

Jouer à être humain.

Sylvie Boisseau
Frank Westermeyer
David Zerbib

Éditions Naima
HEAD — Genève

Jouer à être humain.

Entre IA, vie animale et végétale :
une expérimentation artistique et philosophique.

Sylvie Boisseau
Frank Westermeyer
David Zerbib

La présente publication est le résultat d'une collaboration entre deux artistes (le duo Boisseau & Westermeyer) et un philosophe (David Zerbib), dans le cadre d'une recherche en art. Dans ce projet nous avons croisé une méthode artistique faisant appel à un agent expérimental, *f*, qui fait circuler l'attention et active des situations, et une relecture de l'œuvre du philosophe Helmuth Plessner (1892-1985) qui a développé une conception de l'humain à partir de sa dimension biologique et spatiale.

En analysant les modalités suivant lesquelles un corps vivant s'affirme, de part et d'autre de sa frontière, dans l'espace qui l'environne, et qu'il nomme sa positionnalité, Plessner identifie les trois différentes formes de condition vitale de la plante, de l'animal et de l'humain. Selon sa théorie, la particularité de l'humain repose essentiellement sur une forme de « positionnalité », qu'il nomme en l'occurrence « excentrique ». Excentrique, car l'humain ne cesse de se projeter hors de son corps, sans pour autant jamais cesser d'être ce corps qui est comme son « centre » animal.

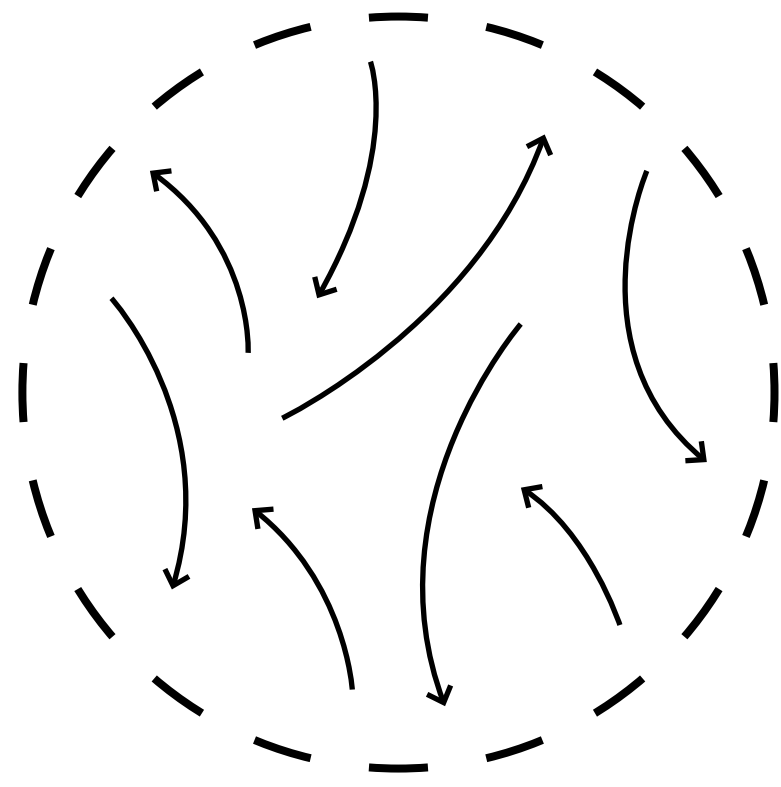
Le concept de positionnalité permet de repenser la situation relative des êtres vivants et des intelligences. Il nous a semblé très pertinent pour aborder les défis auxquels l'être humain est confronté, à savoir la perspective de son obsolescence causée par le progrès de l'intelligence artificielle que gouverne le capitalisme cognitif, et la crise profonde de son mode de développement qui l'oblige à réinventer son rapport aux vivants non humains.

Nous avons alors voulu mettre à l'épreuve de façon expérimentale des hypothèses tirées des théories de Plessner, en les plongeant dans l'image vidéo et en les soumettant aux actions de *f*. En quoi ce dispositif pouvait-il faire apparaître une nouvelle image de l'humain ?

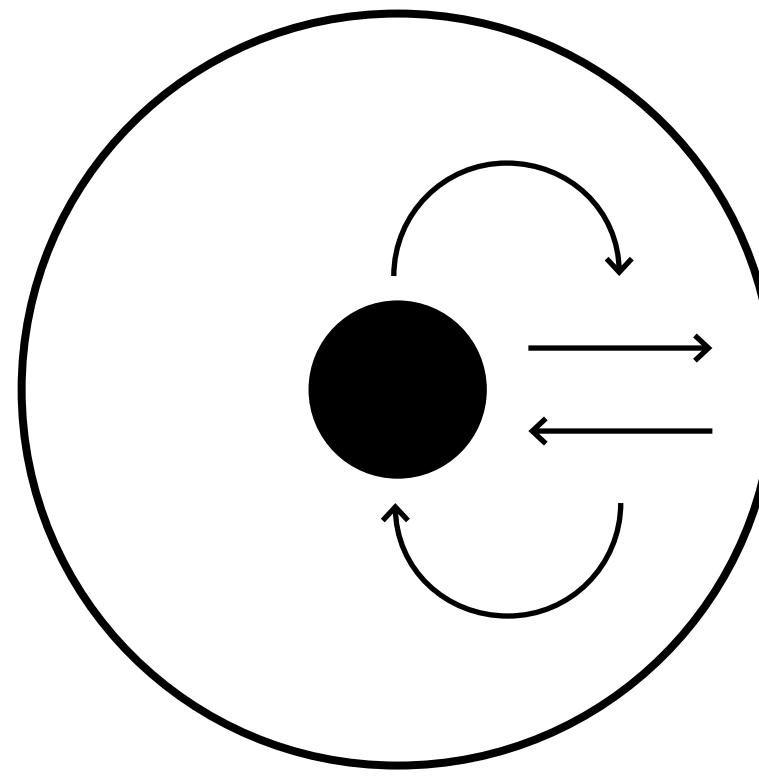
Un texte de Plessner sur l'anthropologie de l'acteur nous a particulièrement servi ici dans le développement de notre méthode de questionnement. L'acteur, explique Plessner, est une figure expérimentale idéale pour l'anthropologue, car tout humain est acteur·rice. *f* a ainsi constitué cette figure expérimentale, qui a permis d'éprouver de nouveaux types d'excentrements, en direction de l'intelligence artificielle d'une part, et des autres formes de vie organique (l'animal, la plante) d'autre part. D'un point de vue filmique, le focus sur le corps dans ces expériences d'excentrement oriente l'attention vers de nouvelles formes situées de subjectivité. Elles déhiérarchisent, non sans humour, les relations entre humains et non-humains.

Dans l'entremêlement des séquences filmées suscitant les idées, et des concepts provoquant les images, vidéo et philosophie ont ici mutuellement cherché à explorer les conditions d'une autre « performance anthropique », un autre jeu de l'humain, en commençant par offrir à ce jeu une nouvelle surface de réflexion et de projection.

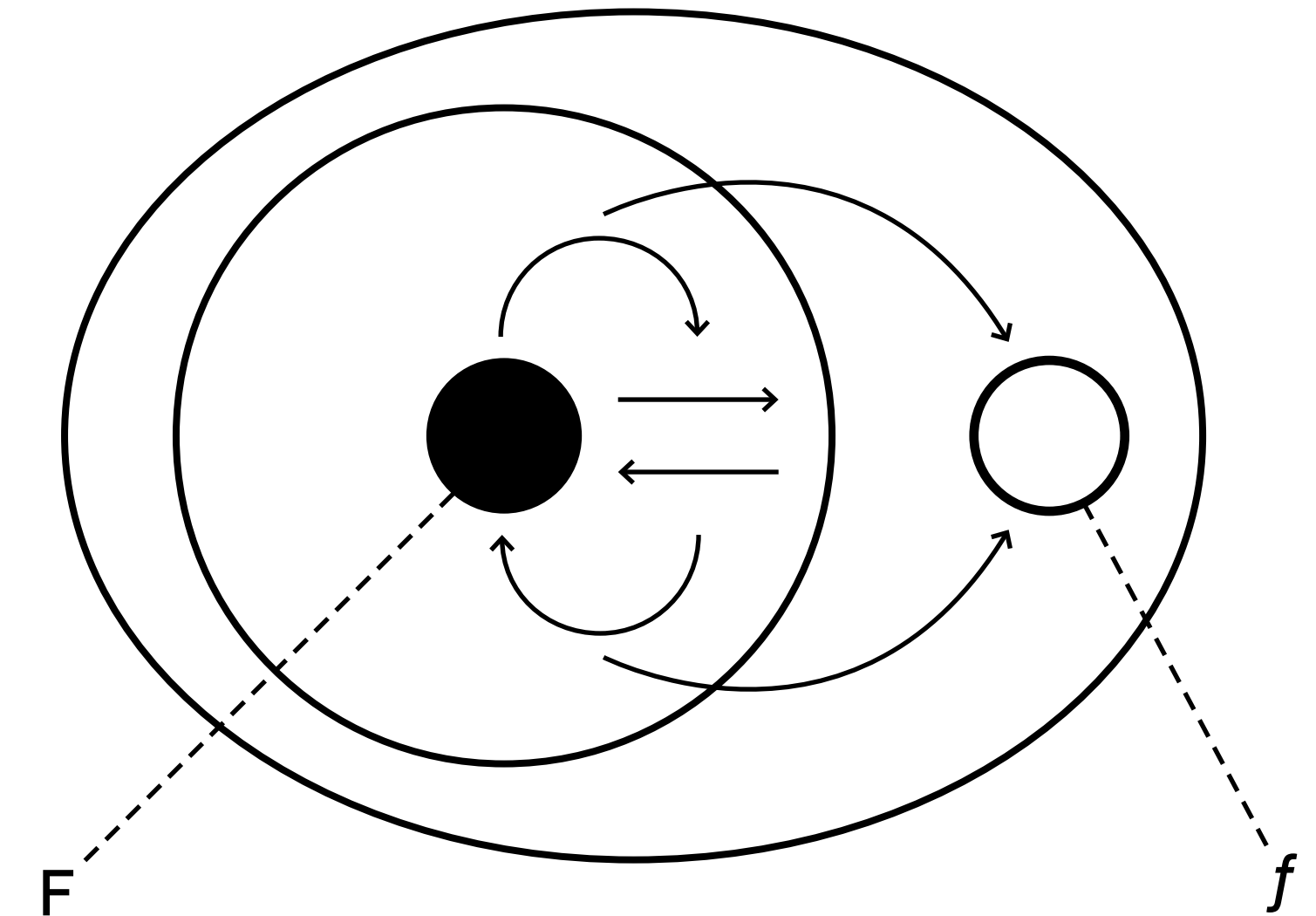
PLANTE
positionnalité ouverte et non centrée



ANIMAL
positionnalité centrée



HUMAIN
positionnalité excentrique



Les trois types de « positionnalité » de la vie organique élaborées par Helmuth Plessner peuvent être représentés de la façon suivante, en reprenant un schéma proposé par Jos de Mul, que nous modifions sous certains aspects¹. La plante est caractérisée par une forme « ouverte » et « non centrée », car elle est dans un rapport d'intégration et d'assimilation maximal et immédiat à son environnement. L'animal est défini de son côté par une positionnalité « centrée », car il possède un « noyau de la forme vivante »², comme un système nerveux central, qui permet ses capacités sensorimotrices vitales. Sa forme est dite « close »,

car de la limite de son corps dépend sa vie. Il a un rapport à sa frontière et donc à son dehors, coordonné par son « centre » dans « l'ici-maintenant »³. Quant à l'humain, sa positionnalité est « excentrique » dans la mesure où il n'est pas seulement un animal « centré » qui « est » son corps, mais un vivant qui « a » aussi son corps, à distance de lui-même. Il a donc un rapport médiatisé au rapport immédiat à son corps. Nous nommons ici *F* le centre à partir duquel l'excentricité est possible, ou foyer, comme en géométrie. Et *f* l'excentricité du rapport à ce centre. D.Z.

