

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Nom GILARDONI

Prénom CAMILLA

Regards humains et nonhumains dans le cinéma d'avant-garde

Analyse des relations inter-espèces dans la prise de vue filmique

Nathalie Grandjean, Université de Namur

Natacha Pfeiffer, Université Saint Louis – Bruxelles

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du [Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain](#) (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Gilardoni, Camilla

Date : 23.07.2025

Signature de l'étudiant-e :



- Résumé

Dans « Regards humains et non humains dans le cinéma d'avant-garde – Analyse des relations inter-espèces dans la prise de vue filmique », nous nous sommes aventuré·es dans l'étude des manières de vivre et d'habiter ensemble l'espace terrestre tel qu'il est capté par le cinéma expérimental. En faisant vaciller le système dualiste du savoir unifié et phallogentré, nous nous sommes interrogé·es sur l'évolution des dynamiques spatio-temporelles au sein de la narration visuelle cinématographique. Nous avons placé au premier plan l'œil mécanique de la caméra dans le processus d'agentification des humains et des éléments naturels au sein de la prise de vue audiovisuelle d'avant-garde, et en admirer les effets narratifs et visuels.

À travers des approches écoféministes, dans leur capacité à déconstruire les dualismes, et queer, pour l'exploration des narrations et des constructions relationnelles inter-espèces alternatives, nous avons mobilisé des concepts esthétiques, tels que le cristal chez Gilles Deleuze, ainsi que des pratiques filmiques, comme le montage visuel et sonore ou la profondeur de champ, pour analyser les œuvres expérimentales de deux cinéastes : Deborah Stratman ("Last Things") et Ana Vaz ("It Is Night in America").

Leurs films nous ont permis de percevoir une multitude de possibilités de cohabitation humainonhumaine dans la narration cristalline et explosive du cinéma expérimental. Les savoirs que propose cette nouvelle caméra, non prédatrice, sont fondamentalement curatifs, mêlés à la saleté terrestre, affranchis des frontières imposées par les logiques dualistes de domination.

- Mots clés

Cinéma expérimental, nature, non-humain, regards, cyborg, frontière.

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Nom GILARDONI

Prénom CAMILLA

Regards humains et nonhumains dans le cinéma d'avant-garde

Analyse des relations inter-espèces dans la prise de vue filmique

Nathalie Grandjean, Université de Namur

Natacha Pfeiffer, Université Saint Louis – Bruxelles

Table de matières

Remerciements	3
Introduction	5
1.0 Problématique	12
1.1 Pensées sur la relation dualiste	12
1.2 La technique et la caméra cyborg	15
1.3 La vision par la technique en relation	17
1.4 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques cristallines	19
1.5 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques relationnelles	20
1.6 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques prédatrices	23
1.7 Méthodologie	26
2.0 Premier exercice d'analyse : « Last Things » de Deborah Stratman	28
2.1 Pour une écriture cyborg : le prologue	29
2.2 La technique cyborg : apparitions cristallines	31
2.3 Coup de grâce au dualisme	35
2.4 Des nouvelles connaissances curatives	39
3.0 Second exercice d'analyse : « It is Night in America » d' Ana Vaz	40
3.1 La déstabilisation de l'écriture cyborg : le prologue	42
3.2 La technique cyborg : puissance cristalline agentificatrice	44
3.3 Esclave et Maître et Autre : la structure dualiste	50
3.4 De nouvelles connaissances pollués et transformatives	55
Conclusion	57
Bibliographie	62
Filmographie	65
Annexe	67

Remerciements

Le travail que le·la lecteur·ice s'apprête à découvrir est le fruit d'un questionnement personnel, d'où ont émergé des liens humains et nonhumains inattendus. L'exploration des relations avec d'autres mondes, au-delà des frontières de l'humain, s'est révélée précieusement bénéfique : le temps consacré à chercher, penser et écrire s'est transformé en un refuge, où a pu se déployer une émancipation à la fois intellectuelle et affective.

Notre gratitude va aux auteur·ices, philosophes et théoricien·nes du cinéma et de l'art qui nous ont ouvert des chemins vers des horizons rarement parcourus, ou à peine effleurés. Le terrain, appauvri par les logiques d'une pensée unique et objective, est redevenu fertile : il a su offrir des pensées, des visions, de trésors cristallins... et désordonnés.

Nous remercions chaleureusement Nathalie Grandjean et Natacha Pfeiffer pour la patience dont elles ont fait preuve face aux difficultés d'écriture et aux multiples interrogations surgies tout au long de ce parcours.

Merci aux communautés d'êtres vivants qui m'ont appris à voir et vivre autrement.

It's all I have to bring today –
This, and my heart beside –
This, and my heart, and all the fields –
And all the meadows wide –
Be sure you count – sh'd I forget
Some one the sum could tell –
This, and my heart, and all the Bees
Which in the Clover dwell.

Emily Dickinson (1858)

Introduction

Seuls dix-huit kilomètres séparent le sol terrestre des humains et des non-humains de l'Espace¹, c'est-à-dire des possibles connexions avec des entités au-delà de l'humain avec lesquelles nous partageons probablement des matériaux moléculaires qui se sont diffusés il y a longtemps lors d'explosions spectaculaires épistémologiques, les « big bangs ». De nouveaux savoirs se sont créés en dehors du contrôle humain, apportant avec eux des manières alternatives de voir l'autre nonhumain et extrahumain. Comment entrons-nous en contact avec cette « polyphonie désordonnée »² ? Et en même temps, comment cette polyphonie nonhumaine asymétrique et non linéaire se rapporte-t-elle à l'humain ?

Ce sont les questions qui ont pris le dessus sur ma vie quotidienne et envahi mes pensées, les étagères de ma bibliothèque et mes conversations avec des expert·es et ami·es. L'interrogation la plus importante portait sur les manières humaines et nonhumaines de vivre et d'habiter, à laquelle j'essayais de répondre en me nourrissant des écrits d'auteur·ices adoptant des approches multidisciplinaires, scientifiques et artistiques. La vision du film de Jeanne Liotta, « Observando el Cielo »³, a ajouté l'élément de la technique au regard exclusivement humain, ce qui a introduit une nouvelle interrogation : celle de l'agentivité des éléments techniques participant à l'enregistrement et au récit audiovisuels. La multiplication des mondes et, avec eux, des manières d'être, ainsi que l'émergence de points de vue infinis, ont conduit à l'écriture de « Regards humains nonhumains dans le cinéma d'avant-garde – Analyse de la relation inter-espèce dans la prise de vue filmique », que nous souhaitons partager avec d'autres humains et nonhumains.

Ici, il s'agit d'identifier et d'analyser la relation qui s'installe entre les éléments inter-espèces, humain et nonhumain, y compris la technique, lors de l'enregistrement et de la documentation filmique du monde dans le but de construire et d'offrir des savoirs à une collectivité. En choisissant le cinéma comme champ d'étude, nous concentrerons l'analyse sur les travaux de deux cinéastes, l'Américaine Deborah Stratman et la Brésilienne Ana Vaz, qui interrogent cette

¹ ARNESEN H., *Stardust*, Rome, Orecchio Acerbo, 2024

² Ma traduction depuis: « disorderly polyphony » dans HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016, p. 19.

³ *Observando el Cielo* réalisé par Jeanne Liotta (2007, 16mm, 19')

relation dans leur pratique artistique. Au total : quatre yeux humains, deux yeux mécaniques et une multitude de yeux nonhumains.

À travers notre réflexion, nous voulons répondre aux questions suivantes : en remettant en question le postulat d'une opposition dualiste entre humain et nonhumain dans la construction du savoir, quelles sont les conséquences spatiales et temporelles de la relation entre les regards inter-espèces qui s'installe dans le processus de prise de vue filmique ? Et plus précisément : comment l'œil mécanique de la caméra gère-t-il l'agentivité des éléments inter-espèces dans la construction et la transmission des savoirs ?

Dans le travail que nous voulons poursuivre, la préoccupation principale est la déconstruction de l'opposition dualiste entre l'humain et le nonhumain, y compris l'œil mécanique de la caméra, en faveur de l'émergence d'une multiplicité de connaissances. Le regard porté par l'humain moderne a historiquement instauré une opposition ontologique entre lui et le reste du vivant : cette opposition repose sur la représentation d'un côté non-humain passif, exploitable, face à un humain tout-puissant, dans une logique de prédation. Notre hypothèse est que, dans la relation inter-espèces à l'image cinématographique, chaque élément peut exprimer sa propre agentivité, et que cette possibilité est rendue possible par la technique : cette dernière, en tant qu'actrice du lien inter-espèces, pourrait contribuer à l'effacement des oppositions et à la dissolution des frontières.

La réflexion derrière la question de recherche est née de la vision de films expérimentaux d'avant-garde qui mettent au centre la relation de l'artiste et de la caméra avec le monde vivant, en interrogeant le rôle et la responsabilité du moyen technique⁴. Un cinéma dont la préoccupation pour le lien entre l'humain et le nonhumain est de nature éthico-politique. Les deux cinéastes que nous avons retenues pour notre étude utilisent le cinéma expérimental comme moyen d'expression. La raison de se concentrer sur ces deux figures s'explique par ce que Teresa Castro⁵ écrit : « le cinéma expérimental démontre que le cinéma (animiste)⁶ peut

⁴ En annexe, une liste de films visionnés individuellement et à l'occasion de l'organisation d'une programmation de films intitulée « More than human ? » suivie d'une discussion avec le public dans l'espace de résidences d'artistes Performing Arts Forum (PAF), en mars 2024.

⁵ CASTRO T., « Réanimer la Nature – Pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022, p. 184

⁶ Dans le chapitre « A' l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes », Castro se concentre sur ce qu'elle appelle le cinéma « animiste », c'est-à-dire un médium filmique capable de rendre perceptible la vie du monde vivant invisible aux yeux humains. Le point central de ce mémoire n'est pas la

nous aider à faire bouger les seuils de l'attention » et, par conséquent, « à forger une sensibilité nouvelle, à ouvrir à une rationalité écologique »⁷. Cela signifie que dans le cinéma expérimental, particulièrement celui de ces deux autrices, le langage audiovisuel formel s'ouvre à l'expérimentation et s'affranchit des canons classiques et des ontologies préétablies. Il se libère ainsi des discours essentialistes⁸ qui servent une logique de domination et d'objectivation du monde naturel. Au final, la forme expérimentale permet de « redécouvrir l'intentionnalité des autres que les humains »⁹ à travers l'affirmation d'une nouvelle éthique de l'attention multifocale et, par la suite, des nouveaux savoirs.

Par ailleurs, nous remarquons que dans le cinéma de Vaz et Stratman, à la différence du cinéma narratif, le processus technique filmique est au cœur de la construction d'un savoir sur le monde. La narration étant reléguée au second plan, les qualités cinématographiques du support technique deviennent cruciales car elles établissent le lien avec le monde naturel et interrogent les regards humains derrière la caméra et ceux devant l'écran, à savoir le·la spectateur·ice. La révélation de la relation entre l'objet et le sujet, entre l'humain et le nonhumain s'opère par la construction d'une distance entre celui qui filme et le filmé, menant à une autre révélation, celle des constituants du médium lui-même. Les choix formels mis en œuvre par Vaz et Stratman brisent l'illusion de réalisme, l'écomimétisme¹⁰, et réactivent le regard du·de la spectateur·ice, établissant une relation avec l'extra-diégétique. Dans le contexte de ce travail, notre intérêt se situe principalement dans la relation inter-espèces qui s'installe dans le champ diégétique du film.

