vocales, le larynx n'aident plus à l'exercice d'un langage vocalisé auquel se substituent des piailllements inaudibles. Un personnage homme-oiseau en fera les frais.
- 17 Ou à peine, en tout cas la fin du film suggère que la thérianthropie posée comme récit-cadre peut s'étendre jusqu'au règne entomologique : une séquence figure un phasme, mi-humain, mi-insecte.
- 18 Il est enfermé car il pense être un oiseau.

- 19 Le film jouera d'ailleurs volontairement sur l'inversion pré-nominale : un chien se nomme Albert, un humain Lana (c'est autour de la recherche de Lana, mère d'Émile, que le récit se structure initialement). Il s'agit d'un retournement de nomenclature : dénomination humaine attribuée à des animaux et dénomination animale attribuée à des humains.
- 20 À ce moment du film, Émile ne sait plus se servir de ses mains lorsqu'il souhaite accéder à l'écriture. Il sait à peine se tenir debout.
- 21 Une autre piste pourra aussi nous mener vers la pêche traditionnelle à la main. Dans le film, elle ne passe plus par des organes de substitution (canne à pêche, filets) pour le dire à la manière de Bernard Stiegler, mais réactive des traditions manuelles et directes sans support technique.
- 22 En référence au travail des ontologies de Philippe Descola (2021).

ABSTRACTS

Français

À travers la cartographie d'une esthétique de la manipulation scientifique et de la figure du toucher au cinéma, ce travail examine par l'analyse filmique les implications et les usages écologiques de la main en s'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida et Bernard Stiegler.

English

This article explores the ecology of the hand in cinema based on film analysis and works of Jacques Derrida and Bernard Stiegler. It investigates the ecological implications of the hand through the aesthetics of touch in cinema.

INDEX

Mots-clés

main, figure du toucher, verticalité, études cinématographiques, écologie, analyse filmique, symbiose

Keywords

hand, figure of touch, verticality, interweaving, film studies, ecology, film analysis, symbiosis, nodes

AUTHOR

Mike Zimmermann

ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques),
université de Strasbourg

zimmermannmike@icloud.com

IDREF : <https://www.idref.fr/283491078>