1 De Mul, Jos. « Polyzentrität un Poly(ex)zentrität: neue Stufen der Positionalität? Zu Telerobotern, Craniopagus Zwillingen und globalen Gehirnen », in Burow, Johannes F.; Daniels, Lou-Janna; Kaiser, Anna-Lena; Klinkhamer, Clemens; Kulbatzki, Josefine; Shütte, Yannick; Henkel, Anna. *Mensch und Welt im Zeichen der Digitalisierung. Perspektiven der Philosophischen Anthropologie Plessners*, Baden-Baden, Nomos, 2019, p. 194.

2 Plessner, Helmuth. *Les degrés de l'organique et l'Homme. Introduction à l'anthropologie philosophique*, trad. Pierre Osmo, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de Philosophie », Paris, 2017, p. 375.

3 *Ibid.*, p. 378.

Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer

f zwischen den Stufen des Organischen
f entre les degrés de l'organique – Vidéo

Der Freie Mensch – mit KI
L'Homme libre – avec IA – Vidéo

*f zwischen den Stufen
des Organischen*

—
*f entre les degrés de
l'organique*

Allemagne / Suisse

Vidéo 4k, 20 min 40, 2021

[▶ Visionner en ligne](#)



f se lasse des possibilités offertes par sa voiture hyper intelligente. Il ne souhaite plus recourir aux améliorations technologiques qui lui promettent un affranchissement des limites de son corps. Pourrait-il faire une nouvelle expérience de lui-même s'il incarnait tour à tour chacun des degrés de l'organique, celui de l'animal et celui de la plante ? Mû par ce questionnement, il s'enhardit et décide d'appréhender le monde du point de vue d'un quadrupède, et depuis la position immobile de la plante.

Der Freie Mensch – mit KI

L'Homme libre – avec IA

Allemagne / Suisse

Vidéo 4k, 7 min 43, 2019

[▶ Visionner en ligne](#)



« L'humain questionne — la machine lui répond » est le dispositif de départ auquel Boisseau & Westermeyer confrontent *f*, leur personnage principal. Que se passe-t-il quand le contenu de l'information est optimisé et son accès permanent et illimité ? L'algorithme le connaît-il mieux que lui-même ? La personnalité de *f* est-elle encore décelable ? Le regard qu'il porte sur lui-même est-il toujours le sien, ou est-il devenu celui d'un algorithme ? Ses aspirations lui sont-elles propres ou a-t-il déjà intériorisé l'algorithme ? Les questionnements de *L'Homme libre* — avec IA semblent ne pas connaître de limites, mais que se passe-t-il lorsque toute incertitude est levée ?

David Zerbib

*L'humain, le chien, le robot
et le nénuphar. Anthropologie
philosophique et esthétique
du cas f.*

Scènes de la vie organique	13
Positionnalité	24
Le champ positionnel	34
Anthropo-excentrisme	42
Ce vivant qui joue à être humain	50

Le chamanisme amérindien peut être défini comme « l’habileté manifestée par certains individus à traverser les barrières corporelles entre les espèces ». Par cette traversée, le chamane vise à « adopter la perspective de subjectivités allospécifiques, de façon à administrer les relations entre celles-ci et les humains¹ ». Quel genre de chamane serait donc *f*, lui qui, en effet, paraît traverser les frontières d’espèce pour devenir chien, nénuphar, puis arbre ? Dans la vidéo *f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l’organique)*², réalisée par Sylvie Boisseau et Frank Westermeyer, le personnage principal, *f*, est engagé dans des expériences situées entre certaines formes de la vie organique, animale et végétale. Quelles perspectives adopte-t-il, et à propos de quelles relations ? Il semble que se joue ici la possibilité d’un changement de perspective de l’humain sur lui-même, dans une sorte d’*autochamanisme*. Mais dans ce rapport à soi-même se rencontrent d’autres formes de vie, dont *f* adopte les positions, modifiant sa situation et sa relation à l’espace qui l’entoure.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l’organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

La traversée chamanique des barrières entre espèces n’est pas non plus étrangère, en un certain sens, au processus qui constitue l’œuvre dont nous voudrions ici observer les figures de pensée, après y avoir instillé, de manière expérimentale, des concepts qui ont ensuite réagi dans l’image, comme dans un bain révélateur. Ce film est en effet le fruit d’un échange de perspectives entre démarche artistique et questionnement philosophique³. La recherche dont

1 Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009, p. 25.

2 Sylvie Boisseau et Frank Westermeyer, *f zwischen den Stufen des Organischen*, vidéo, 20 min 40, 2021.

3 Projet de recherche « Plessner transposé. Entre anthropologie philosophique et vidéo, l’acteur “excentré” » (HEAD – Haute École d’Art et de Design de Genève / HES-SO – Haute École Spécialisée de Suisse Occidentale / RCDAV – Réseau de Compétences Design et Arts Visuels). Équipe projet : S. Boisseau, F. Westermeyer (coordinateur) et D. Zerbib, 2018-2020.

ce film est issu a conduit les images et les concepts à se décentrer pour évoluer entre les disciplines où les questions trouvent habituellement, comme dans leur milieu naturel, les domaines épistémologiques et institutionnels qui leur donnent sens. Ces « milieux » sont plus précisément l'art vidéographique et l'anthropologie philosophique. Sur ce territoire hybride, une expérimentation a mis à l'épreuve des hypothèses venues à la fois des œuvres de Boisseau-Westermeyer⁴ et d'une lecture des théories de Helmuth Plessner, auteur de *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (*Les Degrés de l'organique et l'Homme*), livre de 1928 auquel le titre du film fait référence⁵.

À l'origine, il s'agissait de se demander en quoi l'anthropologie philosophique de Plessner pouvait offrir des ressources théoriques pour comprendre ce qui se joue dans les vidéos des artistes autour du personnage de *f*. Qualifié par sa créatrice et son créateur d'« agent provocateur », ce personnage apparaît bel et bien comme une figure provocatrice d'effet, mais qui ne serait pas le produit d'une intériorité psychologique qui agirait en s'exprimant. C'est plutôt sa position, sa manière d'être à la fois présent et absent

dans la situation filmique qui constitue son mode opératoire ; nous verrons précisément comment. Pourquoi se référer à Plessner ? Car il est le théoricien de la « positionnalité excentrique » (*exzentrische Positionalität*) humaine. Il nous faudra expliquer ce concept plus en détail, mais disons d'emblée qu'il



Moi vu par... vidéo, 1999, 19 min.

4 Pour une documentation sur l'œuvre : www.filmerei.de.

5 Helmuth Plessner, *Les Degrés de l'organique et l'Homme. Introduction à l'anthropologie philosophique*, trad. Pierre Osmo, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 2017.

désigne une forme fondamentale d'inscription de la vie humaine dans un rapport à son corps animal et à son dehors. Ce rapport implique une distance à soi et une dynamique de spatialisation qui possède une dimension utopique. Or, *f* paraît incarner ce rapport d'une manière particulièrement éloquente. À tel point qu'il incite à aborder l'image et le jeu du personnage à travers une notion spécifique de « champ positionnel », au croisement de la notion cinématographique de « champ » et de la théorie plessnérienne.

D'un autre côté, les vidéos de Boisseau-Westermeyer invitent à mettre à l'épreuve les théories de Plessner en les ouvrant à des questionnements que le philosophe ne pouvait pas avoir en vue. Comment, en particulier, la figure vidéographique de *f* déplace-t-elle l'anthropologie de l'acteur que Plessner a ébauchée ? Dans un texte de 1948 intitulé *Zur Anthropologie des Schauspieler* (« De l'anthropologie de l'acteur », inédit en français jusqu'à sa traduction dans le cadre de ce projet de recherche⁶), Plessner confère à l'acteur de théâtre une fonction de « type expérimental » pour l'anthropologue.



f zwischen den Stufen des Organischen (*f* entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

L'acteur montrerait de façon spectaculaire ce que signifie *être humain*. Parmi les êtres vivants, en effet, l'humain n'est-il pas celui qui « ne peut vivre que dans un rôle⁷ » ? « Nous devons, en tant que spectateurs virtuels de nous-mêmes et du monde, écrit ainsi Plessner, voir le monde comme une scène⁸ ». “*All the world's a stage*”, disait déjà Shakespeare, dont l'idée a trouvé par ailleurs un écho sociologique dans les théories

6 Helmut Plessner, *Anthropologie philosophique de l'acteur. Imitation, expression et existence humaine*, textes édités et présentés par David Zerbib, trad. Isis Von Plato, Paris, Presses de Paris Nanterre, coll. « Idées », à paraître.

7 Helmut Plessner, « De l'anthropologie de l'acteur », trad. Isis Von Plato, in *op. cit.*

8 *Ibid.*

de « la mise en scène de soi » dans la vie quotidienne, étudiée par Erving Goffman⁹. La « scène » évoquée par Plessner diffère cependant de ces cadres, où se joue essentiellement l'identité sociale et psychologique de l'individu. Elle constitue plutôt une sorte de scène *anthropique*, autrement dit la scène où l'humain se fait humain, le lieu où en tant qu'être vivant, et donc sur le même plan que la plante ou l'animal, l'humain aurait en quelque sorte pour rôle spécifique celui d'« incarner un être humain ». Si l'anthropologie philosophique de Plessner cherche à fonder le propre de l'humain à partir d'une forme organique d'être vivant qui devrait d'abord être pensée sur le même plan que les autres formes de la vie organique, alors ne doit-on pas considérer la figure paradigmatique de l'acteur·rice comme donnant à voir cette forme en acte ? Mais comment rendre explicite cette scène fondamentale de la performance anthropique que Plessner avait à l'esprit en voyant se mouvoir Desdémone ou Othello ? De même, comment observer derrière « la star de cinéma » non pas seulement une actrice ou un acteur « qui se joue elle-même à la lumière d'un rôle¹⁰ », mais, pourrait-on dire, *un être vivant qui joue à être humain* ? Le personnage *f*, plus qu'Othello sans

doute, en tout cas de façon plus directe et dans un cadre représentationnel et performantiel plus expérimental, peut permettre d'explorer les enjeux d'une telle question. Cette dernière soulève, à côté des enjeux esthétiques, des questions anthropologiques, mais également éthiques. Car il s'agit d'identifier une forme de rapport humain au vivant.

9 Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

10 Helmuth Plessner, « De l'anthropologie de l'acteur », *op. cit.*



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Scènes de la vie organique

Dès les premières vidéos de Boisseau-Westermeyer, le jeu de *f* a tendu à décentrer la question de l'identité sociale, en dépouillant le personnage de contenu biographique et de subjectivité expressive, à travers notamment son mutisme. Cette identité était réfléchie à travers l'image de la situation du personnage dans l'environnement des êtres et des choses qui l'entourent. Il apparaît vivant dans un champ social et relationnel où il doit répondre à des attentes et des désirs le concernant. Mais au lieu de s'exécuter



Meine Familie und Ich (*Ma famille et moi*), vidéo, 16 min, 1997.

en ce sens, il reste muet, ne répond pas, ne décide pas, dans une passivité qui paradoxalement active la situation. Ici, il n'y a pas de visée, seulement une vision, c'est-à-dire un champ du visible qui s'ouvre autour de *f*, en tant que champ du possible social et existentiel. Comme dans *Ma famille et moi* où *f* est questionné, sollicité, attendu, dans une série de scénettes qui le montrent toujours impassible, et silencieux. Dans *L'Optioniste*, *f* est vu en plan large assis au milieu d'un parc public, sur un siège démesuré qui est en réalité une sculpture, sur laquelle il s'installe pour manger un sandwich. Là, le personnage, dont on entend la voix intérieure, énumère sereinement tout ce qu'il pourrait faire, ce qu'il pourrait être, qui il pourrait aimer, où il pourrait aller. Dans une position assez grotesque, il est au centre d'un monde qui paraît l'attendre, régnant comme un enfant gâté sur la sphère du possible autour de lui.

f zwischen den Stufen des Organischen construit un autre problème de rapport de *f* à la situation où il se trouve. Le film interroge en effet une autre dimension, qui concerne ce qui fondamentalement le définit comme humain. Faut-il admettre qu'en amont des processus performatifs de construction de l'identité sociale et genrée, se jouerait une performance première, qui constituerait le « personnage humain » sur une scène organique qui correspondrait également à

celle des plantes et des animaux, comme si, avant ou avec la question sociale, se posait la question végétale et animale ?