En outre, le cinéma de Stratman et de Vaz représente une évolution d'une branche du cinéma expérimental, le « Landscape film », qui a ouvert dès les années 70 un dialogue privilégié avec les autres vivants¹¹. En cela, les formes expérimentales deviennent des espace-temps

restitution des perceptions des mondes non humains, mais l'analyse des relations entre les éléments humains et ce qui est autre qu'humain. CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M., *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

⁷ CASTRO T., « Réanimer la Nature – Pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. cit.*, p. 184. Val Plumwood utilise aussi le concept de « rationalité écologique » dans ses études. Ceci souligne l'intersection des réflexions cinématographiques de Teresa Castro aux préoccupations de l'écoféministe Val Plumwood.

⁸ CASTRO T., « Réanimer la Nature – Pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. cit.*

⁹ CASTRO T., « Réanimer la Nature – Pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. cit.*, p. 184

¹⁰ Concept utilisé par Jean-Michel Durafour dans « Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif », (Paris, Vrin, 2021), qui sera analysé plus tard.

¹¹ ELWES C., *Landscape and the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2022.

sémiotiques qui « éveillent à une sensibilité accrue des sujets et des agents des processus filmiques, et enfin remodelent l'économie de la fabrication du film »¹². L'écologie conquiert l'acte de la perception, le médium filmique et la production elle-même. Ces éléments sont visibles dans les cinémas expérimentaux d'artistes comme Stratman et Vaz, qui cherchent à interroger le rapport du film avec la nature et ses éléments les plus cachés, dans une relation responsable avec eux ou de « co-perception »¹³. Dans cette approche, l'artiste, le médium et la nature se lient pour créer une perception partagée : filmer devient un acte de réciprocité perceptive, où l'humain perçoit le non-humain, et réciproquement. Ce croisement permet à l'humain de se prendre conscience de soi transformé, en relation avec le non-humain. Grâce à la technique, les deux deviennent profondément agents les uns envers les autres¹⁴, dans une visée de réparation et de rétablissement d'un lien anciennement perdu.

Enfin, notre désir étant de rechercher et définir une nouvelle éthique de l'attention ou du « care », nous remarquons l'aspect artisanal des démarches artistiques de Deborah Stratman et Ana Vaz dans l'utilisation consciente de la pellicule et du photogramme, unité fondamentale de l'expression du cinéma. Dans cette attention autre, la technique est un agent propre qui crée l'histoire du film en coopération avec les autres éléments.

La réflexion de ce travail a été enrichie par la lecture d'œuvres littéraires qui se concentrent sur la relation entre la création artistique, ou plus spécifiquement le cinéma, et le monde vivant. Ces travaux ont aidé à façonner la question de recherche, cherchant à proposer un regard plus spécifique sur les thématiques abordées. Parmi ces œuvres, nous souhaitons citer les études éco-cinématographiques, contenues dans « *Ecocinema Theory and Practice 2* »¹⁵, qui s'intéressent aux racines historiques et culturelles des styles esthétiques cinématographiques, y compris les modes de production, en refusant l'idée que le film soit une trame du monde et qu'il puisse offrir une connaissance totale aux spectateur·ices. La préoccupation de ces

¹² DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022, p. 8

¹³ DELLA NOCE E., "Du film acte de perception écologique", DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op.Cit.*, p. 21

¹⁴ W. J. T. Mitchell parle de cette réciprocité entre le filmant et l'image elle-même dans son texte "What do Pictures Really Want?". L'autrice écrit : « Les images sont des choses qui ont été marquées avec les stigmates de la personnalité : elles exhibent à la fois des corps physiques et virtuels ; elles nous parlent, parfois littéralement, parfois figurativement. Elles présentent, non seulement une surface, mais un visage qui fait face au spectateur ». Ma traduction depuis: "Pictures are things that have been marked with the stigmata of personhood: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a face that faces the beholder". MITCHELL W. J. T., « What Do Pictures Really Want? », *October*, Vol. 77, Cambridge, The MIT Press, 1996, p. 72

¹⁵ RUST S., MONANI S., CUBITT S., *Ecocinema Theory and Practice 2*, New York, Routledge, 2023

auteur·ices, exclusivement, envers les modes de production d'un cinéma narratif et « mainstream » a fait virer vers d'autres études plus centrées sur des formes hors-normes. « Bits and Pieces – Screening Animal Life and Death »¹⁶ de Sarah O' Brien a fait prendre conscience d'un événement : à l'époque du Covid, les animaux sont devenus des acteurs de l'espace quotidien domestique dans les vidéos et les réseaux sociaux. L'occupation active de cet espace chuchote dans les oreilles humaines de la nécessité et possibilité de déconstruire la vision touristique¹⁷ propre au cinéma et à la télévision en adoptant la perspective animale. Et, ainsi, afin de construire une autre connaissance du monde. Dans le monde de l'art, « Apprendre à voir »¹⁸ d'Estelle Zhong Mengual offre une perspective sur la manière dont le sujet ou objet Nature¹⁹ a évolué dans l'histoire de l'art et de la pensée occidentale, donnant des indications précises sur le rôle de la science et de l'émotion humaine dans la conception et la construction culturelle de l'élément naturel.

En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma d'avant-garde, quatre œuvres ont profondément guidé la définition de notre étude : « Expended Nature – Ecologies du cinéma expérimental »²⁰ édité par Elio Della Noce et Lucas Murari ; « Puissance du Monde Végétal »²¹ édité par Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi ; « Landscape and the Moving Image »²² de Catherine Elwes et « Tchernobyliana – Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif »²³ de Jean-Michel Durafour. Le premier confronte le lecteur avec les potentialités de la technique et du cinéma expérimental dans la création d'un nouveau savoir, en élargissant l'expérience de la nature à l'image. Théoricien·nes du cinéma, artistes et philosophes participent à cet ouvrage, offrant une myriade d'informations sur la relation entre humain et monde naturel ainsi que le moyen technique. En revanche, « Puissance du monde végétal » veut convaincre de l'intelligence et de l'âme – du « signifiant »²⁴ – du monde naturel, visible grâce à une utilisation de la technique et à une sensibilité envers ce qui, en apparence seulement,

¹⁶ O'BRIEN S., *Bits and Pieces – Screening Animal Life and Death*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2023

¹⁷ Depuis le tour d'une exposition

¹⁸ ZHONG MENGUAL E., *Apprendre à voir – Le Point de vue du vivant*, Paris, Actes Sud, 2021

¹⁹ Le terme « Nature » avec le N majuscule est utilisé par l'autrice pour se référer à la façon dont, à partir de l'époque de la Renaissance, les éléments naturels ont été de plus en plus aliénés de la vie humaine par un processus d'enchantement. (ZHONG MENGUAL E., *Op. Cit.*)

²⁰ DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*

²¹ CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

²² ELWES C., *Op. Cit.*

²³ DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021

²⁴ EPSTEIN J., « Le cinématographe vue de l'Etna », *Écrits sur le cinéma*, vol.1, Paris, Seghers, 1974, p. 134

semble immobile et muet. Dans son dernier ouvrage, l'écrivaine et artiste Catherine Elwes interroge les pratiques artistiques, en particulier celles du cinéma, à la lumière du présent désastre de la planète Terre, posant cette question : « En lumière de cette nouvelle sensibilité politique et écologique au paysage, quels types d'œuvres peuvent légitimement être réalisés, par quel engagement d'artistes ? »²⁵. Avec une approche à la matière de types historique, thématique et esthétique, le livre montre comment l'humain s'est rapproché de l'élément naturel, tout en maintenant le point de vue de l'artiste humain au centre de la relation. Enfin, le livre du philosophe Jean-Michel Durafour, « Tchernobyliana – Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif », remet en question la vision écomimétique du cinéma dans la création du savoir, en prenant comme exemple la radioactivité : elle est impossible à documenter à travers un régime d'images réalistes, car les particules radioactives ne sont ni visibles ni contrôlables. La relation à l'incertain, qui découle d'une nature hors du contrôle humain, est inévitable, conduisant ainsi à la crise de la connaissance du système dualiste.

Grâce à ces lectures, « Regards humains et non humains dans le cinéma d'avant-garde – Analyse de la relation inter-espèces dans la prise de vue filmique » cherche à identifier, dans la prise de vue filmique du cinéma d'avant-garde des artistes Vaz et Stratman, cet espace de frontière, dans les acceptions du terme données par Gloria Alzandua²⁶ et Donna Haraway²⁷, où humainonhumain se rencontrent pour donner lieu à de nouvelles ontologies au-delà de la seule connaissance dualiste et phallocentrique.

Dans les chapitres qui forment ce mémoire, il est d'abord donné de l'espace à la définition et au processus de naturalisation de la structure dualiste dans une perspective dominatrice de l'altérité. La deuxième interrogation concerne l'entité de la technique et sa relation avec l'humain et le nonhumain pour voir comment elle peut coopérer avec le monde dans un sens agentifiant. La partie théorique se termine par un approfondissement sur la définition de l'identité de l'appareil cinématographique, qui se rapproche du nonhumain et de l'humain et cherche à en donner perception ou même à assumer le point de vue dans un sens responsable

²⁵ Ma traduction depuis: « In light of this new political and ecological sensitivity to landscape, what kinds of artworks can legitimately be made by what persuasion of artists ? » dans ELWES C., *Landscape and the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2022, p.3

²⁶ ANZALDUA G., *Bordelands – La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books Company, 1987

²⁷ HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016.

et créatif. Les analyses de « Last Things »²⁸ de Deborah Stratman et « It is night in America »²⁹ d’Ana Vaz, deux excellentes tentatives d’écriture sur la frontière, permettront de comprendre comment un cinéma peut se défaire de la logique dualiste et offrir des soins aux désastres des humains armés de la « caméra-fusil »³⁰.

Avant de se lancer dans la lecture des chapitres qui composent le mémoire, il est question, tout d’abord, de changer de perspective et de tourner le regard ailleurs, vers l’inconnu, au-delà de nous-mêmes, humains. Il ne s’agit plus de regarder le monde dans une logique séparatrice de l’humain et du non-humain, où le second existe dans la négation de l’autre et, par conséquent, des toutes ses caractéristiques. Ainsi, « humainonhumain » devient un seul mot, dont la formation résulte d’un état en relation : l’être et le devenir ensemble constituent l’essence de cette entité. De la même manière, « non-humain » s’écrit dorénavant « nonhumain », mettant en scène une autre relation, celle avec l’humain et sa négation. Il faut un entraînement pour détourner l’attention d’une vision purement anthropocentrique et dualiste : c’est pourquoi nous suggérons au·à la lecteur·ice de commencer par visionner les films de Deborah Stratman et Ana Vaz afin de tenter de déstabiliser ce mécanisme et de se laisser porter par un monde à la géographie relationnelle et incertaine³¹.