D'emblée, *f* paraît appelé par une telle question à accomplir une sorte de régression vers le vivant, en amont de la culture. Mais s'agit-il, comme dans une logique néo-vitaliste ou primitiviste, d'opérer un « retour » au vivant, pour éprouver le sens, par exemple, d'une vie nue, libérée des oripeaux de la civilisation ? On peut en douter. Car le problème d'une telle logique régressive serait, en premier lieu, que toute régression suppose de maintenir l'axe de progression ou de progrès dont elle inverse seulement le sens. Or les « degrés » de la vie organique dont parle Plessner et qui nous inspirent ici, ne sont pas à proprement parler les degrés d'une échelle évolutionniste, comme pourrait apparaître l'axe de l'évolution darwinienne des espèces en biologie par exemple, et que l'on serait susceptible de parcourir symboliquement à l'envers afin de ramener l'humain à la condition d'un primate anthropoïde, voire à l'identité néoténique et humiliante d'une larve¹¹. L'idée de « régression » implique d'autre part un sens moral étranger au rôle de *f*. Il n'y a pas ici, en effet, de valeur spécifique attachée



Der Optionist (L'Optioniste), vidéo, 4 min 30, 2004.

au fait de s'éprouver comme animal, au regard de normes dominantes par exemple. L'épreuve de type zoomorphique traversée par *f* ne l'exclut pas, ne le condamne pas, pas plus qu'elle ne l'élève à la dignité d'une essence primordiale et pure. *f* n'est donc pas le Gregor Samsa de Kafka. Dans *La Métamorphose*, le jeune homme devenu insecte se retrouve confiné par la honte et le dégoût des siens¹².

11 Marion Zilio, *Le Livre des larves*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2020.

12 Franz Kafka, *La Métamorphose*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2015.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

L'animal dessine dans ce cas une figure d'altérité sociale et intime inacceptable, inassimilable.

Or, lorsque *f* quitte le banc où, dans un parc, il était assis à consulter l'écran de son téléphone portable, pour commencer à marcher comme un quadrupède, bientôt au cœur de la ville, déambulant comme un animal errant, observant de point en point le long d'une piste sans dessein apparent les humains qu'il croise, jamais sa position ni son comportement ne semble être remarqués, ni *a fortiori* rejetés.

Tout au plus semble-t-il observé par deux individus, manifestement sans logement, assis sur le sol dans les couloirs d'un métro. Deux représentants de l'exclusion sociale remarquant l'inclusion animale. Car cette animalité de *f*, incarnée comme par transparence aux yeux des autres, ne se signale pas dans le film par une rupture vis-à-vis du monde humain. C'est une animalité invisible, moins visible que celle de l'animal même, comme l'attestent les interactions dont bénéficie, contrairement à *f*, un petit bulldog qui quémande auprès de son maître un peu de la nourriture que ce dernier consomme, assis sur les marches extérieures d'un bâtiment. *f* n'apparaît donc pas comme



f zwischen den Stufen des Organischen (*f* entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

le membre d'une telle « communauté mixte », pour reprendre une notion de la philosophe Mary Midgley¹³. *Cet animal que donc f est*¹⁴ donne plutôt à voir une position située entre l'humain et le chien, dans un entre-deux qui est en un sens constitutif de l'humain, mais qui, dans la performance de *f*, apparaît avant tout comme le déplacement des coordonnées d'une perspective.

13 Mary Midgley, "The Mixed Community", *Animals and why they matter*, Athènes, The University of Georgia Press, 1983, p. 112-124 ; « La communauté mixte », trad. Hicham-Stéphane Afeissa in *La Philosophie animale*, textes réunis par Hicham-Stéphane Afeissa et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, Paris, Vrin, 2010, p. 281-308.

14 Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

Ce déplacement ne semble pas concerner l'identité de l'être qui en est affecté, cette question est comme mise en suspens. Ce qui importe est plutôt ce que devient l'espace, physique, visuel, sonore, urbain, naturel, social, vu et traversé depuis ce point de projection, depuis ce lieu autre, produit d'un excentrement, et producteur d'une interrogation sur le monde commun constitué par les vivants. Pour le donner à voir dans le film, *f* emprunte au chien la quadrupédie, et certains points de projection optique dirigés vers l'humain. Mais il n'est pas nu, ni vêtu d'une peau animale. Son corps n'a subi aucune mutation substantielle, aucune hybridation, aucune évolution métamorphique, symbiotique, chimérique, au contraire de personnages que l'on peut voir, par exemple, dans *Cremaster* de Matthew Barney, ou dans la vidéo de Nicole Tran Ba Vang *Re-Member*, qui montre un être humain entré en symbiose avec un papillon monarque et une fougère¹⁵. C'est une autre voie qui est explorée ici.

Avec ses vêtements, ses sneakers et sa démarche qui ne laisse paraître aucun effort, mais qui n'exprime pas pour autant l'aisance et la souplesse du comportement animal, *f* manifeste une animalité parfois



Matthew Barney, *Cremaster 3*, production still, 2002.

grotesque, ce qui souligne la situation intermédiaire de son attitude physique. Un comportement mimétique plus affirmé aurait produit un tout autre effet, comme dans le cas de ces « sprinteurs à quatre pattes »

15 Matthew Barney, *Cremaster 3*, vidéo, 182 min, 2002; Nicole Tran Ba Vang, *Re-member*, vidéo, 15 min, 2019.



Nicole Tran Ba Vang, *RE_MEMBER*, vidéo, 15 min, 2019.

ou de ces personnes qui savent galoper « comme des chevaux » et dont on peut admirer les performances dites parfois « excentriques » (au sens courant), dans des vidéos sur internet. *f* n'imité pas véritablement l'animal, ni ne se mesure à la performance de l'animal. *f* ne cherche pas non plus à provoquer ni à subvertir un ordre moral et social humain. D'autres hommes-chiens l'ont fait. Comme dans la performance de Valie Export, *From the Underdog File* (1969) où Peter Weibel se déplace à quatre pattes, tenu en laisse par l'artiste

dans les rues de Vienne, renversant un certain ordre genré de la domination ; ou plus radicalement dans les performances d'Oleg Kulik qui, nu, un collier au cou, aboyant et mordant, se comporte comme un chien méchant dans la performance *Dog House* (1994), pour ne pas parler de ses photos de performance zoophile où il paraît copuler avec un chien. Dans un registre opposé, celui de la domesticité, mais qui consiste également en une imitation zoomorphe subversive, comique celle-ci, le personnage de l'homme-chien dans le film *Didier*¹⁶, pourrait également rejoindre ce chenil symbolique. Contrairement à ces exemples, *f* ne mord ni ne renifle les passants. D'ailleurs la dimension olfactive, pourtant si décisive pour l'animal, n'est pas ici déterminante. Nous ne sommes donc pas au point d'observation éthologique d'un véritable « milieu » animal, au sens de Jakob Von Uexküll¹⁷, et donc, même si l'image nous met parfois « à hauteur de truffe », nous ne sommes pas vraiment « dans la peau d'un chien », selon l'analyse et l'expérience de pensée de l'éthologue Alexandra Horowitz¹⁸.

Alors que les figures anthro-zoomorphiques servent généralement dans la culture à interroger les

16 Alain Chabat, *Didier*, comédie, France, 1 h 41, 1997.

17 Jakob Von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, trad. Charles Martin-Fréville et Dominique Lestel, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010.

18 Alexandra Horowitz, *Dans la peau d'un chien*, Paris, Flammarion, 2011.



Oleg Kulik, *Mad Dog*, épreuve gélatino-argentique, 120 × 160 cm, 1994.

relations humaines, sur un plan moral et social, qu'il s'agisse de la fable édifiante, de l'imitation parodique ou de la transgression cynique, *f* ne paraît répondre à aucune de ces fonctions. Ce qu'il dévoile au plan philosophique, par exemple, n'est pas une mise à nu cynique. Dans la philosophie de Diogène, dont l'école emprunte son nom à celui du chien en grec (*kyon*), le comportement animal révèle en effet, au mépris

des convenances, la condition matérielle et physique indépassable de l'humain, masquée par les valeurs morales, les aspirations spirituelles de la culture et l'hypocrisie du pouvoir. Comme le chien qui ne cache rien de ses besoins, le cynique a le courage de dire ce qui est vrai. *Mutant du futur, mythe des origines, militant de la vérité* : voici trois grandes fonctions symboliques occupées dans la culture par l'humain-animal, auxquels *f* semble étranger.

f incarne autre chose. Une animalité tout à la fois extérieure et intérieure, ou encore naturelle et artificielle, pour reprendre les termes d'une des « lois anthropologiques » de Plessner. La « loi de l'artificialité naturelle¹⁹ » pose en effet que l'humain, du fait de sa positionnalité excentrique, doit « faire pour être » : sa nature est donc d'être un fait d'artifice. Incarner sa propre animalité revient par conséquent à la faire exister de façon proprement humaine, dans l'artifice du jeu, sachant que cette artificialité est conditionnée au départ par sa manière d'être vivant, qui est inscrite dans la forme fondamentale de sa vie organique. *f* reste *f* tout en étant animal. Il ne change pas de nature, mais active quelque chose en lui et hors de lui en changeant de comportement physique.

19 Helmut Plessner, *Les Degrés de l'organique*, op. cit., p. 468.



D'autre part, c'est une situation objective qui est donnée à voir plus qu'une perception subjective. Certes, le point de vue de *f* est déterminant. Mais en dehors du début et de la fin de la vidéo, où *f* semble attester d'une forme de conscience réflexive humaine ordinaire du fait de son comportement physique, nous ne sommes pas dans l'esprit de *f*. Sa conscience paraît moins le produit d'une intériorité que l'effet d'un rapport du corps à l'espace. Dans la première scène, il est au volant d'une voiture de luxe, à l'arrêt. Le véhicule s'adresse à lui, intelligence artificielle embarquée qui tente de retenir son utilisateur, dans un monologue d'amant éconduit qui promet la déchéance à celui qui le quitte. *f* semble en effet renoncer à une promesse de la civilisation technicienne, matérialisée par cette voiture intelligente. On ne sait rien des raisons de cette situation initiale, ni du rapport effectif et affectif de *f* à cet objet ; mais on voit qu'il sort de ce rapport.

Cette scène inaugurale prolonge la vidéo *Der Freie Mensch – mit KI (Homme libre – avec IA)*²⁰, qui montre *f* engagé dans des situations de choix ou de questionnement, des plus insignifiants aux plus cruciaux en matière de vie personnelle : attendre ou non le bus, choisir un plat au buffet d'un restaurant, assurer

sa descendance, reconnaître un passant, savoir s'il incarne la figure de l'homme blanc dominant ou s'il faut prendre un parapluie avant de sortir. Comme dans *Her* de Spike Jonze, mais avec ironie cette fois, une voie féminine matérialise pour *f* et le spectateur les réponses de l'intelligence artificielle. L'attitude de *f* reste relativement indéterminée en dépit des certitudes des réponses calculées de l'IA. *f* ne paraît gagner ni en puissance ni en liberté, il dégage une forme d'insatisfaction, comme si les réponses étaient ailleurs.

20 Sylvie Boisseau et Frank Westermeyer, *Der Freie Mensch – mit KI*, vidéo, 7 min, 2020.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Positionnalité

À ce stade, il y a deux façons de comprendre la situation de *f*. La première relève d'une dimension existentielle de cette figure humaine. C'est l'individu dans la situation d'épreuve de sa liberté, dans la tension entre intériorité réflexive et extériorité sociale et historique, mais qui resterait au stade de cette tension, sans résolution, et qui plus est dans des situations de basse intensité, qui n'ont pas grand-chose à voir avec le dilemme de celui qui doit décider de s'engager ou non dans la résistance, pour reprendre un cas emblématique de la pensée existentialiste sartrienne²¹. La liberté et l'action, qui déterminent en situation celui qui agit, ne sont pas en apparence des questions qui tourmentent ce Roquentin tranquille²², pas plus que la question du dévoilement de l'Être face à la mort à laquelle est promis l'étant humain qu'il est, pour faire référence à une autre philosophie de l'existence venue de Martin Heidegger.

En réalité, *f* nous confronte moins à une *situation existentielle* qu'à une *situation positionnelle*, dans laquelle l'individu est considéré à travers son corps « posé » dans l'espace et non à travers son être jeté dans le temps. Il est intéressant de noter que

la philosophie de Plessner s'est déployée au même moment que l'existentialisme heideggerien, mais dans son ombre, où elle a par ailleurs emprunté de tout autres voies²³. Avant toute considération sur la conscience, la pensée, le rapport à l'Être ou au langage, l'humain est d'abord un être vivant, affirme Plessner, et il ne se soustrait pas à cette détermination organique en se découvrant doué du *logos*. Bien au contraire, c'est une certaine forme en lui de la vie organique qui rend possible la conscience, et plus précisément la structure d'un rapport au corps et à l'espace qu'il produit. Cette forme fondamentale est ce qu'il appelle la *positionnalité*.

Avant d'explicitier cette notion, illustrons-la en revenant à *f*. Dans le parc, avant de se faire quadrupède, l'information qu'affichait l'intelligence artificielle de son smartphone concernait le fait que les animaux d'un zoo, fermé pour cause de crise sanitaire, s'ennuyaient des humains qui ne leur rendaient plus visite. Mais pas plus qu'il n'entre en rapport avec l'intelligence machinée de la voiture, *f* ne va rendre visite aux animaux. Ni n'engage d'échange avec les humains, pas plus d'ailleurs qu'avec les plantes.

21 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, «Folio», 1996, p. 41-46.

22 Du nom du personnage principal du roman de Sartre *La Nausée*.

23 Le livre majeur de Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928), paraît à peu près à la même période que *Sein und Zeit* (*Être et Temps*) de Martin Heidegger (1927).



Der Freie Mensch – mit KI (L'Homme libre – avec IA), vidéo 4k, 7 min 43, 2019.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Car ce qu'il est ou ce qu'il peut être ne se détermine pas non plus en termes *relationnels*, au sens d'un lien établi avec une altérité, qu'elle soit naturelle ou artificielle. C'est une fois de plus en terme *positionnel* que *f* va explorer ce qu'il est et peut être. D'homme-chien à homme-arbre en passant par homme-nénu-phar, *f* incarne, fragilement, dans les limites morphologiques qui sont les siennes, des *positionnalités* autres. À la fin de ce cycle d'épreuves zoomorphiques puis « phytomorphiques », *f* retourne à son corps et à

son éthos humains. On ne sait rien de la vie intérieure de *f* durant ce processus, sinon qu'il active des pensées liées à la philosophie plessnérienne. L'enjeu de la vidéo n'est pas de montrer quelles réponses *f* trouve à ses questions, qu'il s'agisse de savoir s'il faut prendre un parapluie, comme dans *Der Freie Mensch – mit KI*, ou de savoir quel est le sens de son existence. L'enjeu est de voir où se posent les questions de l'humain *f*, et *comment* elles fonctionnent comme des projections dans l'espace, à partir du corps et d'une relation à soi qui permet, en même temps, un décentrement vers une forme d'altérité. C'est la « positionnalité » de l'humain *f* qui détermine ces possibilités de projection.

Le concept de « positionnalité » (*Positionalität*) est emprunté à Plessner. Par ce terme, il identifie une forme « modale » de la vie, c'est-à-dire une forme pré-supposée par toute observation empirique de la vie, comme un *a priori* objectif²⁴ :

En sa vitalité, le corps organique se distingue donc de l'inorganique par son caractère *positionnel*, ou encore sa *positionnalité*. Qu'on entende par là ce trait fondamental de son essence qui fait d'un corps en son être un être-posé. [...] [Le] corps se trouve détaché de

²⁴ Ce qui déplace chez Plessner l'héritage d'Emmanuel Kant, penseur de l'*a priori* *subjectif* (où les formes fondamentales sont à rechercher non dans l'observation des faits mais dans les conditions indépassables à travers lesquelles un sujet pensant peut observer quelque chose).

“soi” et mis en relation avec “soi”, plus strictement dit, le corps est au-dehors et au-dedans de “soi”. Le corps inanimé est affranchi de cette complication. Il est jusqu’où il s’étend. Là où et quand il est au terme, cesse aussi son être. Il brise là. Il lui manque cette souplesse en lui-même²⁵.

La différence entre un simple corps physique et un corps vivant tient, pour Plessner, à cette « complication » et cette « souplesse » qui veut que le corps organique soit détaché de lui-même pour avoir une relation à lui-même. Il est à la fois dedans et dehors, il s’étend au-delà de son étendue pourrait-on dire, ce qui est indissociable de la relation vitale que le corps organique entretient avec ce qui l’environne. Cette structure définit un rapport fondamental à l’espace, qui n’a pas le même sens pour la vie organique et pour les corps physiques inanimés :

Toute chose corporelle physique est dans l’espace, est spatiale. Sa position consiste, quant à sa mesure, en une relation à d’autres positions et à la position de l’observateur. De cette relativité, les corps vivants ne s’exceptent pas non plus. Mais sur le plan

phénoménal, les vivants se distinguent des non-vivants comme le font des corps affirmatifs d’espace de corps qui se contentent de le remplir²⁶.

Tout vivant est donc « affirmatif d’espace ». Mais cette dynamique de spatialisation diffère d’une catégorie de la vie organique à une autre. Plessner distingue en effet trois types de « positionnalité » qui correspondent à trois degrés de la vie organique, ceux de la plante, de l’animal et de l’humain. Ce sont les degrés entre lesquels circule *f*. Pour résumer ce point de la théorie plessnérienne : la positionnalité de la plante est ouverte et non centrée (l’organisme végétal n’a pas de centre dans la mesure où ses parties peuvent vivre de façon autonome, comme lorsqu’on coupe une branche pour la planter loin de l’arbre où elle a poussé) ; et d’autre part, sa forme est dans une ouverture extrême à son dehors, selon un principe d’assimilation maximale. La positionnalité de l’animal est quant à elle fermée et centrée (l’organisme animal possède un centre et son intégrité est préservée par une limite plus close de sa forme, principe de dissimulation maximale). Quant à la positionnalité humaine, écrit Plessner, elle est fermée et

25 Helmuth Plessner, *Les Degrés de l’organique*, op. cit., p. 238.

26 *Ibid.*, p. 241.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

centrée comme celle de l'animal, mais qui plus est, *excentrique*. Cela signifie que l'humain est cet animal qui non seulement s'étend au-delà de lui-même pour se rapporter à lui-même comme tout vivant, mais qui de surcroît s'excentre dans ce rapport, selon une différence qui équivaut à celle de l'ellipse par rapport au cercle, selon notamment une logique parabolique ou hyperbolique, pour reprendre la typologie des courbes dites coniques qui traduisent les différentes mesures de l'excentricité en géométrie. Autrement dit, ce n'est

pas seulement le dehors qui se rapporte à son centre, comme chez l'animal, mais ce centre qui devient un dehors, une chose à distance. Dans la positionnalité excentrique humaine en effet, le centre organique du corps-vécu (*Leib*) peut devenir un corps-objet (*Körper*). Seul l'humain *est* son corps et en même temps *a* son corps, comme une chose à distance. Cette double aspectivité du corps (*Doppelaspekt*) est essentielle pour comprendre l'« excentricité » de la positionnalité humaine. C'est notamment ce qui lui permet d'occuper plusieurs positions en même temps :

Par sa position excentrique, il se tient là où il se tient, et simultanément, non point là où il se tient. L'ici dans lequel il vit et auquel est relatif, en totale convergence, l'ensemble du monde environnant, l'ici-maintenant absolu de sa position qui ne peut se relativiser, tout à la fois il l'occupe et ne l'occupe pas²⁷.

Une des « lois anthropologiques » énoncées par Plessner découle très directement de ces réflexions sur l'excentricité : la loi de « l'emplacement utopique ». Elle désigne l'effet du processus de projection par lequel l'humain peut se situer là où il n'est pas.

27 *Ibid.*, p.511.

À l'image de *f* dans *L'Optioniste* lorsqu'il envisage l'éventail des « places » qu'il pourrait occuper au plan professionnel, et qui sont autant de rôles qu'il pourrait jouer, autant de *f* qu'il pourrait être. Ou encore dans *Der Freie Mensch – mit KI*, où *f* se projette dans des alternatives par la médiation de l'IA. S'imaginer plus tard, ailleurs, autrement, agir à distance, se tenir simultanément dans des lieux différents fait partie des expériences ordinaires de cette excentricité qui nous situe nécessairement dans une forme d'utopie, en un strict sens topologique. Les valeurs et le sens idéologique et politique que l'on peut ensuite conférer à cette topologie ne sont au fond que les spécifications de cette structure, qui constitue une loi anthropologique inscrite dans un rapport au corps et à l'espace avant même d'appartenir à la culture et à l'histoire. L'utopie est une nécessité physique avant d'être une possibilité politique.

Dans *f zwischen den Stufen des Organischen*, *f* accomplit des actions qui mettent en œuvre cette excentricité positionnelle, mais dans une direction paradoxale. Le film montre en effet le personnage se projetant dans des positionnalités non humaines. Du moins, il montre qu'en changeant littéralement de position, c'est-à-dire en changeant son comportement physique, son attitude, *f* ne s'engage pas seulement dans une forme d'action mimétique, il ne joue



Der Freie Mensch – mit KI (L'Homme libre – avec IA), vidéo 4k, 7 min 43, 2019.

pas seulement le rôle d'un animal quadrupède, d'un nénuphar ou d'un arbre, il active dans l'espace l'idée de pluralité positionnelle. En d'autres termes, la positionnalité ne correspond pas simplement à la forme d'un comportement ou d'une position physique dans l'espace, mais à la fonction projective d'un corps vivant dans l'espace, ou à une forme d'espace projectif rapporté à un corps vivant. La forme du comportement de *f* donne à penser ainsi la forme d'un espace organique constitué de points de vue qui sont aussi des points de vie.

Plessner nous aide à penser la distance à soi, condition du rapport à l'altérité tout autant que du rapport



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

à soi-même comme un autre (pour reprendre la célèbre formule phénoménologique de Paul Ricoeur²⁸) sur un plan spatial, physique ou somatique, et non sous l'angle d'un processus cognitif déterminé par la conscience intellectuelle. Comme le montre d'ailleurs Richard Shusterman, il existe une « conscience du corps » qui n'implique pas de détour par l'intellection, et qui est inscrite dans le corps vivant et sentant²⁹. L'auteur recourt d'ailleurs à Plessner et à sa

structure de l'excentricité positionnelle pour expliquer cette sorte de réflexivité somatique qui n'a rien d'une réflexologie mais constitue bien une forme de conscience³⁰.

Très concrètement, *f* donne à voir en quoi cette réflexivité particulière n'est pas essentiellement un rapport à soi autocentré, mais constitue un excentrement qui ouvre l'espace du rapport aux autres corps, humains ou non humains. Cependant, ce rapport n'a rien d'immédiat. Le commun n'est pas donné comme dans l'écho d'une unité primordiale qu'il s'agirait de faire résonner, à la manière des Romantiques. Il se présente pour *f* avant tout comme une énigme, et appelle une élaboration, un changement d'attitude, une construction.

Le film montre qu'un déplacement est en effet nécessaire, déclenché par les actions physiques de *f*, qui transforment la situation dans l'espace environnant. Ainsi à partir d'un certain moment, *f* et les autres humains ne semblent plus habiter le même monde. Mais *f* n'est pas non plus dans le monde du chien, autrement dit dans son milieu déterminé par les coordonnées spatio-temporelles spécifiques de sa

28 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

29 Richard Shusterman, *Conscience du corps: pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.

30 Richard Shusterman, "Body Consciousness and the Excentric Self: Between Plessner and Somaesthetics", *Pragmatism Today*, vol.9, n° 1, 2018, p. 10-20.

forme de vie³¹, bien qu'il active quelque chose qu'il peut partager avec le quadrupède en matière de spatialisation. Il se projette dans cette positionnalité qui n'est pas la sienne, mais qu'il peut « avoir » sans l'être, l'avoir comme un rôle à jouer. Sa difficulté à se tenir à la surface de l'eau montre qu'il n'est pas un nœu-phar. Il ne pourra pas non plus demeurer longtemps à la place d'un arbre, debout, immobile, jour et nuit. Mais l'important n'est pas tant ce qu'il est ou peut être que, au fond, ce qu'il peut ouvrir comme espace projectif, comme perspectives, ce qui dessine au sens plessnérien une utopie, entre les degrés de l'organique, dans le non-lieu de sa propre excentricité³².