²⁸ *Last Things*, réalisé par Deborah Stratman (2023, 16mm, 50’)

²⁹ *It is night in America – E noite na América*, réalisé par Ana Vaz (2021, 16mm, 66’)

³⁰ Référence au concept de la caméra fusil du célèbre Carl Akeley, une caméra prédatrice, qui a documenté les chasses de l’homme blanc occidental dans sa quête de contrôle de la nature. HARAWAY D., “Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936”, HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64. Le documentaire “Bestiaries, Herbaria, Lapidaries” (2024) de Massimo D’Anolfi et Martina Parenti documente ces actes de domination par la caméra, en montrant les archives filmiques des chasses en Afrique où l’opérateur de caméra était assisté par une personne portant un fusil : la caméra filmait ce que le fusil tuait. Une caméra-fusil, une caméra tueuse.

³¹ Le livre « A Field Guide to Getting Lost » de Rebecca Solnit, en particulier le premier chapitre « Open Door », d’où vient l’idée d’une « géographie relationnelle » met le lecteur en relation avec les territoires de l’inconnu et de l’incertain, affirmant que l’importance ne réside pas dans la découverte de l’entité de l’inconnu, mais dans la capacité à voyager à travers l’inconnu pour ensuite être en mesure d’en dessiner les cartes. (SOLNIT R., *A Field Guide to Getting Lost*, Londres: Penguin Books, 2006). Les films de Stratman et Vaz offrent des exemples de ces cartes sous forme de discours cinématographiques.

1.0 Problématique

La question de recherche s'ouvre sur un grand défi : déconstruire la relation dualiste entre humain et nonhumain, en envisageant la technique à la fois comme médiatrice entre ces deux parties et comme une identité fluide qui s'insinue entre les corps humains et nonhumains. La fluidité du mouvement et des relations entre les éléments du cadre filmique, apporte avec elle de nouvelles ontologies : devant nous s'ouvre une multitude d'univers incertains. Au sein du cadre filmique, le « système Terre »³² établit des interactions entre ses différentes composantes, dépassant ainsi la norme dualiste, seul espace-temps où des « big bangs » épistémologiques restent encore possibles. Notre investigation vise à identifier et libérer l'incertitude, qui a su s'imposer malgré le régime de terreur, dicté par la seule connaissance phallogcentrique.

Dans les prochains paragraphes, en associant les contributions théoriques de différents philosophes et théoricien·nes de l'art et du cinéma, nous essayons de définir la relation dualiste qui est à l'origine du système du maître, ainsi que celle qui oppose l'humain au nonhumain, à la nature et à la technique. Enfin, nous chercherons à discerner les conséquences spatiales et temporelles que ces entités revitalisées sous de nouvelles formes relationnelles sont capables de créer.

1.1 Pensées sur la relation dualiste

En 1993, Val Plumwood écrit « Feminism and the mastery of nature »³³, un texte d'importance primordiale pour l'intégration de la « nature » dans la triade genre, race et classe, permettant de voir le système de pouvoir patriarcal élargi à l'élément naturel. Dans son travail, la philosophe politise la nature et montre les implications épistémologiques de cette réactivation. En considérant le nonhumain comme agent dans notre étude, les textes écoféministes de Val Plumwood nous offrent une base pour développer la réflexion : la nature est un sujet politique, actif, avec sa propre histoire, et non pas simplement une catégorie descriptive. D'autres auteur·es, dont Carolyn Merchant³⁴, réaffirment cette position et proposent des définitions qui mettent en lumière l'imprévisibilité ou le libre arbitre du sujet « nature » en contraste avec la

³² DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021

³³ VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993

³⁴ MERCHANT C., *Earthcare and Environment*, Londres, Routledge, 1996.

passivité qui lui a été attribuée par l'humain : la nature est un « réel, matériel, agent autonome »³⁵.

Face à une conception de la nature comme dotée d'une énergie sauvage à canaliser, l'humain a élaboré une hiérarchie lui confiant le droit de la contrôler et d'en prélever les richesses : la structure dualiste. Val Plumwood la définit comme la structure originelle naturalisant la position de supériorité et le privilège du « maître » humain. Selon la théoricienne de l'art Estelle Zhong Mengual, l'exceptionnalité linguistique est ce qui positionne le maître-humain au sommet de la pyramide et l'esclave-nature au fond : la capacité de s'exprimer permet à l'humain d'imposer sa voix aux éléments de la nature dans une logique d'utilisation, simplement parce que la nature est illisible et n'a donc pas d'histoire à raconter³⁶. C'est par un processus de négation que se forme l'Altérité, les non-maîtres ou les esclaves, continue Val Plumwood. Son opposé, le maître, construit son identité en tant qu'indépendant du nonhumain, à savoir « hors de la nature »³⁷.

Les dualismes, en particulier celui entre humain et nonhumain, sont à la base de la logique occidentale de la modernité. « Être défini comme 'nature' dans ce contexte, c'est être défini comme passif, comme non-agent et non-sujet, comme l'« environnement » ou les conditions invisibles d'arrière-plan contre lesquelles se réalisent les accomplissements 'au premier plan' de la raison ou de la culture. »³⁸. Le concept de « nature » a été utilisé pour inférioriser, exclure et dominer une partie de la population mondiale, humaine et nonhumaine. La philosophe dévoile, alors, la construction et le fonctionnement de la relation dualiste et offre le manuel d'instructions pour son dépassement. L'infériorisation du non-maître se produit par un processus minutieux comprenant cinq phases éliminant toute opportunité de réciprocité et d'égalité : « mise en arrière »³⁹, « exclusion radicale – (hyperséparation) »⁴⁰, « incorporation

³⁵ Ma traduction depuis : « real, material, autonomous agent » depuis MERCHANT C., *Op. Cit.*, p. 221

³⁶ ZHONG MENGUAL E., *Apprendre à voir – Le Point de vue du vivant*, Paris, Actes Sud, 2021

³⁷ Ma traduction depuis : « outside nature » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 2.

³⁸ Ma traduction depuis : « To be defined as 'nature' in this context is to be defined as passive, as non-agent and non-subject, as the 'environment' or invisible background conditions against which the 'foreground' achievements of reason or culture take place » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 4

³⁹ Ma traduction depuis « backgrounding ». Voici la définition de cette phase: « The view of the other as inessential is the master's perspective. The master's view is set up as universal, and it is part of the mechanism of backgrounding that it never occurs to him that there might be other perspectives from which he is background. Yet this inessentialness which he believes the slave to have in relation to his own essentialness is an illusion. » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 48

⁴⁰ Ma traduction depuis « radical exclusion (hyperseparation) ». Définition de cette phase: « Denial or minimisation of continuity is important in eliminating identification and sympathy between members of the dominating class and the dominated, and in eliminating possible confusion between powerful and powerless »

(définition relationnelle) »⁴¹; « instrumentalisation (objectification) »⁴²; « homogénéisation ou stéréotypage »⁴³. Le résultat est une normalisation de l'autorité et de l'action de domination du maître sur l'Alterité : l'œuvre du « Garden of Eden » du célèbre taxidermiste et chasseur Carl Akeley, racontée par la philosophe Donna Haraway⁴⁴, est un excellent exemple de naturalisation du « corps naturel de l'homme »⁴⁵, de son pouvoir et sa suprématie sur une nature entièrement maîtrisée⁴⁶.

Dépasser cette logique dualiste de domination constitue le point de départ de notre travail. Selon Val Plumwood, il s'agit de reconnaître que l'humain et le nonhumain échangent constamment des informations et des données, créant une relation de continuité tout en maintenant les différences qui sont en perpétuel devenir ensemble. Il faut donc reconnaître la complexité des innombrables façons de se connecter entre les êtres : « La résolution du dualisme nécessitait non seulement la reconnaissance de la différence, mais aussi la reconnaissance d'un schéma complexe et interactif à la fois de continuité et de différence »⁴⁷,

dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 49 – À l'exclusion et à l'hyper-séparation s'ajoute un processus de naturalisation des différences, qui ne permet aucune possibilité de changement.

⁴¹ Ma traduction depuis « incorporation (relational definition) ». Voici ce que Val Plumwood entend par cette phase : « (...) the underside of a dualistically conceived pair is defined in relation to the upperside as a lack, a negativity. » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 52.

⁴² Ma traduction depuis « instrumentalisation (objectification) ». La définition d'instrumentalisation : « They (the slaves) are made part of a network of purposes which are defined in terms of or harnessed to the master's purposes and needs. » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 53. Cela signifie que l'autre se définit en fonction des besoins du maître.

⁴³ Ma traduction depuis « (homogenisation or stereotyping) ». Voici la définition : « The dominated class must appear suitably homogeneous if it is to be able to conform to and confirm its 'nature'. In homogenisation, differences among the inferiorised group are disregarded » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p.53. Par conséquent, toutes les caractéristiques qui échappent à la définition de l'esclave sont niées, tout comme celles du maître.

⁴⁴ L'histoire de Carl Akeley est contenue dans HARAWAY D., « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64. L'œuvre du taxidermiste est exhibée dans le Musée d'Histoire Naturelle de New York.

⁴⁵ Traduction: « natural body of man » depuis HARAWAY D., *Op. Cit.*, p. 24

⁴⁶ L'ouvrage « Queer Ecologies – Sex, Nature, Politics, Desire » de Mortimer-Sandilands et Erickson explore en profondeur le processus de dissolution de la fiction naturalisante de la suprématie de la norme dualiste. Dans l'introduction du livre, les auteures font référence au film « Le Secret de Brokeback Mountain » d'Ang Lee (US / Canada, 2005, 125'), où il était crucial pour le réalisateur que le désir et la sexualité entre deux personnes du même sexe, les protagonistes, se déroulent dans un paysage naturel. Ce choix narratif est hautement symbolique car il perturbe la matrice hétéronormative considérée comme naturelle dans le contexte des montagnes et des prairies de l'État des cowboys, symbole d'une masculinité toxique dominante hétérosexuelle. (MORTIMER-SANDILANDS C. et ERICKSON B., *Queer Ecologies – Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 2010).

⁴⁷ Ma traduction depuis: « The resolution of dualism required, not just recognition of difference, but recognition of a complex, interacting pattern of both continuity and difference » dans VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*, p. 67.

écrit Val Plumwood. Carolyn Merchant⁴⁸ utilise le terme de « partenariat éthique »⁴⁹ par lequel elle essaie de définir la relation d'interdépendance entre l'humain et le nonhumain. Concernant les relations non-dualistes, nous y reviendrons après avoir exploré la définition de la technique et de la figure du cyborg.

1.2 La technique et la caméra cyborg

Dans notre étude sur le cinéma, il faut se poser une question : dans cette organisation dualiste, où se situe l'objet technique, faisant partie du royaume du nonhumain ? Nous allons donner des indices sur cette entité et voir comment elle se rapporte au reste du nonhumain et de l'humain. Pour cette mission ardue, nous avons choisi de mettre en relation les réflexions de Gilbert Simondon et de Donna Haraway.