Ce non-lieu est fondamentalement, si nous lisons bien Plessner, celui de l'acteur·rice au théâtre ou au cinéma. Certes, au théâtre, par exemple, nous avons affaire à un art dit « vivant », mais qui n'attache à cette qualité qu'une valeur de taxinomie esthétique et poïétique portant sur les moyens spécifiques d'élaboration d'une forme artistique. Or, ce que nous incite à penser Plessner est que le caractère « vivant » de l'art théâtral concerne en premier lieu une structure constitutive de l'humain comme être vivant, et c'est

cette structure qui, sur scène, mais aussi à l'image dans le cas du cinéma, est également mise en jeu.

En amont des formes symboliques du langage artistique et de la praxis de l'acteur, est ici donnée à voir une performance anthropique fondatrice : le spectacle de la positionnalité excentrique de l'humain, la mise en œuvre, transparente, des deux faces de la « double aspectivité » de l'humain par laquelle seulement il se différencie de l'animal et des autres formes de vie organique, tout en se définissant lui-même sur ce plan, autrement dit cette donnée structurelle du rapport de l'humain à son corps, seul vivant qui à la fois *est* son corps (*Leib*) et *a* son corps (*Körper*). L'acteur *est* ce corps de l'acteur qui *a* son corps comme instrument à disposition pour incarner un autre humain ou — ce que Plessner n'envisageait pas — un non-humain.

31 Jakob Von Uexküll, *op. cit.*

32 « Non-lieu » renvoie ici strictement à l'étymologie d'utopie (*u-topos*).



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Le champ positionnel

D'un point de vue esthétique et cinématographique, cette dynamique s'effectue dans l'image en faisant de *f* l'agent d'une perception, d'une projection et d'une spatialisation spécifique. Dès la scène inaugurale du parc, *f* à quatre pattes paraît voir et entendre autrement. Champ visuel et champ sonore deviennent dès cet instant des opérateurs essentiels du film. C'est par eux que se réalise en grande partie la mutation de l'espace autour du personnage. En changeant de position, *f* fait signe vers d'autres positionnalités, animales et végétales, et en active certains des paramètres qu'il peut partager en tant qu'humain. Nous voyons bien que *f* continue de ressembler à l'humain *f*, mais que sa situation a changé, que son mode de spatialisation est différent. Sa position active donc la perception d'une forme de positionnalité qui n'est pas la sienne. Elle acquiert de cette manière une sorte d'objectivité, détachée de *f*, ainsi qu'une certaine plasticité de ses paramètres.

Il en va ainsi des couleurs dans le film par exemple, dont le réglage varie pour signaler un changement de point de vue (la disparition des rouges notamment, typique de la vision de certains mammifères), sans pour autant que ce point de vue soit rattaché à *f* : on voit en effet à certains moments *f* à l'image à travers cette gamme chromatique alternative. Il ne s'agit donc pas d'un effet de caméra subjective, mais d'une

objectivation du point de vue. *f* nous donne à voir comme un chien, ou nous donne l'idée de voir comme un chien, mais nous ne sommes pas à la place de son regard, ni à la place du chien. Comment identifier cet espace qui est donné à percevoir à partir d'un agent vivant, dont la situation et la « positionnalité » déterminent les paramètres ? Comment nommer cette dimension de l'espace qui dépend de la relation au corps organique, et que l'image, notamment l'image en mouvement, peut donner à voir ? Nous proposons de nommer cette dimension « champ positionnel ».

Cette notion renvoie au lexique cinématographique du « champ ». Celui-ci désigne une certaine extension optique déterminée par l'objectif lors de la prise de vue et délimitée ensuite par le cadre de l'image. Le « champ » est un format du visible, qui découpe l'espace visuel et coordonne son dedans et son dehors. Par son opération le champ peut, notamment, faire agir sur l'image le hors-champ, ou s'articuler à d'autres champs par composition et connexions, multipliant ou renversant les perspectives comme dans le contrechamp. En somme, le champ est toujours un format relatif, qui détermine l'espace du visible à partir de points de vue et en fonction de certains paramètres d'ouverture (offrant par exemple une plus ou moins grande profondeur de champ). Il est, dans l'image, ce qui constitue optiquement son extension.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.



Robert Montgomery, *Lady in the lake*, 1 h 45 min, 1947.

Il y a des images dont le fonctionnement esthétique et symbolique repose peu sur les paramètres du champ entendu en ce sens spatialisant, projectif et perspectiviste, comme les icônes par exemple, tandis que d'autres images, comme au cinéma, reposent largement sur eux. Une fois paramétré dans l'image, le champ optique peut jouer avec le champ visuel d'un regard, celui d'un·e spectateur·rice, pour contribuer à produire des effets esthétiques particuliers, comme

par exemple des effets de projection, d'absorption, d'illusion ou de vertige.

En croisant cette notion cinématographique et le concept plessnérien de positionnalité, l'idée de « champ positionnel » ne cherche pas à mettre l'accent sur un champ visuel construit à partir d'un point de vue théorique ou idéal, comme dans une perspective classique, ni fixé par une subjectivité déterminée comme dans un effet de caméra subjective. Cette dernière renvoie l'image à la première personne, comme on peut le voir dans *Lady in the lake* de Robert Montgomery ou dans les jeux vidéo de type « FPS » (*First Person Shooter*), comme l'analyse Patrice Blouin³³. L'auteur déploie à cet égard une typologie originale d'analyse du domaine de l'image en mouvement en distinguant plusieurs « champs de l'audiovisuel » au-delà des genres établis, et en traversant les arts sans plus conférer au cinéma de centralité historique et théorique. Un champ est pour le théoricien une catégorie d'images en mouvement où préside une certaine « figure de mise en scène³⁴ », comme dans le cas de ce qu'il appelle le champ du « scopique » où domine le principe de caméra subjective, ou encore le champ de « l'optique » où la caméra

33 Patrice Blouin, *Les Champs de l'audiovisuel*, Paris, Éditions MF, 2017.

34 *Ibid.*, p. 13.

fonctionne comme un dispositif de vidéosurveillance par exemple. La notion de *champ positionnel* pourrait sans doute contribuer à une réflexion sur les champs *dans* l'audiovisuel plus que *de* l'audiovisuel. Mais on pourrait considérer aussi certains films où c'est précisément la question du champ positionnel qui est clé, et qui détermine effectivement des processus de réalisation spécifique, notamment en matière de mise en scène. C'est le cas de *f Zwischen den Stufen*, qui pourrait même justifier l'ajout d'une catégorie dans la typologie des champs de l'audiovisuel de Blouin, à savoir celle de « l'excentrique ». Autrement dit, en un sens plessnérien, il s'agirait d'un domaine audiovisuel dont l'objet central serait l'évolution du champ positionnel d'un agent, qu'il soit humain ou non humain ; cette évolution reposant sur des possibilités d'excentrement de la positionnalité de l'agent.

Sans doute pourrions-nous considérer également sous cet angle la vidéo de David O'Reilly *Everything*³⁵, qui semble reprendre les codes des jeux vidéo FPS, mais qui en réalité déplace continuellement l'identité de la « première personne ». Dans cette œuvre qui consiste en un jeu vidéo, dont on peut par ailleurs visionner des vidéos de « gameplay » (vidéo du jeu

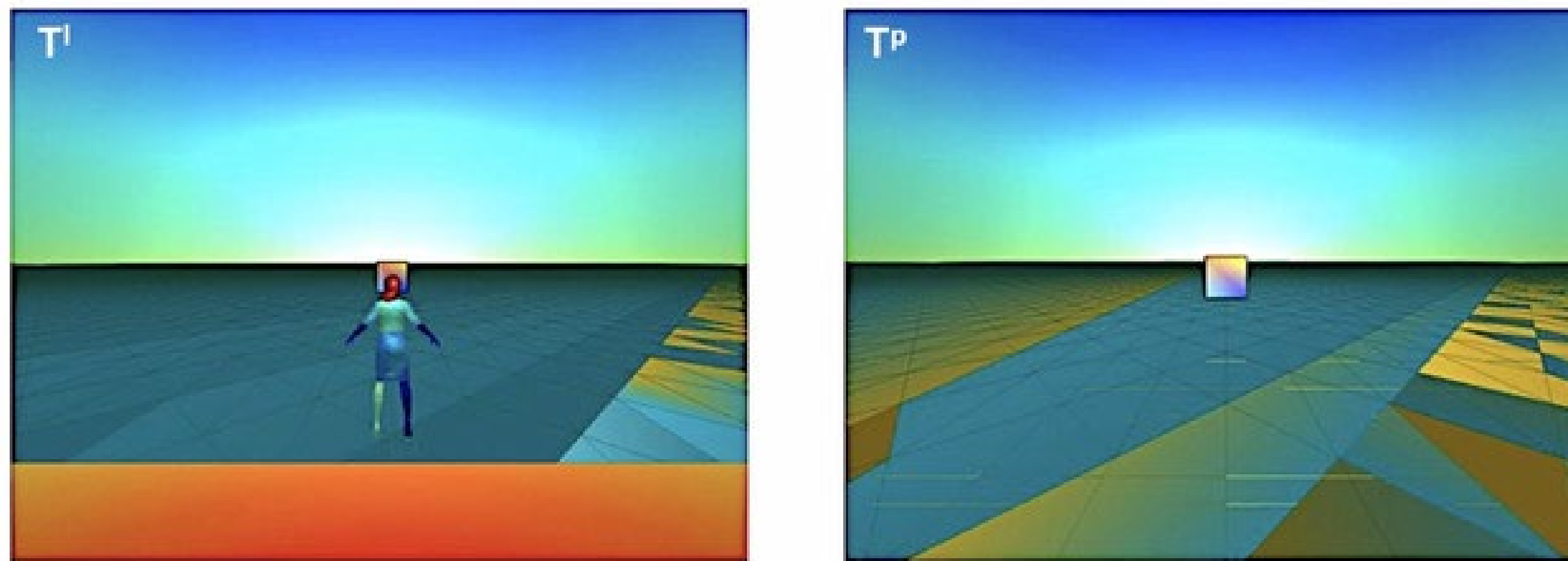


Exemple de projection spatiale typique d'un jeu vidéo de « tir à la première personne » ou FPS (*First Person Shooter*).



Everything, David O'Reilly, jeu vidéo, 2017.

35 David O'Reilly, *Everything*, jeu vidéo, 2017.



David Rudrauf – PCM (The Projective Consciousness Model).

Selon le « Modèle de conscience projective » (PCM, *Projective Consciousness Model*) l'état de conscience perceptive (Tp ou transformation projective perçue, à droite) correspond géométriquement à un point de vue imaginaire (Ti, ou transformation projective imaginaire) placé derrière le corps. Nous pourrions dire qu'avoir conscience et percevoir suppose d'être situé là où nous sommes mais d'être en même temps en arrière de nous-même. Nous retrouvons ici certaines coordonnées de la positionnalité humaine selon Plessner.

en train d'être joué), nous pouvons en effet tenir le rôle successivement d'un humain, d'une coccinelle, d'un lion, d'une fleur, d'un microbe, d'une planète ou encore d'une galaxie, entre autres « choses ». L'espace se déploie alors en fonction de l'échelle de l'entité dans laquelle nous sommes incarnés. Même si les paramètres de ces changements ne sont pas très complexes (ils sont essentiellement scalaires), la dynamique suffit à susciter une transformation de la perception de l'espace. Jamais nous n'incarbons véritablement la « première personne » d'une galaxie, ce qui nous éloigne bien du « scopique ». En revanche



Der Freie Mensch – mit KI (L'Homme libre – avec IA), vidéo 4k, 7 min 43, 2019.

nous « avons » le corps d'une galaxie ou d'un microbe, que nous ne sommes pas, ce qui nous permet de percevoir certaines dimensions spatiales, comme si ces objets étaient des points de vue possibles. Comme si, au-delà de la dichotomie entre le point de vue subjectif et la réalité objective, se déployait un espace de *transposition*, qui implique que tout objet constitue la possibilité d'un point de vue, et donc la transposition d'une subjectivité.

Envisagé sous l'angle du champ positionnel, l'espace est déterminé par des prises de perspectives à partir du corps et de son rapport au-dehors. En tant



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

qu'« excentrique », le champ positionnel est donc par ailleurs susceptible de transpositions de points de vue et de pluralisation des perspectives³⁶. Cette puissance d'excentricité se manifeste de façon particulièrement explicite à travers les médiums technologiques de téléprésence et de réalité virtuelle. Relisant l'œuvre de Plessner à la lumière des nouvelles technologies, Jos de Mul identifie à cet égard dans les ressources de

l'IA notamment, l'avènement d'un nouveau « degré » de l'organique, celui de la polyexcentricité³⁷.

La positionnalité excentrique humaine serait ici dépassée par la possibilité de démultiplier les « centres », autrement dit les corps (corps virtuels, clones, androïdes), autour desquels graviteraient autant de points de projection, autant de rôles possibles, autant de rêves et d'« emplacements utopiques ». « Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? », demandait Philipp K. Dick en titre de son célèbre roman³⁸. La science-fiction a souvent montré des androïdes rêver moins de moutons que d'être humain. Imaginer en quoi peut consister une positionnalité polyexcentrique, ce serait cela : notre avatar ou notre double androïde s'imaginant être autre chose, se projetant dans notre manière de voir, rêvant de nous et même d'être nous.

Moins fictionnelles, la neuroscience et la psychologie modélisent des formes de conscience dites « projectives » qui supposent la possibilité de concevoir une IA fonctionnant comme dans le phénomène

36 À propos des enjeux philosophiques d'un pluri-perspectivisme, cf. Emmanuel Alloa, *Partage de perspectives*, Paris, Fayard, 2020.

37 Jos de Mul, « Polyzentrität und Poly(ex)zentrität : neue Stufen der Positionalität ? Zu Telerobotern, Craniopagus-Zwillingen und globalen Gehirnen », in Johannes F. Burow, Lou-Janna Daniels, Anna-Lena Kaiser, Clemens Klinkhamer, Josefine Kulbatzki, Yannick Schütte, Anna Henkel, *Mensch und Welt im Zeichen der Digitalisierung. Perspektiven der Philosophischen Anthropologie Plessners*, Baden-Baden, Nomos, 2019.

38 Philip K. Dick, *Blade Runner: Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, Paris, J'ai lu, 2017.

ordinaire de notre conscience située. Autrement dit, non pas une IA conçue seulement comme puissante machine à calculer, mais comme entité spatialisante, via des opérations de projection et d'anticipation. Selon le modèle de la conscience projective, ou PCM (*Projective Consciousness Model*), développé notamment par le psychologue et neuroscientifique David Rudrauf, le phénomène de la conscience a la forme d'un processus de spatialisation fonctionnant à travers des dynamiques de projection³⁹. Des logiques d'inférence active orientent notre action, qui est déterminée par ce que nous anticipons des conséquences de l'action, selon une boucle rétroactive d'inférences et de projection. Utilisant les outils de la géométrie projective pour modéliser ces processus, le PCM s'intéresse au « champ de conscience » plus qu'à ce qui se passe dans le cerveau. Cette idée d'une conscience comme extériorisation spatiale entre très directement en rapport avec notre idée d'inspiration plessnérienne de « champ positionnel ».

À cet égard, l'évolution technologique et scientifique paraît confirmer les thèses anthropologiques de Plessner, en déployant les possibilités de l'excentricité humaine, autrement dit les possibilités de se

projeter hors de son propre corps, d'avoir un corps autre, d'être ailleurs que là où nous nous tenons. La question qui se pose néanmoins à ce stade, et qui transporte f tout au long du film, est celle de savoir ce qu'il en est du statut du « centre » sans lequel toute « excentricité » n'aurait pas de sens, autrement dit ce que devient le plan et point originel du mouvement — ce qu'en géométrie on nomme le Foyer — ou centre à partir duquel se mesure le degré d'excentricité, et que les mathématiciens notent habituellement « f ».

Que devient l'humain soumis à l'excentricité de f ? Quel foyer de son identité anthropologique se révèle dans l'exercice de sa fonction fondamentale d'excentrement?

39 David Rudrauf, Kenneth Williford, Daniel Bennequin, Karl Friston, *et al.* « The projective consciousness model and phenomenal selfhood », in *Frontiers in Psychology*, 2018, vol. 9, p. 2571.

Anthropo-excentrisme

Le paradoxe de l'expérience excentrique de *f*, pour autant qu'elle interroge une certaine crise de l'anthropocentrisme et l'enjeu des « polyexcentricités » technologiques, tient dans son contrepied animal et végétal. *f* préfère le nénuphar à l'IA. Une tension apparaît alors entre excentricité organique et polyexcentricité technologique.

Quel rôle le corps organique de l'humain doit-il continuer à jouer dans l'excentrement anthropologique et la production de son utopie constitutive, à l'époque des biotechnologies et des neurosciences ? La positionnalité humaine trouverait-elle dans des positionnalités non humaines, dans une manière d'être animal ou plante une expression essentielle ? Avons-nous à reconsidérer le processus par lequel, comme animal, à partir du corps et de son mode spécifique de spatialisation, nous avons appris à être humain ? Devons-nous assister et participer autrement à la performance continue qui se déroule sur la scène de la vie organique, où les animaux que nous sommes jouent à être humain ? En changeant de perspective sur cette performance, partant notamment d'une autre définition de l'humain, ancrée dans la vie, le corps et l'espace, quels horizons s'ouvrent au regard de la crise contemporaine de l'anthropocentrisme ?

Ce questionnement contraste avec certaines lectures de type évolutionnistes de Plessner. Nous avons vu qu'il est possible de tirer Plessner vers l'idée d'une succession de degrés qui situerait l'humain au sommet de l'évolution, ce niveau apparaissant par ailleurs aux yeux de certains théoriciens contemporains comme le marchepied vers des degrés supérieurs de la vie, que seraient par exemple le post-humain ou le trans-humain. Or, il nous semble que Plessner incite bien plus à réinscrire le propre de l'humain dans son rapport au végétal et à l'animal qu'à faire signe vers un dépassement technologique de la condition humaine.

La lecture de Plessner souligne à ce titre l'enjeu politique et écologique de son anthropologie de l'acteur. Non qu'il ait thématiqué une quelconque critique de la technique ou de l'exploitation de la nature. Tel n'est pas du tout son propos. Mais on peut considérer que fonder le propre de l'humain dans une différence de degré et non de nature, vis-à-vis de la plante ou de l'animal, constitue sans doute une condition théorique pour questionner le paradigme anthropocentrique qui, si l'on en croit notamment un fameux constat dressé par l'historien Lynn White Jr. en 1967, constitue la cause de la crise écologique

contemporaine⁴⁰. Le mouvement théorique de décentrement qui affecte l'anthropocentrisme de la métaphysique occidentale, depuis au moins la révolution copernicienne, n'a pas attendu cette crise et les débats sur l'anthropocène. Mais ce contexte confère à la critique de l'anthropocentrisme un caractère d'actualité nouveau.

Cet effet d'actualité ne peut que rejaillir sur notre lecture de Plessner et affecter le devenir de *f* dans le film de Boisseau et Westermeyer.

La positionnalité excentrique implique en fait, au regard de l'anthropocentrisme, un double décentrement. Il y a d'une part une mise à plat, une inscription des formes de vie sur un même plan ontologique à partir duquel des différences « positionnelles » et des différences de degré, plus que des différences de nature, peuvent être mesurées. L'humain n'est donc pas cet être par essence spirituel, opposé en cela à la matérialité de la vie animale et rendu à ce titre, chez Descartes par exemple, « comme maître et possesseur de la nature ». Sa domination et l'idéologie anthropocentrique ne sont au fond qu'une forme d'expression de son excentricité, par laquelle l'humain confère un certain contenu idéologique à l'emplacement utopique ouvert par la structure de son rapport

organique à l'espace. D'autre part, il y a l'excentricité de la « positionnalité » humaine par laquelle l'humain s'écarte de son centre organique sans pouvoir cependant se soustraire à cette polarité ontologique fondamentale. De l'articulation de ces deux décentrement dépend le sens que l'on donne à la « positionnalité excentrique » de l'humain chez Plessner, en particulier à travers son lien aux autres formes de la vie organique.

Une façon d'analyser le sens de la notion d'*excentricité* plessnérienne face à certains enjeux anthropologiques contemporains consiste dès lors à mettre l'accent sur le mouvement géométrique qu'elle dessine dans ces débats. L'excentricité est un écart de trajectoire vis-à-vis d'un centre. L'exemple le plus pertinent pour illustrer cette figure est celui d'une orbite astrale, comme dans le cas d'une planète qui tourne autour d'un autre corps céleste. Du fait de forces contradictoires qui éloignent et rapprochent la planète du centre autour duquel elle tourne, l'orbite ne dessine pas un cercle parfait, mais une ellipse. Plus l'excentricité est forte, plus l'ellipse s'allonge, plus la courbe tend à dessiner une hyperbole.

40 Lynn White Jr., « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », *Science, New Series*, vol. 155, n° 3767, 1967, p. 1203-1207.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Jouons un peu à *Everything* et prenons la place de ces corps célestes : si nous considérons selon cette image le « centre » de la positionnalité excentrique comme le corps animal que nous sommes, ou le foyer organique de toute excentricité, et si nous envisageons l'espace orbital qui l'entoure comme dessiné par notre manière d'avoir ce corps, c'est-à-dire d'en faire un lieu de projection vers d'autres lieux, d'autres cieux, alors il n'est pas possible de penser l'humain sans ce rapport au centre, sans rester dans l'orbite de la vie organique.

D'autre part, ce schéma montrerait que l'anthropocentrisme est en quelque sorte un renversement cosmologique paradoxal. Dans sa révolution autour de son corps, pourrait-on dire, l'humain a longtemps pensé sa réalité matérielle, animale, organique, comme accessoire, accidentelle, provisoire, contre nature. La crise de l'anthropocentrisme met à mal cette cosmologie métaphysique, en opérant alors un retour au vivant, ou en exerçant à l'inverse une accélération qui conduit à quitter ce champ orbital, poussant l'écart au centre vers l'infini, selon une droite vectorielle qui dessine la direction du post-humain.

f, au contraire, retrouve une forme de vie organique. Des entités non humaines s'adressent à lui, une machine lui fait une déclaration, des animaux s'ennuient de lui et de ses congénères, et l'environnement



Zheng Bo, *Pteridophilia II*, vidéo 4K, couleur, son, 20 min, 2018.

urbain est affecté par des dérèglements de l'espace social sous l'effet d'une crise sanitaire... Tout cela semble engager une transformation dans le personnage, qui le pousse à mettre en question certains paramètres de son humanité sociale, pour activer comme une humanité animale et végétale. Il ne le fait pas sur le mode *new age* de la méditation ou du yoga, comme semble l'indiquer le passage où on le voit traverser avec circonspection un espace vert, tandis qu'un groupe d'individus y est plongé dans la méditation, *f* restant étranger aux manifestations de cet autocentrement.

Au regard du végétal, il est également intéressant de noter la différence entre ce qui arrive à *f* et

certaines expressions d'un tropisme végétal dans l'art et la philosophie contemporaine. *f* n'est pas comme le personnage qui, dans la très singulière vidéo de l'artiste Zheng Bo, *Pteridophilia*⁴¹, est engagé dans une relation « phytoérotique » avec des plantes. Et l'idée de « transpositionnalité » qui se dégage du parcours de *f* ne relève pas d'une logique de « métamorphose » au sens strict, telle que peut l'ériger en paradigme métaphysique Emanuele Coccia⁴². Encore une fois, d'un point de vue psychologique, *f* n'est pas l'agent d'une expression subjective (comme pourrait l'être par excellence l'expression d'un désir); et d'un point de vue ontologique, il n'est pas l'agent d'une transformation substantielle et fusionnelle. Il ne se dissout pas en tant qu'humain. C'est plutôt en acteur que *f* devient animal et plante, activant par sa position des positionnalités autres. L'activité de *f* est en effet portée par une dimension de jeu nouvelle qui ne concerne plus ce que devient l'humain *f* en tant qu'individu socialisé, mais ce qui constitue *f* en tant qu'humain au regard d'autres formes de vie. Lorsque la voix *off*, à la fin du film, interroge la possibilité de l'émergence d'un « nous », s'ouvre alors la question

d'une politique de l'organique. Qu'est-ce que ce « nous » ? Plessner distingue le rapport au « commun » de tout vivant, de celui qui est spécifiquement humain : « tout vivant, pour des raisons qui tiennent à son état de vivant, se trouve au sein d'une communauté de rapport, c'est-à-dire dans une relation d'accompagnement, de côtoiement, de coexistence » avec des choses innombrables, mortes ou vives, qui se trouvent dans le champ environnant⁴³.