À la fin des années 50, le philosophe de la technique Gilbert Simondon écrit « Du Mode d'existence des objets techniques »⁵⁰, dans lequel il livre l'idée d'une relation dualiste entre l'humain et la technique où l'opposition s'explique par l'absence d'une réalité humaine dans la technique. Malgré le fait que, comme le note Simondon, la technique fonctionne comme médiatrice entre l'humain et le monde naturel, elle est considérée par l'humain comme « un monde déstructuré d'objets sans signification mais uniquement d'usage, une utilité de fonction »⁵¹.

Dans la définition du nonhumain, de la nature et de la machine, et de la relation d'utilisation, il y a une continuité entre la pensée de Simondon et la logique dualiste « maître – esclave » de Val Plumwood. Chez Simondon, la technique est séparée de la culture et de l'humain, car il la voit comme dénuée de signification et vouée à une simple exploitation⁵². Ce qui justifie l'opposition, construite dans une logique de domination, est la peur d'une révolte contre la culture⁵³. Cette relation problématique révèle que la technique « est, en elle-même, toujours déjà politique, parce que traversée par des rapports de forces »⁵⁴. Utilisant le concept de

⁴⁸ MERCHANT C., *Op. Cit.*

⁴⁹ Ma traduction: « Partnership ethics » dans MERCHANT C., *Earth care: Women and the Environment*, London, Routledge, 1996.

⁵⁰ SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubert, 1958

⁵¹ *Ibidem*, p. 18

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ BLONDEAU O., « Des hackers aux cyborgs : le bug simondonien », *Multitudes*, 2004/4, n.18, p. 92.

technicité, le philosophe parle d'une technique ou machine dont les caractéristiques fondamentales sont l'ouverture et l'interopérabilité : l'humain et la machine sont dans une relation transindividuelle dans laquelle la machine ouverte voit l'humain comme « organisateur permanent, comme l'interprète vivant des machines »⁵⁵, rejetant la conception de l'automatisation. L'existence d'un dialogue entre l'humain et le nonhumain technique, fondé sur une dimension du « care » réciproque⁵⁶ trouve aussi ses racines dans la conviction simondonienne que les objets techniques sont dépositaires de sens parce qu'ils sont construits par des êtres vivants et, par conséquent, ils possèdent une « intention fabricante »⁵⁷. Ainsi la technique devient le support qui « permet de penser la continuité entre l'objet technique et le sujet humain et le collectif »⁵⁸. Simondon confie à cette entité la capacité d'action et de réaction et, aussi, d'expression dans un circuit de communication interhumaine, mettant fin à l'aliénation de l'automatisme.

Cette nouvelle technique réactivée, avec laquelle l'humain peut entretenir une relation de soin réciproque, trouve sa place dans la transgression de la relation humainonhumaine harawayenne : ici, les corps des humains perdent leurs frontières physiques et s'entrelacent avec d'autres corps nonhumains en direction de nouveaux récits saturés de l'innocence naturalisée de l'homogénéité ou de « l'unité par la domination ou l'unité par l'incorporation »⁵⁹. Dans « Manifeste Cyborg »⁶⁰, Haraway met en évidence une technologie qui a voulu codifier le monde selon un langage strictement normatif⁶¹. Faisant ainsi des corps non plus des « objets de savoir »⁶², mais des transmetteurs d'informations et de données à traiter, s'inscrivant dans le « système historique dépendant de relations structurées entre les gens »⁶³.

⁵⁵ SIMONDON G., *Op. Cit.*, p. 11

⁵⁶ L'humain soigne l'objet technique pour qu'il continue de fonctionner et l'objet technique offre des données et des informations (BLONDEAU O., *Op. Cit.*)

⁵⁷ BLONDEAU O., *Op. Cit.*, p. 93. Il nous semble important d'ajouter une note sur le contexte technoculturel de la société actuelle, c'est-à-dire une société communicative et informatique où la transmission d'informations et de savoirs est quotidienne. (BLONDEAU O., *Op. Cit.*)

⁵⁸ *Ibidem*, p. 95

⁵⁹ Ma traduction: « unity-through-domination or unity-through-incorporation » depuis HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016, p. 20.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ou comme Haraway écrit: « a translation of the world into a problem of coding » (traduction : « une traduction du monde en un problème de codage ») dans *Ibidem*, p. 34

⁶² Ma traduction: « objects of knowledge » depuis *Ibidem*, p. 8

⁶³ Ma traduction: « historical system depending on structured relations among people » depuis *Ibidem*, p. 37.

Ainsi, la figure du cyborg, « un monstre chimérique »⁶⁴, fait trembler la structure dualiste, montrant la myriade d'autres possibilités en dehors du mythe de l'innocence du « Moi Occidental »⁶⁵ et subvertit le contrôle avec une technique libérée de l'automatisme normatif dans un devenir ensemble perpétuel. Les concepts simondoniens de « relation transindividuelle » et de « communication interhumaine » participent à la figure du cyborg, dans une logique de résistance⁶⁶ : ici, la machine perd sa propre individualité et son statut d'ennemi et devient « nous », s'insinuant dans les corps humanonhumains pour donner, enfin, puissance à l'écriture cyborg. La libération de cette parole cyborgienne nous amène dans des univers incertains et terrifiants pour le privilège du maître phallogocentrique : des univers de « frontières transgressées, fusions puissantes et possibilités dangereuses »⁶⁷, qui se sont débarrassés des hiérarchies dualistes.

À ce stade, la question qui se pose spontanément est de savoir si la technique de Deborah Stratman dans « Last Things » et celle d'Ana Vaz dans « It is Night in America » peuvent incarner l'état du cyborg et, par conséquent, offrir des récits alternatifs à l'homogénéité et à l'ennui de la pensée occidentale.

1.3 La vision par la technique en relation

Avant de se concentrer plus spécifiquement sur l'appareil cinématographique, il faut prendre conscience du rôle et de la responsabilité de la représentation ainsi que de la manière dont la technique contribue à la connaissance du monde qu'elle propose au·à la spectateur·ice.

Dans « Valeurs de l'attention – Perspectives éthiques, politiques et épistémologiques »⁶⁸, Nathalie Grandjean explique la manière dont Haraway explore le fonctionnement de la vision scientifique. La technique de la vérité objective, qui selon Simondon est le double de l'humain, révèle ce qui a toujours été là et construit le réel où tout semble naturel par une opération

⁶⁴ Ma traduction « a chimeric monster » depuis *Ibidem*, p. 56.

⁶⁵ Ma traduction « Western self » depuis *Ibidem*, p. 53.

⁶⁶ Le terme « résistance » doit être compris selon l'acception qu'en donne Teresa De Laurentis, laquelle lie la liberté à la résistance : « I may not find the idea of freedom particularly useful and prefer to think in terms of resistance (...) » depuis DE LAURENTIS T., *Alice Doesn't – Feminism Semiotics Cinema*, London, The Macmillan Press LTD, 1984, p. 3.

⁶⁷ Traduction de « transgressed boundaries, potent fusions, and dangerous possibilities » depuis HARAWAY D., *Op. Cit.* p. 14.

⁶⁸ GRANDJEAN N. et LOUTE A., *Valeurs de l'attention – Perspectives éthiques, politiques et épistémologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

d'invisibilisation de l'intervention humaine. Derrière cette opération, se cache un maître prédateur du nonhumain, voué à la dévoration de l'autre⁶⁹. D'ailleurs, la philosophe établit un parallèle entre la chasse, la caméra et la taxidermie, mettant en lumière la prédation de la culture par un processus de naturalisation de cette même prédation et domination. Le réalisme ou l'idéologie du réalisme, construits à travers la taxidermie⁷⁰ et la caméra de Carl Akeley, produisent la vérité de la connaissance scientifique occidentale, c'est-à-dire la vision de l'image exacte sans aucun point de vue apparent.⁷¹

Le « témoin modeste »⁷² et invisible de la connaissance scientifique a-située et prédatrice théorisé par Haraway peut laisser place à un « témoin incarné et multi-facette » pour redéfinir la vision comme « système perceptif »⁷³, où les savoirs produits sont responsables car ils émanent de corps situés, d'« acteurs matériel-sémiotiques »⁷⁴. En reprenant validité, la perspective, c'est-à-dire la multiplicité des points de vue, appliquée à la vision incarnée, permet de regarder d'un autre point de vue et d'être conscient et responsable de ce déplacement. « Il s'agit de voir avec l'autre, plutôt qu'à la place de l'autre »⁷⁵. Ce « avec l'autre » établit une nouvelle éthique de l'attention qui se crée dans le cadre d'une relation responsable. La caméra est aussi un corps qui se relie à l'humain et au nonhumain de manière responsable, avec lesquels elle peut créer des connaissances situées ou des « obligations épistémico-éthiques symétriques et asymétriques entre espèces »⁷⁶. Avec l'aide de Haraway et de Simondon, nous pouvons assumer que la caméra possède sa propre agentivité, capable de remettre en question l'existence de l'organisation dualiste et du savoir qui en découle. Une relation au-delà du dualisme est une relation entre égaux.

Maintenant, nous voulons interroger les modalités et les conséquences de cette coexistence ou cohabitation. Le sociologue Hartmut Rosa ainsi que la théoricienne de l'art Estelle Zhong

⁶⁹ VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993.

⁷⁰ « Taxidermy became the art most suited to the epistemological and aesthetic stance of realism » depuis HARAWAY D., *Op. Cit.*, p. 34

⁷¹ HARAWAY D., « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64.

⁷² GRANDJEAN N., « Attention ou vision : quelle éthique pour la standpoint theory? », GRANDJEAN N. et LOUTE A., *Op. Cit.* pp. 225-249.

⁷³ *Ibidem*, p. 235.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 236.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 237.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 243.

Mengual parlent de « responsivité »⁷⁷ en tant que « forme de relation au monde qui se caractérise par le sentiment de pouvoir produire des effets vis-à-vis »⁷⁸ et d'une relation fluide entre l'humain et le nonhumain. Dans « Quand les espèces se rencontrent »⁷⁹, Haraway décrit plus en détail le comportement des deux sujets. Dans une relation entre égaux inter-espèces, les deux ou plusieurs agents se reconnaissent mutuellement et s'ouvrent à une « danse co-constitutive naturéculturelle »⁸⁰ : les corps et les significations de la rencontre se transforment à l'intérieur de l'espace relationnel et se façonnent mutuellement dans un mouvement d'« intra-action », comme le définit la physicienne Karen Barad. Dans la rencontre avec le nonhumain, la peur disparaît pour faire place à l'inconnu : « Qui deviendrons-nous lorsque les espèces se rencontrent ? »⁸¹. C'est dans l'acceptation d'une condition de « non-savoir »⁸² et, par conséquent, de l'incertitude hors-norme que le dualisme perd son sens et de nouveaux savoirs sont possibles : dans l'espace de la prise de vue filmique, la caméra crée cette rencontre entre l'humain et le nonhumain, générant une multitude de conséquences spatiales et temporelles.