Mais le « monde commun » n'est réservé qu'à l'humain, écrit-il, car il s'agit du « monde effectif du Nous, qui est la fusion du Je et du Tu ». Or, il est devenu nécessaire de questionner le paradoxe d'un monde commun qui relie humains et non humains. Dans les termes de la distinction plessnérienne entre « communauté de rapport » et « monde commun » qu'il s'agirait alors de dépasser, l'alternative conduirait aujourd'hui, suivant une première direction, à élargir la communauté politique du « nous » aux vivants non humains, autrement dit à penser un monde commun élargi qui implique un processus de subjectivation juridique et moral de l'animal et du végétal (comme lorsqu'on invoque un « droit des animaux »). Ou bien,

41 Zheng Bo, *Pteridophilia II*, 2018, vidéo 4K, couleur, son, 20 min.

42 Emanuele Coccia, *La vita delle piante: Metafisica della mescolanza*, Bologne, Il Mulino, 2018.

43 Helmuth Plessner, *Les Degrés de l'organique*, op. cit., p. 467.

selon une direction inverse, le « nous » mis ici en perspective consisterait plutôt à déconstruire la fusion du Je et du Tu, ou fusion des semblables, en affirmant dans le Je même un rapport constitutif à l'altérité organique, un rapport d'excentrement qui ouvre l'espace politique, dans toute relation inter-humaine, à la communauté de rapport et à la coexistence qui relie l'humain aux vivants non humains.

Nous pourrions inscrire le long de cet axe, par exemple, les réflexions de Donna Haraway à propos des dynamiques de coévolution et d'invention de modalités de vie commune entre des espèces différentes, à commencer par le cas emblématique de la relation entre l'humain et le chien⁴⁴. Ainsi, le « nous » en question ne dépendrait pas d'abord d'un postulat de *pansubjectivité* du vivant, mais bien d'un mouvement d'excentricité de l'humain.

Le film expérimente ainsi les dimensions esthétiques, philosophiques et anthropologiques de ce que nous pouvons appeler un *anthropo-excentrisme*. Autrement dit, un excentrement de l'humain vis-à-vis de lui-même qui le ramène dans l'orbite de la vie organique, cœur de ce qui le constitue comme humain,

moteur de ce qui lui permet de le découvrir, et lieu d'un écart fondamental à soi, qui est la condition de la relation à l'altérité, humaine, animale et végétale. Il ne s'agit donc pas d'abandonner *anthropos* à l'obsolescence promise par son œuvre technique propre, le condamnant à la « honte prométhéenne », comme l'écrivait Günther Anders⁴⁵, pas plus qu'aux feux nouveaux du post-humanisme. Il s'agit de le faire revenir à la vie, entendue non pas comme substance ou force traversant toute chose, mais comme espace projectif.

44 Donna Haraway, *When species meet*, University of Minnesota Press, 2013.

45 Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956), trad. Christophe David, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances / Édition des nuisances, 2002, p. 37.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Ce vivant qui joue à être humain

« La grande différence entre les artistes et l'écrasante majorité des spécialistes universitaires de l'animal réside (...) dans la capacité des premiers à *s'animaliser* pour pénétrer dans le monde étrange et merveilleux des *Umwelten* non humains », écrit Dominique Lestel en préface d'une édition française du fameux livre de Jakob von Uexküll⁴⁶. L'auteur précise que les démarches scientifiques les plus novatrices en matière éthologique ont reposé au XX^e siècle sur cette même capacité de projection : « Mark Bekoff écrit ainsi explicitement que quand il observe un animal avec une grande attention il se projette en lui : “je deviens coyote, je deviens pingouin”⁴⁷ ». La vidéo *f entre les degrés de l'organique* exprime cette capacité artistique, qui s'avère constituer également une condition épistémologique, en permettant spécifiquement ici d'activer un espace de projection *entre* les mondes propres de différents êtres vivants.

Giorgio Agamben évoque à propos d'un certain retour à l'animal une remarque d'Alexandre Kojève concernant le sort de l'humain arrivé au stade de la fin de l'histoire, selon une lecture caractéristique de

la philosophie de Hegel. Que signifie la fin de l'Histoire ? La fin de l'action, autrement dit la fin du comportement finalisé de l'humanité en direction d'un but, c'est-à-dire tout aussi bien la fin des guerres mais aussi la fin de la science et du langage. Que sera l'humanité à ce stade ? Kojève répond : « L'Homme reste en vie en tant qu'animal qui est en *accord* avec la Nature ou l'Être donné⁴⁸ ».

Selon cette vision d'une fin de l'Homme qui engage l'humanité dans une nouvelle condition biologique, la culture dans son ensemble serait transformée : « Si l'Homme re-devient un animal, ses arts, ses amours et ses jeux doivent eux aussi re-devenir purement “naturels”. Il faudrait donc admettre qu'après la fin de l'Histoire, les hommes construiraient leurs édifices et leurs ouvrages d'art comme les oiseaux construisent leurs nids et les araignées tissent leurs toiles, exécuteraient des concerts musicaux à l'instar des grenouilles et des cigales, joueraient comme jouent les jeunes animaux et s'adonneraient à l'amour comme le font les bêtes adultes⁴⁹ ».

46 Dominique Lestel, « De Jakob von Uexküll à la biosémiotique », in Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, trad. C. Martin-Freville, Paris, Payot-Rivages, 2010, p. 20.

47 *Ibid.*

48 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1979, p. 434 ; cité dans Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages Poche, p. 16.

49 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 21.

Georges Bataille s'est amusé de cette vision harmonieuse de l'humanité « post-historique », lui qui voyait l'animalité de l'homme comme une négativité profanatrice. Loin d'une vie a-culturelle, post-historique, ou d'une animalité transgressive, ce que nous invite à penser *f* avec Plessner, c'est au contraire une forme de vie et de création qui dépasse cette dichotomie entre nature et culture, dans la mesure où c'est la vie organique qui constitue toujours la scène du devenir anthropique, puisque c'est là que des vivants jouent à être humain, *a fortiori* quand ils jouent à être autre chose.

f n'est sans doute jamais autant humain que lorsqu'il tente de marcher comme un chien, de flotter comme un nénuphar, de s'enraciner comme un arbre. Il expérimente et donne à penser l'excentricité qui le constitue, l'espace projectif et réflexif qui combine des dynamiques d'où naît son devenir, entre ce qui l'éloigne du foyer de sa vie organique, et ce qui le rapporte à elle depuis les points de vue qu'il construit, trace, marque, là où il s'est projeté, d'où il peut voir le corps et la vie qu'il a, dans un écart qui est à la fois utopie et mesure du possible.

Le jeu de performance anthropique ainsi ouvert par une réflexion sur les degrés de la vie organique suggère une esthétique et une éthique excentrique du rapport au vivant. Un tel rapport suppose le maintien des différences, condition de la distance et donc de l'espace de la relation et, faut-il ajouter, de la transformation. Notre perspective rejoint à ce titre l'accent mis par Hicham-Stéphane Afeissa sur l'affirmation préjudicielle d'altérité qui commande toute éthique animale et environnementale⁵⁰. Notre horizon n'est à cet égard ni le dépassement post-humain ni la mutation symbiotique fusionnelle qui remettrait romantiquement l'humain au cœur de l'expérience d'une consubstantialité naturelle et organique, à travers une nouvelle expérience de notre appartenance à « la chair du monde » comme l'écrivait Maurice Merleau-Ponty.

Dans le documentaire *Becoming Animal*, de Peter Mettler et Emma Davie⁵¹, le philosophe David Abram s'inspire d'une telle approche phénoménologique pour en appeler à un lien renouvelé à la nature. Celui-ci passe par une renaturalisation de la culture, comme lorsqu'il rappelle le lien que la notion d'esprit entretient à l'expérience de

50 Hicham-Stéphane Afeissa, *Manifeste pour une écologie de la différence*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2021.

51 *Becoming Animal*, David Mettler et Emma Davie, Suisse, Royaume-Uni, 2018, 78 min.



Becoming Animal, d'Emma Davie et Peter Mettler, film documentaire, 78 min, 2018.

l'atmosphère, ou encore lorsqu'il rappelle l'ancrage généalogique du langage dans des phénomènes matériels comme le bruit d'un ruisseau. Un tel regard ne peut qu'enrichir le rapport sémantique et sensible que nous entretenons avec la nature. Mais il nous apparaît nécessaire de penser auparavant la structure qui sous-tend ce sentiment de chair commune, et donc de redessiner la géométrie de ce rapport à la nature et à la vie. À cet égard, la reconnaissance de points communs, et leur résonance sensible ne suffisent pas à cartographier les chemins

de cette relation renouvelée, ni à écrire le script d'une performance anthropique écologique. Il faut pouvoir tracer des lignes et suivre les dynamiques qui déplacent les points.

C'est plus d'un *devenir-animal*, pour reprendre le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari, mais aussi d'un « devenir-végétal » qu'il est question dans les mouvements de *f*. « Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. [...] Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient⁵² ». Le devenir-animal, pour ces auteurs, décrit le mouvement par lequel le sujet humain quitte le territoire de son identité fixe et organisée pour devenir autre, l'animal faisant figure d'altérité ou, mieux, d'altération. L'humain ne se transforme pas en animal, pas plus qu'il ne l'imité. Il suit un mouvement qui le déstructure et active en lui le sens d'une transformation qui se joue à l'échelle moléculaire, c'est-à-dire sous le niveau de son individualité, d'une façon qui s'avère perceptible en particulier dans la littérature et

52 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 291.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

l'art. La ligne de fuite de ce devenir qualifie ainsi une projection de l'humain, mais elle ne dessine pas tout.

Si, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, l'humain reste au fond humain mais autrement, dans son devenir-animal, c'est qu'il faut penser la permanence d'une identité anthropologique dans la différence animale. Cette logique, qui serait celle du devenir-animal que Deleuze voit par exemple à l'œuvre dans le texte « Fils de chien » de Vladimir Slepian⁵³, ne se laisse pas définir aisément. Slepian écrit :

Je suis un homme, si vous voulez. Oui, merde ! Un homme. Un homme comme vous, avec tous ces trucs que vous faites, même si je ne les comprends pas. Si je n'étais pas un homme, alors qu'est-ce que je pourrais être ? Un chien ?⁵⁴.

Un humanisme intenable est en train de se dissoudre ici. Fondé sur un idéal métaphysique rendu précaire et contingent, il conduit le narrateur à perdre le sentiment de sa structure anthropologique. Comme transgressant la frontière d'espèce, il se reconnaît alors dans le chien. L'évolution de *f* infléchit quant à elle ce mouvement de pensée. En effet, une lecture

plessnérienne de ce devenir-animal appelle une modification de perspective qui permette l'inversion des termes « homme » et « chien », de sorte à définir autrement la structure anthropologique en question. Dans l'excentricité positionnelle, cette structure n'est pas ce qui exclut le chien, ni ce qui se dissout quand le devenir-animal a lieu, mais ce qui compose avec cette altérité de façon dynamique et plastique. Car c'est dans sa possibilité de devenir chien que l'humain se définit en tant qu'humain. Le devenir-canin apparaît comme une marque de l'excentricité positionnelle de l'humain, d'une manière qui défait l'humanisme anthropocentré tout autant que l'obsolescence programmée de l'humain.

Sans métamorphose ni imitation véritable de l'animal, *f* devient animal en restant humain, donnant à voir la géométrie de l'excentricité en acte, en vertu de laquelle c'est cette possibilité d'un tel devenir qui définit *f* comme humain. Les transpositions sans transformation de *f* justifieraient à cet égard la paraphrase suivante : « Je suis un chien/robot/nénuphar/arbre, si vous voulez. Si je n'étais pas un chien/robot/nénuphar/arbre, alors qu'est-ce que je pourrais être ? Un humain ? ». N'est

53 Vladimir Slepian, « Fils de chien », *Minuit*, n°7, 1974.

54 *Ibid.*, Agathe Lacroix et Manon Piel nous suggèrent pertinemment de citer cet extrait du texte de Slepian afin de mieux comprendre la transformation qui est ici en jeu.

proprement humain que ce vivant qui s'excentre dans un devenir-autre à partir de la polarité ontologique, et comme énergétique, de son foyer organique. La géométrie de l'excentricité plessnérienne livre ainsi une forme explicative du devenir animal. C'est par elle que la projection peut opérer, quand Deleuze nomme le mouvement par lequel le devenir se produit, dans son rapport antinomique à l'humanisme moderne. Chez *f* vu à travers Plessner, comme chez Deleuze, la vie est une dimension qui traverse les êtres et non une substance vers laquelle nous pourrions aller, d'où nous pourrions revenir, et sur laquelle nous pourrions avoir un rapport d'extériorité.

Ainsi, à relire Plessner, tout en regardant évoluer *f*, il apparaît problématique de parler d'un humain qui devrait aller vers le vivant comme vers une altérité qu'il s'agirait de ramener à soi, ou dans laquelle il s'agirait de se dissoudre. Que signifierait aller vers le vivant pour un humain, ou pour *f*, qui est lui-même vivant ? Que signifie aller vers ce qui nous constitue déjà ? Se retrouver, comme l'on dit ? Se retrouver vivant parmi les vivants ? Se sentir à nouveau en vie ?

En deçà ou au-delà de toute expérience subjective susceptible de produire le sentiment d'un tel retour à la vie, immanente, organique et située, il nous semble important de prendre la mesure de la distance vis-à-vis non pas de la vie ou de la nature en tant

que telles, mais des *positionnalités* qui construisent l'espace de la vie organique, pour envisager cet espace comme la scène où s'élaborent des relations. Il s'agit donc moins de penser en termes de substance monolithique qu'en termes de performances topiques et singulières qui chaque fois relient des points locaux, font jouer les différences, déplacent et décentrent les points de vue. Cette construction peut être appelée culture, élaboration incontournable, produit d'une loi anthropologique indépassable, qui suppose de créer le langage de la relation, les gestes et les signes qui cartographient ces voies de l'excentricité. Il s'agit donc pour l'humain de retrouver dans le vivant qu'il est le lieu même de sa différence, car c'est cette différence organique, sa positionnalité excentrique, qui constitue pour lui la condition de toute relation à l'altérité comme à lui-même. Cette différence est ce qui lui permet, en tant que vivant, de continuer son jeu vital : jouer à être humain.



f zwischen den Stufen des Organischen (f entre les degrés de l'organique), vidéo 4k, 20 min 40, 2021.

Bibliographie

AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Manifeste pour une écologie de la différence*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages Poche, 2016.

ALLOA, Emmanuel. *Partage de perspectives*, Paris, Fayard, 2020.

ANDERS, Günther. *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], trad. Christophe David, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances/Édition des nuisances, 2002.

BLOUIN, Patrice. *Les Champs de l'audiovisuel*, Paris, Éditions MF, 2020.

COCCIA, Emmanuele. *La vita delle piante: Metafisica della mescolanza*, Bologne, Il Mulino, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. « Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible », *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 284-380.

DE MUL, Jos. "Digitally mediated (dis) embodiment. Plessner's concept of excentric positionality explained for Cyborgs", in *Information, Communication & Society*, 6, 2, 2003.

DE MUL, Jos (dir.). *Plessner's Philosophical Anthropology*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

DE MUL, Jos. « Polyzentrität un Poly(ex)zentrität: neue Stufen der Positionalität? Zu Telerobotern, Craniopagus Zwillingen und globalen Gehirnen », in Burow, Johannes F.; Daniels, Lou-Janna; Kaiser, Anna-Lena; Klinkhamer, Clemens; Kulbatzki, Josefine; Shütte, Yannick; Henkel, Anna. *Mensch und Welt im Zeichen der Digitalisierung. Perspektiven der Philosophischen Anthropologie Plessners*, Baden-Baden, Nomos, 2019.

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DICK, Philip K. *Blade runner: les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* Paris, J'ai lu, 2017.

FISCHER, Joachim. « Androiden – Menschen – Primaten. Philosophische Anthropologie als Platzhalterin des Humanismus », in Faber, Richard (dir.). *Humanismus in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, 2002.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

HARAWAY, Donna. *When species meet*, University of Minnesota Press, 2013.

HOROWITZ, Alexandra. *Dans la peau d'un chien*, Paris, Flammarion, 2011.

KAFKA, Franz. *La Métamorphose*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 2015.

KINHOUN, Epiphane. *La positionnalité excentrique: Nouveau paradigme d'une anthropologie réaliste sans dogme*, Munich, Herbert Uitz Verlag, 2014

KRÜGER, Hans-Peter. « Das Schauspiel der Kultur im Spiel der Natur. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie », *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 48, 2, 2000.

LESTEL, Dominique. « De Jakob von Uexküll à la biosémiotique », in Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Payot-Rivages, 2010.

MIDGLEY, Mary. « *The Mixed Community* », *Animals and why they Matter*, Athens, The University of Georgia Press, 1983, p. 112-124; « La communauté mixte », trad. Hicham-Stéphane Afeissa in *Philosophie animale*, textes réunis par Hicham-Stéphane Afeissa et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, Paris, Vrin, 2010, p. 281-308.

PLESSNER, Helmuth. *Les degrés de l'organique et l'Homme. Introduction à l'anthropologie philosophique*, trad. Pierre Osmo, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de Philosophie », Paris, 2017. Traduction de: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [1928], *Gesammelte Schriften*, t. IV, Francfort-sur-le-main, Suhrkamp, 1980-1985.

PLESSNER, Helmuth. *Anthropologie philosophique de l'acteur. Imitation, expression et existence humaine*, textes édités et présentés par David Zerbib, trad. Isis Von Plato, Paris, Presses de Paris Nanterre, coll. « Idées », à paraître.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RUDRAUF, David; Williford, Kenneth; Bennequin, Daniel; Friston, Karl et al. "The projective consciousness model

and phenomenal selfhood", *Frontiers in Psychology*, 2018, vol. 9, art. 2571.

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

SCOTT DAVIS, Lawrence. *The eccentric Structure of Schamanism: An Ethnography of Taiwanese Ki-Thong, with Reference to the philosophical Anthropology of Helmuth Plessner*, Thèse, Harvard University, 1992.

SHUSTERMAN, Richard. « Body consciousness and the excentric self: between Plessner and somaesthetics », *Pragmatism Today*, 9, 1, 2018, p. 10-20.

SLEPIAN, Vladimir. « Fils de chien », *Minuit*, n° 7, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009.

VON UEXKÜLL, Jakob. *Milieu animal et milieu humain* [1934], trad. Charles Martin-Fréville et Dominique Lestel, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2010.

WHITE JR, Lynn. « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », *Science*, New Series, vol. 155, n° 3767, 1967, p. 1203-1207.

Biographies des auteurs

DAVID ZERBIB est Maître d'enseignement en Philosophie de l'art à la HEAD — Genève Haute École d'Art et de Design de Genève et enseigne également à l'ESAAA-École Supérieure d'Art Annecy Alpes. Membre du Centre d'histoire des philosophies modernes de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ses recherches portent sur l'esthétique contemporaine, et en particulier sur les questions de performance et de performativité. Il a notamment publié, avec A. Citron et S. Aronson-Lehavi *Performance Studies in Motion. International perspectives and practices in the twenty first century* (Bloomsbury, Londres, 2014), a dirigé la publication de *In octavo. Des formats de l'art* (Presses du réel - ESAAA, 2015), et dirige l'édition de Helmuth Plessner, *Anthropologie philosophique de l'acteur. Imitation, expression et existence humaine*, Paris, Presses de Paris Nanterre, coll. « Idées », à paraître.

SYLVIE BOISSEAU est artiste, elle vit et travaille entre Berlin et Genève.

FRANK WESTERMEYER est artiste et professeur associé à la HEAD — Genève.

Ils collaborent sous le nom BOISSEAU / WESTERMEYER à des installations vidéo et à des films, entre autres travaux artistiques, qui sont exposés et projetés internationalement, aussi bien dans des centres d'art et que lors de festivals. Avec *f*, figure expérimentale qu'ils ont créée en 1997, ils cherchent à mettre en scène la part de projection et d'aspirations diverses présente dans le langage. C'est seulement dans les années 2010, à l'occasion d'un séminaire de recherche, qu'on attire leur attention sur la proximité de leur travail avec les théories d'Helmuth Plessner et le concept de positionnalité excentrique. Ils formulent alors l'objet de leur deuxième projet de recherche par la création artistique, après « Produire du paysage, produire de l'identité. Regards artistique, éthnohistorique et anthropologiques sur le sud du Chili (XIX^e – XXI^e siècle) ». Cette nouvelle recherche, présentée ici, explore les formes et les discours qui peuvent émerger du croisement entre méthode artistique et philosophique.

Cet ouvrage est issu d'un projet de recherche dirigé par Frank Westermeyer de 2018 à 2020 et soutenu par le fonds stratégique de la HES-SO.

Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland

Une co-édition entre :

— **HEAD**
Genève

HEAD — Genève
Avenue de
Châtelaine 5,
CH-1203 Genève
head-geneve.ch

et

Naima Editions (Paris-Berlin)
32 boulevard de Strasbourg
CS30108, 75010 Paris
naimaeditons.com

NAIMA

Éditeur*rices :

Agathe Lacroix, Manon Piel,
David Zerbib, Sylvie Boisseau
et Frank Westermeyer

Diffusion numérique :
naimaunlimited.com
artbookmagazine.com

Design graphique :
Studio Formula
formulaprojects.net

Relecture :
Sophie Bogaert

ISBN : 978-2-37440-140-9
© 2021, les auteur*rices, les
éditeur*ices

Crédits images :

p. 19 : Nicole Tran Ba Vang :

© Nicole Tran Ba Vang

p. 18 : Matthew Barney :

© 2002 Matthew Barney ;

Photo: Chris Winget, Courtesy the
artist and Gladstone Gallery, New York
and Brussels

p. 20 : Oleg Kulik : © Oleg Kulik ;

Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais /

Georges Meguerditchian

p. 38 : First Person Shooter : Source :

Improbable's FPS Starter Project

p. 38 : © David O'Reilly

p. 39 : © David Rudrauf

p. 46 : Zheng Bo : Courtesie de l'artiste et
Edouard Malingue Gallery

p. 53 : Becoming Animal : courtesy

Maximage [https://vimeo.com/](https://vimeo.com/ondemand/becominganimalfilm)

ondemand/becominganimalfilm

Tous les autres visuels :

© Sylvie Boisseau & Frank Westermeyer

Nous avons cherché à contacter tous
les ayants droit des images reproduites
dans ce livre. Si, malgré notre vigilance,
il reste des imprécisions ou des erreurs,
elles seront impérativement corrigées.

Nous remercions chaleureusement :

Jean-Pierre Greff, directeur de
la HEAD — Genève

Anthony Masure, responsable de la
recherche à la HEAD — Genève
et Anne-Catherine Sutermeister,
responsable jusqu'en 2019.

Nous remercions pour leur contribution
à la vidéo *f entre les degrés de*
l'organique :

Création sonore et mixage :

Philipp Ciompi

Voix : Véronique Alain, Michaela Caspar

Étalonnage : Raphaël Dubach

et

Pauline Barck, Michel Boisseau,
Bass Bousso, Johannes F. Burow,
Katja Clos, Lou-Janna Daniels,
Frank Doerner, Larisa Dryansky,
Elie Doring, Yan Duyvendak,
Enrique Fontanilles, Christelle Granite-
Noble, Anna Henkel, Jakob Hilpert,
Olga Hohmann, Anna Kaiser,
Christophe Kihm, Clemens Klinkhammer,
Josefine Kulbatzki, Alexander Lange,
Sujin Lim, Juliette Mapp,
Valérie Mavridorakis, Pietro Morandi,
Jan Peters, Manon Piel, Steffen Schmidt,
Yannik Schütte, Oliver Teuber,
Sinan Turan, Max von Mechow,
Isis von Plato, Lily Westermeyer,
Lucien Westermeyer et Lorin Wüscher,
Les étudiant-e-x-s du
séminaire Work.Master 2020-2021 de
David Zerbib à la HEAD Genève.