1.4 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques cristallines

Maintenant, revenons au concept d'« écriture cyborg » de Haraway pour l'appliquer au contexte d'une technique qui ne se montre plus invisible et modeste mais devient un témoin incarné dans la prise de vue filmique. Cette réinvention narrative et visuelle confronte le dualisme phallocentrique à une autre manière de raconter où les espaces-temps sémiotiques ne respectent pas les normes linéaires et perfectionnistes : les temps et les espaces, au pluriel, explosent ou implosent dans la figure du cristal du temps d'inspiration deleuzienne au sein du discours diégétique⁸³.

Dans notre recherche, le cristal deleuzien devient un véritable territoire d'expressions spatiales et temporelles, où l'écriture cyborghienne peut s'épanouir. Imaginons la roche du cristal, plus

⁷⁷ ZHONG MENGUAL E., *Apprendre à voir – Le Point de vue du vivant*, Paris, Actes Sud, 2021, p. 94.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁷⁹ Titre de l'édition française de: HARAWAY J. D., *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008.

⁸⁰ Ma traduction: « co-constitutive naturalcultural dancing » depuis *Ibidem*, p. 27.

⁸¹ Ma traduction: « Who we will become when species meet » depuis *Ibidem*, p. 5.

⁸² Le choix de cette expression « non-savoir » veut mettre en lumière l'incertitude à laquelle on fait face une fois qu'on accueille une pluralité interspécifique non unitaire qui ne se constitue pas selon une structure dualiste. Si la certitude et le visible sont les bases du savoir normatif, l'incertitude crée un non-savoir de l'autre et cette condition est acceptable.

⁸³ DELEUZE G., *Image-temps – Cinema 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

ou moins brillante : approchons le regard et observons les myriades de lignes lumineuses que la pierre envoie et renvoie à l'intérieur et vers l'extérieur. Ce matériau rocheux accorde de l'espace et du temps à la rencontre⁸⁴ de type lumineux. Ainsi, l'espace diégétique du film à la forme cristalline devient un territoire sémiotique où les êtres se rencontrent et se heurtent pour créer de nouvelles épistémologies. Dans le chapitre sur les agressions de « Habiter en oiseau »⁸⁵, Vinciane Despret aide à visualiser cette autre dimension spatio-temporelle : elle explique que les ornithologues ont mis en évidence l'importance accordée par les oiseaux aux rencontres et aux confrontations avec d'autres oiseaux due à un besoin de « stimulations émotionnelles »⁸⁶, dans un espace qui, dès lors, n'appartient pas à une seule espèce dominante, mais est partagé avec d'autres espèces. Les émotions volatiles correspondent aux segments lumineux se fabricant dans les conflagrations au sein du territoire du cristal.

Un film à la forme cristalline rend possible la rencontre humainonhumaine selon une logique qui rompt avec la séparation dualiste entre dominant et dominé, dans une forme fluide d'explosions et d'implosions constantes, issues de la vie en relation et en contamination réciproque⁸⁷. Il en résulte une géographie de récits irréguliers que l'appareil cinématographique est capable de restituer à travers ce cristal.

1.5 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques relationnelles

Un cinéma qui sort des canons classiques et qui questionne la relation dualiste entre l'humain et le nonhumain est au centre de la réflexion. Nous choisissons une expression filmique qui se prête au cristal et qui refuse les modes de production prédateurs et aliénants fondés sur une conception dualiste du monde. Car les connaissances provenant de logiques non dualistes

⁸⁴ Dans son livre « Habiter en Oiseau », Vinciane Despret montre comment les oiseaux construisent et habitent le territoire. La philosophe invite ainsi à une conception du territoire non pas comme un espace-temps de conquête, mais comme un lieu de rencontre : les oiseaux recherchent les confrontations pour de nouvelles stimulations aux frontières. DESPRET V., *Habiter en Oiseau*, Paris, Actes Sud, 2019.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 148. L'ornithologue Frank Fraser Darling utilise cette terminologie pour expliquer sa propre théorie sur les façons de vivre des oiseaux.

⁸⁷ La vie en contamination des champignons Matsutaké décrite par l'anthropologue Anna Tsing donne des indices sur la conception de ce nouveau système perceptif hors de la norme dualiste. (TSING A. L., *Le champignon de la fin du monde – Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris : Éditions La Découverte, 2017).

« affichent une ouverture expérimentale à ce que le monde peut nous offrir »⁸⁸ pour pouvoir également faire face à la crise climatique en cours.

En déconstruisant la logique dualiste oppositionnelle et en laissant place à une relation renouvelée entre l'humain et le nonhumain, une nouvelle éthique de l'attention ou du « care » entre en action par les biais de l'écriture cyborg. Donna Haraway, Nathalie Grandjean et même Val Plumwood en parlent dans leurs textes. Le mouvement de l'attention en tant qu'éthique, passant d'un sentiment intime à un « niveau de perception attentive »⁸⁹ politique, se produit dans un cinéma qui met en avant le nonhumain, attentif à la vision et au son de l'altérité. Il s'agit, donc, de prioriser une prise de vue et de son relationnels où chaque élément possède son propre pouvoir d'agir. Dans cette transition, le rôle de la technique, le « véritable individu technique »⁹⁰, et plus généralement des innovations techniques, est fondamental car elles sont capables de créer un espace sémiotique commun de rencontre et d'entente entre les éléments humain-nonhumains. Perig Pitrou écrit : « les techniques visuelles de captation, de visualisation et de projection du mouvement construisent un espace-temps commun dans lequel les humains apprennent, par l'intermédiaire de l'image, à coordonner, en pensée, voire en actes, leurs actions avec celles des végétaux »⁹¹.

Jean-Michel Durafour met en lumière des aspects clés liés à la mise en retrait de l'humain dans l'élaboration de la vision filmique⁹² et à la capacité de la technique de tisser des liens. Selon lui, les origines du médium se situent dans « deux inhumanités »⁹³ : la machine et l'animal. L'humain n'est pas dans l'équation ! Le médium a été pensé pour perfectionner la vision humaine, « pour nous mener jusqu'à la sensation animale »⁹⁴ et prendre la forme d'un insecte. Il en découle que l'appareil cinématographique, dans la prise de vue et du son, est un médium

⁸⁸ WELSBY C., « Prendre le temps », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022, p. 135.

⁸⁹ CASTRO T., « Réanimer la nature: pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, p. 183.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁹¹ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p. 32.

⁹² Dans « Tchernobylia – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif », Jean-Michel Durafour insiste sur la corrélation et l'interpénétration de l'humain avec le monde naturel ou le système Terre. L'art de l'Anthropocène parle d'une nature ou Tchernonature (de l'explosion nucléaire de Tchernobyl) qui « est entièrement anthropisée, traversée par les technologies humaines, par la pensée humaine ». Depuis DURAFOUR J.M., *Tchernobylia – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021, p. 69.

⁹³ DURAFOUR J.-M., « Le Cinéma Dévertébré », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, p. 53.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 54

de relation. Ainsi, il peut faire parler le langage des plantes⁹⁵, en s'appuyant par exemple sur la phytochimie, comme le démontre Suzanne Simard⁹⁶ ; il peut montrer la polyphonie du nonhumain, comme le décrit Anna Tsing⁹⁷ ; il peut réactiver la « danse de l'agentivité »⁹⁸, expression employée par le vidéaste Chris Welsby, mettant ainsi l'accent sur l'imprévisibilité de chaque élément, en particulier celui de la nature, comme le souligne l'artiste Rose Lowder⁹⁹.

Dans cette relation, il s'agit de se salir les mains, d'utiliser nos propres corps et de se mêler à la boue, aux signaux électriques et au sang des autres multiples : « Le but est (...) de devenir mondain et de répondre »¹⁰⁰. Le terme « wordly » - mondain en français - fait référence à ce que Haraway explique ensuite, à savoir un mode de relation qui n'a rien à voir avec la justesse morale, mais est envahi par la saleté du monde. La relation sujet-objet et l'utilisation mutuelle continuent d'exister même dans une relation entre égaux à condition qu'il y ait respect et responsabilité. Si ces deux conditions font défaut, nous serons alors confrontés à une relation déséquilibrée où l'objectification et l'oppression de l'un sur l'autre sont présentes. Une de nos plus grandes préoccupations sera d'analyser comment Ana Vaz et Deborah Stratman se comportent vis-à-vis de la nature qu'elles filment.

Perig Pitrou soulève un point important, à savoir que la technique a joué un rôle dans l'« exclusion de l'altérité »¹⁰¹ comme nous l'avons également vu chez Haraway. Selon Teresa Castro, les images peuvent recréer le lien entre l'humain et le nonhumain¹⁰². La théoricienne du cinéma soutient que la technique cinématographique possède une intentionnalité machinique ou une agentivité dans sa capacité de réactiver la vitalité des végétaux¹⁰³. Cette inclusion interspécifique¹⁰⁴ se produit par une grammaire cyborgienne constituée par les

⁹⁵ DYMOND C., « Comment regarder les plantes ? », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, pp. 97-108.

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ TSING L. A., *Op. Cit.*. Estelle Zhong Mengual cite le travail de Tsing dans son livre: ZHONG MENGUAL E., *Op. Cit.*

⁹⁸ WELSBY C., « Prendre le temps », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, p. 137.

⁹⁹ LOWDER R., « L'environnement, les films et moi-même », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, pp.121-130

¹⁰⁰ Ma traduction: « The point is (...) to become wordly and to respond » depuis HARAWAY J.D., *Op. Cit.*, p. 41

¹⁰¹ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Op. Cit.* pp. 11-39.

¹⁰² CASTRO T., « Réanimer la nature: pour un cinéma animiste à l'ère de la crise écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*

¹⁰³ CASTRO T., « A l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Op. Cit.*, pp. 41-73.

¹⁰⁴ En opposition à l'« exclusion de l'altérité ».

« techniques du cadrage »¹⁰⁵ et ce que Pitrou appelle les « techniques de l'erreur »¹⁰⁶, à savoir le flou cinétique, l'accentuation excessive des ombres et le montage permettant de jouer avec le temps et de s'adapter aux rythmes de l'altérité.

Un autre élément propre au médium cinématographique, largement utilisé dans le cinéma expérimental, est la pellicule. Cet objet, comme le dit Pitrou, montre que la rencontre entre l'humain et le nonhumain est réglée par la « rencontre entre la lumière et les qualités visuelles du vivant »¹⁰⁷, mettant en avant l'agentivité des éléments naturels. Jean-Michel Durafour va plus loin en affirmant que la pellicule produite à partir de matériaux végétaux et animaux accorde à ces deux derniers un rôle de signifiants¹⁰⁸. En articulant le « signifiant » de Durafour, l'agentivité de Pitrou et la théorie de l'espace commun sémiotique de Castro, on constate que chaque élément de la prise de vue participe à la création de nouvelles ontologies. Cela est possible à condition que l'éthique de l'attention déplace son centre gravitationnel de l'humain vers le nonhumain, ouvrant ainsi la voie au dépassement des frontières divisives et limitantes du savoir dualiste.

1.6 L'appareil cinématographique : les géographies filmiques prédatrices

Avant de s'aventurer dans les méandres humanonhumains du cinéma d'avant-garde des deux cinéastes Stratman et Vaz, nous voulons expliquer les raisons pour lesquelles notre recherche ne peut pas se confier aux modes narratifs et productifs du cinéma classique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la technique peut se rapprocher du nonhumain sans but prédateur ; en même temps, il existe de nombreux exemples incontestables de récits techniques de domination de l'Autre nonhumain. Le cinéma ne fait pas exception. Prenons le cas des films produits par National Geographic, les documentaires naturalistes par excellence. Le spectateur·ice est certes mis·e en relation avec d'autres espèces. Haraway explique que la

¹⁰⁵ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Op. Cit.* pp. 11-39, p. 26

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 26. A ne pas oublier : la caméra possède une marge d'erreur et est incapable de tout capter. Dans cette considération, on remarque l'agentivité de la machine. Simondon parle de « sensitivity by indeterminacy » (SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubert, 1958, p. 18) s'opposant à l'automatisme d'une machine duplicata de l'humain prédateur, sans intériorité. Ce qui en découle est que le réalisme est, comme le dit Haraway, une illusion ou une construction fictive avec une narration préétablie.

¹⁰⁷ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Op. Cit.* pp. 11-39, p. 17.

¹⁰⁸ DURAFOUR J-M., « Le Cinéma Dévertébré », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*

vision tactile du chien de son ami Jim suscite une curiosité chez le·a spectateur·ice, donnant lieu à une relation inter-espèces, entre l'humain et le chien¹⁰⁹. C'est cette curiosité qui garde le·a spectateur·ice collé·e à l'écran devant la vision d'un groupe de lionnes chassant des gazelles. Mais quel type de relation est mise en scène ? Le montage linéaire et la voix off omniprésente de ces films naturalistes imposent une narration et un langage à l'Autre qui ne lui appartiennent pas. La capacité linguistique est ce qui fait de l'humain le maître du monde, comme l'a rappelé la théoricienne de l'art Estelle Zhong Mengual. Au nonhumain est attribué un récit, par lequel sont rétablies, d'une part, l'exceptionnalité et la supériorité humaines et, d'autre part, une relation d'objet de vision. En ce sens, la relation devient le lieu sémiotique d'une architecture hiérarchique dans laquelle le nonhumain, y compris la technique, est au service de l'humain qui se place au sommet de la pyramide du pouvoir. Les animaux ne sont plus empaillés et mis derrière les vitrines des musées d'histoire naturelle au service de la narration scientifique humaine : les images se transforment en techniques d'empaillage, créant ainsi un musée audiovisuel de consommation au service de la société du spectacle.

Le deuxième cas en question est celui de la vision dite « subjective » de l'animal¹¹⁰. Deux questions surgissent : que voyons-nous réellement ? Quelle relation s'installe entre les trois éléments que sont la technique, l'humain et le nonhumain ? Cet exemple apporte des éléments qui rendent cette production audiovisuelle problématique par rapport à notre question de recherche. La vision proposée crée un réalisme objectif du « témoin modeste »¹¹¹, ou, comme Durafour les définit, des « images écomimétiques »¹¹². L'illusion de pouvoir restituer la vision réaliste de l'Autre résulte en une absence de relation parce que : en premier lieu, elle ne permet

¹⁰⁹ « Jim's dog is a provocation to curiosity, which I regard as one of the first obligations and deepest pleasures of wordly companion species. » : cela veut dire que la curiosité incite l'attention et la création d'un lien inter-espèce. (HARAWAY D., *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008, p.7)

¹¹⁰ Par vision en subjective, nous entendons les caméras Gopro qui sont placés aux cous des chats, par exemple, pour que leurs maîtres voient ce qu'ils font, quand ils se baladent à l'extérieur. Beaucoup de vidéos de ce genre circulent sur les réseaux sociaux. Un cas cinématographique particulier est celui de « Leviathan » (2012) de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel où les cinéastes se confient aux caméras gopro – première génération – pour construire la narration du film. La vision subjective est accompagné par un montage non organique, qui tisse les relations entre les différents êtres humains et nonhumains flottant dans cet univers infernal.

¹¹¹ GRANDJEAN N., « Attention ou vision : quelle éthique pour la standpoint theory? », GRANDJEAN N. et LOUTE A., *Op. Cit.* pp. 225-249.

¹¹² DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021, p. 144. D'ailleurs, le philosophe et théoricien Elio Della Noce partage l'idée que le film ne peut plus offrir un cadre objectif de représentation du vivant : il écrit que « C'est l'agence de la nature qui oriente in-objectivement la forme et le contenu du film » (DELLA NOCE E., « Du film comme acte de perception écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Op. Cit.*, p. 28). Dans le « Landscape Film », nous observons une convergence d'agentivités dans la création du film : un mouvement de découverte de l'un et de l'autre, mettant à disposition leurs propres subjectivités pour découvrir des parties d'eux-mêmes en résistance au Capitalocène dévorant.

pas de rencontrer le regard de l'Autre - « regard intersectionnel »¹¹³ - ; en second lieu, elle cherche à faire oublier le point de vue humain, c'est-à-dire la position privilégiée de l'humain. En substance, cela revient à utiliser la technique du camouflage des chasseurs, qui attendent que la proie s'approche pour pouvoir s'en emparer. Notre ami chasseur Carl Akeley¹¹⁴ reste d'une brûlante actualité, toujours prêt à tendre une embuscade.

Dans les deux exemples cités, une illusion de rencontre est mise en scène, où l'humain semble devenir l'Autre en adoptant son point de vue linguistique et visuel, autrement dit audiovisuel, tout en négligeant la responsabilité¹¹⁵ qu'exige une relation entre égaux. Malgré les différences entre les entités humaines et nonhumaines, une relation reste possible. Au contraire, les relations ne se fondent pas sur l'égalité, mais sur une continuité des différences en devenir, reconnues par tous·tes les participant·es à la relation. La physicienne Karen Barad illustre ce concept à travers l'« ontologie réaliste agentielle »¹¹⁶, qu'elle définit ainsi : « l'ontologie réaliste agentielle que je propose ne considère pas la séparation comme une caractéristique inhérente de la nature du monde. Cependant, elle ne réduit pas cette séparation à une simple illusion, ni à un artefact de la conscience humaine égarée. La différence ne peut être prise pour acquise ; elle importe – en fait, c'est ce qui importe »¹¹⁷. De ce fait, la différence devient un élément clé dans la formation de la relation. Dans notre recherche, la technique joue un rôle déclencheur dans la relation entre les différents : c'est dans l'interaction audiovisuelle que l'humain et le nonhumain établissent leurs rôles de sujet et d'objet, dans un jeu de rôles continu. Nous voulons encore une fois souligner que la relation, l'être-avec, donne de l'agentivité. Pour ces raisons, le cinéma documentaire classique et les techniques subjectives ne peuvent pas faire partie de notre étude : dans ces cas, l'humain se place dans une position de supériorité et refuse l'incertitude de l'inconnu qui émerge de la mise en relation. La question de Haraway « Que devenons-nous quand les espèces se rencontrent »¹¹⁸ crée et répand la terreur.

¹¹³ Ma traduction : « intersecting gaze » depuis HARAWAY D., *Op. Cit.*, p. 21 : selon la philosophe, la relation se met en place une fois que les regards des sujets humains et nonhumains se rencontrent.

¹¹⁴ HARAWAY D., « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64.

¹¹⁵ La relation responsable que Haraway théorise dans « When Species Meet » (HARAWAY D., *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008).

¹¹⁶ Ma traduction de : « agential realist ontology »

¹¹⁷ Ma traduction de : « the agential realist ontology that I propose does not take separateness to be an inherent feature of how the world is. But neither does it denigrate separateness as mere illusion, an artifact of human consciousness led astray. Difference cannot be taken for granted; it matters-indeed, it is what matters », *Ibidem*, p. 137

¹¹⁸ Ma traduction de : « What will we become when species meet » depuis HARAWAY J.D., *Op. Cit.*, p. 5

Nous rappelons ici la question fondatrice de cette étude sur les relations inter-espèces : en remettant en question le postulat d'une opposition dualiste entre humain et nonhumain dans la construction du savoir, quelles sont les conséquences spatiales et temporelles de la relation entre les regards inter-espèces qui s'installe dans le processus de prise de vue filmique ? Et plus précisément : comment l'œil mécanique de la caméra gère-t-il l'agentivité des éléments inter-espèces dans la construction et la transmission des savoirs ?

Il faut maintenant se préparer à l'immersion dans les univers incertains et monstrueux des films de Deborah Stratman et Ana Vaz : quelles révélations épistémologiques « Last Things » et « It is Night in America » peuvent-ils offrir aux spectateur·ices ?

1.7 Méthodologie

Dans la deuxième partie du texte, les films « Last Things » de Deborah Stratman (2023) et « It is Night in America » d'Ana Vaz (2022) seront le centre d'un travail d'analyse : ces deux œuvres, ainsi que des références à d'autres travaux des mêmes réalisatrices, serviront à étayer notre hypothèse et à répondre à la question de recherche.

Notre réflexion vise à s'immerger dans l'incertitude caractérisant les mouvements flottants non dualistes, situés en dehors des normes établies, afin de rechercher de nouvelles ontologies. Comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, la conséquence de ce choix réside dans l'adoption d'une nouvelle éthique de l'attention ou du « care » dirigée vers l'altérité. Dans l'appareil cinématographique, de prise de vue et de son, de Stratman et de Vaz, cela se traduit par la mise en place d'une écriture cyborg cristalline qui s'insurge contre toute logique linéaire et propose des récits qui explosent les dimensions spatio-temporelles humaines. Par conséquent, l'appareil technique cinématographique anéantit le dispositif dualiste, qui nie l'autre nonhumain dans un projet d'infériorisation et de domination de ce dernier. La relation responsive qui s'installe dans l'écriture cyborg permet que chaque élément possède un pouvoir d'action.

Pour aborder la réflexion sur l'écriture cyborg, le concept de cristal du temps de Gilles Deleuze est de grande utilité. Les artistes et le naturel ainsi que la technique deviennent agents dans la reconstruction et restitution d'un temps non unitaire, reflétant la non-Unité phallogocentrique à

laquelle Haraway s'oppose dans le Manifeste Cyborg. Le cristal, dit Deleuze avec l'aide de Bergson, est un « fragment de temps à l'état pur »¹¹⁹ qui reflète le temps à l'intérieur de lui-même dans de multiples et infinies directions dans une sorte de perpétuelle mise en abyme. En un certain sens, le cristal conduit la narration en dehors de la structure dualiste, libérant ainsi les sujets à la multitude de possibilités existantes ou encore non existantes. Dans le travail d'analyse, cela se traduit par l'étude du montage dialectique dans l'image, non organique¹²⁰, ainsi que par la lecture de la composition du cadre, de la composante sonore et textuelle.

Dans la responsivité relationnelle inter-espèces, la logique dualiste perd son sens : les caméras de Stratman et de Vaz créent un espace-temps sémiotique dans lequel les quatre phases du processus dualiste théorisées par Val Plumwood sont annulées. Le contenu des films ; le traitement des images ; la construction du cadre des images ; la prise de son ; la création sonore et la composante textuelle ; ainsi que leur juxtaposition dans le montage seront au centre de l'analyse des films pour prouver la dissolution de l'architecture dualiste. Cette opération méticuleuse, menée par les deux réalisatrices, témoigne de la présence du témoin incarné et multifacettes de Haraway, qui choisit de sortir de la relation naturalisée de domination et de prédation de l'image écomimétique du témoin modeste, et qui interroge la vision elle-même. Il en résulte la mise en évidence des corps humains et nonhumains entrelacés dans une relation avec la saleté et l'insignifiant du monde.

Le travail de la caméra est central, ce qui témoigne de son agentivité, à la fois dans « Last Things » et « It is Night in America ». L'objectif est de démontrer que la technique peut faire office de connecteur et donner une agentivité aux éléments humanononhumains, y compris à elle-même. Fondamentale sera l'analyse du regard de la technique sur les humains et nonhumains, c'est-à-dire des visions non prédatrices moléculaires et animales de Stratman et Vaz. Cela servira à saisir les savoirs que les films proposent aux spectateur·ices et à déterminer les nouveaux mouvements du soin et de l'attention. La technique confère une fluidité attentive à la relation humainonhumaine, plongeant la matière lumineuse, mécanique et charnelle dans un univers incertain de nouveaux savoirs situés.

¹¹⁹ DELEUZE G., *Op. Cit.*, p. 91.

¹²⁰ L'opposé de montage organique américain de type narratif: DELEUZE G., *Image-mouvement – Cinema I*, Paris, Les éditions du Minuit, 1983.

2.0 Premier exercice d'analyse : « Last Things » de Deborah Stratman

Une image labyrinthique de vie et de mort : « Last Things » écrit sur pellicule et images informatiques les multiples régénérations de lumière et d'obscurité, de terre et d'eau, d'yeux et de tentacules, de corps et de vides abyssaux. D'un temps survenu avant le temps et après le temps. Un espace-temps sémiotique labyrinthique qui offre la vision de multiples créatures à la recherche d'une survie en temps et espaces multiples. La caméra et l'humain derrière son objectif traversent les frontières de ces espaces et temps, laissant entrevoir les réécritures des corps et des sociétés humanonhumaines à venir sur l'écran. Nous nous trouvons aux frontières de la vision et de l'écriture des possibilités imparfaites, incertaines et polluées. Nous sommes à des millions d'années-lumière du jardin du « Family's Man »¹²¹ où les prétendues innocence et nature sont célébrées comme parties du récit originel du phallocentrisme occidental. À des millions d'années-lumière, parmi le matériau stellaire en perpétuel et silencieux tumulte.

« Last Things » confronte le·a spectateur·ice à un exercice prolongé de « franchissement des frontières »¹²², tant dans son contenu que dans sa forme filmique et sonore. Cela en fait une excellente tentative de réponse à la question de recherche que nous avons posée au début de ce travail.

Sorti en 2023, « Last Things » est un film documentaire expérimental réalisé par Deborah Stratman. Réalisatrice et artiste visuelle américaine, Stratman possède une longue carrière dans le milieu du cinéma expérimental et de l'art contemporain, avec plus de trente films – entre courts et longs métrages – et installations à son actif. Les réflexions qui guident sa pratique artistique tournent autour de la relation entre l'humain et le nonhumain, y compris le rapport de l'humain avec l'Espace, et la construction du savoir dans la vision à travers l'utilisation de différents médiums visuels (pellicule, vidéo, film scientifique, caméras de surveillance, infrarouges, etc.)¹²³. Ses œuvres sont présentées dans les festivals internationaux les plus renommés dans le monde et dans les galeries d'art. En avril 2024, le Jeu de Paume de Paris lui

¹²¹ HARAWAY D., « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 », HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64.

¹²² Ma traduction de: « boundaries transgressions » depuis HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016, p. 63

¹²³ Deborah Stratman est fondatrice de la maison de production Pythagoras avec laquelle elle produit tous ses films. Pour davantage d'information, voici le site web: PYTHAGORAS FILM, « Filmwork », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL : <http://www.pythagorasfilm.com/filmwork.html>.

a consacré une rétrospective. « Last Things » a reçu le prix du Meilleur Court-métrage au festival Cinéma du Réel à Paris¹²⁴.

2.1 Pour une écriture cyborg : le prologue

« Tout l'univers a commencé par un oui. Une molécule a dit oui à une autre molécule, et la vie est née. Mais avant la préhistoire, il y avait la préhistoire de la préhistoire, et il y avait un jamais, et il y avait un oui »¹²⁵

L'incipit de « Last Things » sur fond noir, dans l'obscurité de la nuit, où aucune vie n'était encore survenue, apporte des aspects précieux à la question de recherche : en premier lieu, la collectivité de l'acte de création ; en second lieu, le temps de cette création ; enfin, l'agentivité des éléments inter-espèces.

Par l'acte de l'écriture advient la création, un exercice collectif auquel participent de multiples êtres et entités provenant d'univers différents. Avant l'Homme et avant le langage, les molécules, parmi les plus petits composants du monde et invisibles à l'œil humain, ont trouvé des manières de coopérer pour donner vie. Le noir visuel de l'image, présence d'obscurité ou absence de luminosité, ouvre un espace sémiotique où de nouveaux langages sont possibles. En quelques secondes, se dévoile la richesse créative d'un instant cyborg à travers lequel se profilent d'autres opportunités narratives, au-delà du récit normatif et unitaire. Chaque altérité trouve enfin sa place.

À cet instant, aucune image écomimétique n'est proposée pour donner forme visuelle et sonore à la rencontre moléculaire. Autrement dit, la technique ne s'est pas mise à disposition de l'humain pour documenter et prédater ce moment créatif. Au contraire, elle se déleste de son fusil et reconnaît son incapacité à tout capturer pour que l'humain puisse en faire un discours à sa seule convenance. L'incertitude et l'imprévisibilité des éléments du système terrestre durafourien¹²⁶ ne permettent pas à la technique et à l'humain de contrôler la direction que prendra l'écriture. Cela parce que les possibilités sont infinies : de multiples *big bangs*

¹²⁴ CINEMA DU REEL, « Palmarès 2023 » [En ligne], 2023, consulté le 16 juillet 2025, URL: <https://archives.cinemadureel.org/en/les-palmares/2023-2/>

¹²⁵ Ma traduction de la voice-over du film: « All the world began with a yes. One molecule said yes to another molecule, and life was born. But before prehistory there was the prehistory of prehistory and there was a never, and there was a yes »

¹²⁶ DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge tadioactif*, Paris, Vrin, 2021 : un système terrestre dominé par l'incertitude et l'instabilité radioactives.

cosmiques et stellaires sont sur le point d'exploser, auxquels aucun Carl Akeley¹²⁷ ne peut être préparé.

Il y avait un avant le Temps que nous connaissons : « avant la préhistoire, il y avait une préhistoire de la préhistoire »¹²⁸. La notion du temps linéaire perd sa valeur tout comme la connaissance par catégories des époques géologiques. L'instant cyborg ouvre à la prise de conscience des mécanismes qui ont rendu ce qui n'est pas humain autre et conduit à la définition de l'Anthropocène, ère de domination de l'humain sur l'Autre, c'est-à-dire la planète Terre. L'action textuelle provoque la confusion chez les historien·nes attaché·es au temps phallocentrique. À la place de cet Un tant célébré apparaît le vide d'un monde incertain et inconnu sans commencement clair et « peut-être aussi un monde sans fin »¹²⁹. Un monde avec une pluralité de possibilités narratives prêtes à prendre place dans l'obscurité du cosmos.

L'acte créatif est actionné ou mis en pause par deux mots performatifs, « oui » et « jamais »¹³⁰, dans le vide écomimétique. Les sujets prononçant ces mots-actions, mettant ainsi en mouvement le cycle infini de la vie, sont les plus minuscules et insignifiantes molécules. Leur puissance d'action, l'« agir puissamment »¹³¹ de Haraway, s'insère dans l'intervalle de la transition, c'est-à-dire l'espace de la frontière, qui donne lieu à une régénération sans fin. Ces mots ne sont pas en opposition l'un avec l'autre : l'instant cyborg leur confère une continuité, grâce à laquelle ils peuvent ébranler la logique dualiste dominante. La création est possible avec les différences des espèces qui choisissent de participer, y compris les humains. Une fois cette idée saisie, le crissement d'un cristal en expansion tentaculaire ne terrifiera plus les nomades.

Le prologue se termine par l'image intermittente d'une fissure scintillante de matériau stellaire qui prend la forme d'un humain (fig.1). Ou peut-être d'un extraterrestre venant de se créer dans l'espace de la frontière cyborg. Le dispositif dualiste est à court de temps : la technique vient à la rescousse.

¹²⁷ HARAWAY D., «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936», *Op. Cit.*, pp. 20-64.

¹²⁸ Ma traduction de la voice-over du film: « before prehistory, there was a prehistory of prehistory ».

¹²⁹ Ma traduction de « maybe also a world without end » depuis HARAWAY J. D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016, p. 7.

¹³⁰ Ma traduction de la voice-over du film: « yes & never ».

¹³¹ Traduction de « act potently ». depuis HARAWAY J. D., *Op. Cit.*, p. 66

2.2 La technique cyborg : apparitions cristallines

Dans les profondeurs des grottes et des sombres fissures, à l'abri du regard du maître dualiste¹³², se trouvent des forges qui fabriquent de nouveaux langages cristallins, au son d'explosions microscopiques, radioactives et électriques. Sur un fond de gros plans de minéraux et d'une création sonore stridente, s'installe avec puissance une écriture cyborg qui prend comme point de départ le monde moléculaire : c'est de là que commence la rébellion inter-espèces (fig.2-9).

L'entité nonhumaine technique s'insinue entre les composantes humaines et naturelles pour dissoudre la structure dualiste. En tant que relationnelle et cyborg, la technique prend des formes diverses dans l'idée de restituer les réalités humaines, moléculaires et animales. Avec elles, elle s'engage dans la création de liens en vue de savoirs hors des schémas Maître-Esclave¹³³. Dans cette partie, l'analyse se concentre sur la technique pour annoncer son rôle dans la lutte contre le dualisme.

Les univers géologiques et humains sont au centre du cadre et se montrent constitués en relations réactives de mort et de régénérations constantes. L'œuvre colossale rocheuse d'hommes primitifs prend place pour raconter un temps qui n'existe plus : ses architectes ont disparu, mais la trace est restée et témoigne de mondes visibles et invisibles à l'œil humain. Les pierres sont face à la caméra et, au milieu du cadre, affirment leur présence en transformation (fig.10)¹³⁴. Les humains d'aujourd'hui traversent cet espace, autrefois sacré, à la recherche de leurs secrets, cachés dans les strates de poussière stellaire (fig.11).

L'espace et le temps deviennent matière plastique que le montage comprime et dilate selon les exigences narratives et relationnelles. Dans « Last Things », les montages dialectiques non organique et dans l'image restituent les mondes humanonhumains par le biais du cristal¹³⁵. Cette figure fait exploser le récit et, peut-être, le cadre lui-même. Constitué d'innombrables angles et surfaces, le cristal est un espace où le temps est projeté en milliers de directions vers

¹³² VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ Les lichènes absorbent et digèrent les minéraux des roches. Pour davantage d'informations: SHELDRAKE M., *Entangled Life – How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds, and Shape our Futures*, New York, Random House, 2020.

¹³⁵ DELEUZE G., *Image-temps – Cinema 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

son intérieur. Se forme ainsi un cercle fermé de lignes droites, convexes et concaves qui portent avec elles des possibilités narratives infinies. L'espace-temps sémiotique créé représente un lieu fertile pour l'écriture cyborg. Grâce à cette dialectique spatio-temporelle visuelle, le cadre de « Last Things » devient une surface labyrinthique dans laquelle se succèdent explosions et tempêtes solaires créant des relations entre les éléments et réagissant à elles en vue de mutations constantes. La planète Terre elle-même devient une représentation cristalline de temps et d'espaces qui s'échangent et se pénètrent dans les tourbillons des forces magnétiques de la magnétosphère. Dans cette image (fig.12), la Terre semble être creusée par de longs vers se déplaçant à des vitesses non mesurables et communiquant entre eux pour accomplir l'une des nombreuses missions : celle de se relier aux énergies stellaires, du Soleil et des autres planètes, et de tisser de nouveaux récits avec elles.

Il est maintenant temps de regarder le montage audiovisuel avec une attention particulière aux innombrables mots qui constituent les récits sonores de « Last Things » et à la manière dont ils sont juxtaposés aux images. L'humaine Valérie Massadian prononce quelques passages provenant de quatre livres de science-fiction : « The Hour of the Star » de Clarice Lispector, « La mort de la terre » et « Les Xipéhuz » de J.-H. Rosny et « L'écriture des pierres » de Roger Caillois¹³⁶. Avec cette entité, une autre voix porte un récit scientifique plus linéaire dans la reconstruction de la vie des pierres et des êtres dotés de mouvements visibles aux yeux humains.

La narration du film se construit par des mouvements intersectionnels cristallins qui dissolvent les frontières d'un texte à l'autre, créant un espace où tout est possible. La linéarité scientifique se brise par les insertions de science-fiction, se transformant en un Autre imprévisible qui réagit à l'interrogation harawayenne : « Que devenons-nous quand les espèces se rencontrent ? »¹³⁷. La seule vérité évolutive causale, d'a vers b, entre en relation avec des entités qui font douter de sa véracité parce que, dit Massadian, « (...) l'histoire est inachevée car elle attend une réponse »¹³⁸. Le jardin d'Éden de l'Homme de la famille se dépeuple de personnages et admet que sa réponse à l'histoire est une fiction normative.

¹³⁶ Les informations sur les auteur·ices et les livres ont été trouvées dans ce site web: LIZOTTE C., « Rock On », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL: https://reverseshot.org/reviews/entry/3140/last_things

¹³⁷ Ma traduction de: « Who we will become when species meet » depuis HARAWAY J.D., *Op. Cit.*, p. 5

¹³⁸ Ma traduction de la voice-over du film: « (...) the story is unfinished because it is waiting for an answer ».

La puissance intersectionnelle des textes et des images laisse entrevoir des fissures d'où l'on peut admirer l'avant et l'après du temps, à la frontière, et met en mouvement les sujets humanonhumains. Dans les abysses de l'océan, où les pierres fument du gaz provenant du centre de la Terre, « elle faisait encore une fois le grand voyage vers le début du temps »¹³⁹ (fig.13). De là, se déclenche l'alerte d'une nouvelle explosion cristalline de spatio-temporalités possibles à la suite de la « mort de la Terre pour notre règne »¹⁴⁰, le règne des roches et des minéraux. Un nouveau début et une nouvelle fin pourraient survenir en un instant. Parmi les minuscules particules de vie microscopique englobant du matériau stellaire, « elle voulait vomir quelque chose qui était dans son corps (...) Mille étoiles pointues »¹⁴¹ ou une infinité de possibilités lumineuses.

Nombreux sont les raccords plastiques et sonores qui lient les sujets et les objets, donnant l'impression d'une communion d'espaces et de temps. Les formes des molécules et des pierres se répondent entre elles et créent des passages qui prennent sens dans la dimension cyborg du récit. Ou bien, depuis la vue de la gorge aux formes triangulaires où l'on aperçoit Petra (fig.14), la caméra change de position et se trouve à l'intérieur d'une grotte, d'où elle observe la sortie triangulaire où le vert brillant des fougères et des bouleaux resplendit (fig.15). Les cristaux bleus, verts et rouges de l'intérieur d'une pierre très ancienne (fig.16) se transforment en objets octogonaux volants avec des interférences de couleurs bleue et rouge à l'intérieur d'un vaisseau spatial (fig.17). Ou encore, la composition sonore stridente et feutrée lie les étoiles humaines – les humains portant des miroirs cristallins au milieu de leur poitrine (fig.18) – à la planète Terre traversée par des ondes électromagnétiques.

La profondeur de champ devient un outil du cadre utile à l'écriture cyborg parce qu'elle révèle des strates temporelles et, par conséquent, l'entrelacement de récits d'époques différentes. Dans le désert, derrière les maisons de pierre, au premier plan, on aperçoit les roches millénaires non touchées par l'homme, mais travaillées et transformées par les agents météorologiques (fig.19). À côté de la maison construite entre deux pierres, une installation éolienne fonctionnelle s'affirme dans l'espace visuel et sonore (fig.20) : dans ce cas, sont

¹³⁹ Voice-over du film.

¹⁴⁰ Voice-over du film.

¹⁴¹ Ma traduction de la voice-over du film: « She wanted to vomit something that was in her body (...) A thousand pointed stars ».

présentées des entités humaines, mécaniques et rocheuses témoignant d'une histoire d'utilisation réciproque.

Cet exemple met en scène la relation réactive et responsable et ce que Haraway appelle « mondain »¹⁴². Dans la relation responsable, les éléments se mélangent à la saleté du monde, acceptant l'échange de rôles de sujets à objets et vice versa. La pierre s'appuie sur la maison et la maison s'appuie sur la pierre. Dans la toute dernière séquence pendant le générique de la fin, bien que la caméra centralise la pierre dans le cadre, elle ne cache pas l'usage que l'humain en fait, c'est-à-dire comme sol sur lequel danser et poser les pieds. L'analyse textuelle dévoile diverses histoires de mort et de régénération, dans un cycle infini de domination et de survie entre les éléments humanonhumains. L'Autre s'étendra et fera disparaître les peuples nomades ; les Ferromagnétaux remplaceront la population humaine ; les signaux électriques et radioactifs des pierres rendront insignifiant le langage des derniers hommes ; les humains étudient et catégorisent les roches et leurs compositions ; les humains transformeront des gorges montagneuses et des pierres énormes en lieux sacrés.

Dans ce jeu de dominé et de dominateur, l'élément de la technique cinématographique se dote d'agentivité dans l'utilisation de la pellicule. L'émulsion photosensible avec les cristaux d'halogénure d'argent rendent la pellicule sensible à la lumière¹⁴³ : suite à l'exposition à une quelconque source lumineuse, se forme l'image latente qui sera visible aux yeux humains après le développement. Dans « Last Things », il y a une scène où se produit une mise en abyme de l'« agency » de l'appareil cinématographique : dans l'obscurité de la nuit, la pellicule enregistre la vitrine remplie d'affiches de films à la sortie d'une salle de cinéma illuminée par une lumière au néon (fig.21). Grâce à la réaction à la lumière de la pellicule, le cinéma et son appareil sont devant à l'image pour documenter le monde et offrir aux humains des récits de diverses natures. Il s'agit d'une prise de position de la part de la réalisatrice : à l'époque de l'image souveraine, la technique peut se rebeller contre la domination dualiste et porter une pluralité de regards incarnés.

¹⁴² « Le but est (...) de devenir mondain et de répondre », traduction en français depuis « The point is (...) to become worldly and to respond » depuis HARAWAY J. D., *When Species Meet*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2008, p. 41.

¹⁴³ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020, pp. 11-39.

2.3 Coup de grâce au dualisme

Avant de plonger dans les univers parallèles de « Last Things », rappelons brièvement la classification des actions qui mènent à la mise en place de la structure dualiste, telle que définie par la philosophe écoféministe Val Plumwood¹⁴⁴ : mise en arrière (backgrounding); exclusion radicale ou hyperséparation (radical exclusion – hyperseparation); incorporation (incorporation – relational definition); instrumentalisation (objectification); homogénéisation ou stéréotypisation (homogenisation or stereotyping). Dans cette partie, nous démontrons comment la technique par les biais de l'écriture cyborg dissout l'architecture hiérarchique dualiste à travers l'analyse du montage visuel, textuel et sonore. Il n'y a pas de séparation nette entre le « Nous » et le « Elleux » parce que chaque élément devient le sujet d'autres récits dans les relations inter-espèces.

Dans la première phase, celle de la mise en arrière, la figure dominante s'approprie la visibilité au premier plan et déclare son indépendance de l'Autre, relégué à l'ombre. Les dernières choses, l'insignifiant, les résidus terrestres et stellaires défilent dans le cadre occupant chaque millimètre : ceux-ci comprennent les roches, ces entités immobiles seulement en apparence, les animaux volants et les mammifères bipèdes. Nous, "notre règne". Les derniers hommes ayant vécu sur la planète Terre, exploitant ses ressources naturelles jusqu'à l'échelle atomique, apparaissent comme des êtres constitués de matière cristalline, enchâssée au centre de leur corps, entre les os du sternum. À cet appel lumineux, les minuscules particules réagissent en se déplaçant ou en portant silencieusement avec elles des histoires millénaires. Pour l'installation de l'appareil dualiste, ça commence mal. « Last Things » confie la vision de toutes les dernières choses, sans distinctions, qui seront peut-être à nouveau les premières après les apocalypses qui se préparent. Les dernières choses du titre réservent des surprises sensorielles pour la dissolution de l'Un.

La non-organicité du montage audiovisuel offre des transitions vers d'autres mondes narratifs, où les entités d'esclave et de maître n'ont aucune importance. En fait, la proximité narrative et visuelle des éléments suggère une codépendance : sans la régénération des uns, les autres ne pourraient exister. Le cadre devient un espace narratif où se succèdent des états de régénération, de destruction et de conquête. Les humains piègent un paysage naturel dans un cadre

¹⁴⁴ VAL PLUMWOOD, *Op. Cit.*

rectangulaire en appliquant du feu sur la toile, un acte de contrôle et, en même temps, de création d'un objet (fig.22). Suit le mirage d'une vision moléculaire : un espace-temps flou, où des objets non identifiables se déplacent dans l'air (fig.23). Hors de l'atmosphère terrestre, la caméra satellite montre la planète Terre couverte de nuages. Tout à coup, le silence absolu : quelque chose est-il sur le point de se produire ? Une apocalypse ? Une explosion ? Tout recommence ? Un long travelling sur la surface d'une planète déserte accompagne la découverte que le peuple a été anéanti en quatre ans et remplacé par une population de Ferromagnétaux (fig.24-25). « A l'œil humain, la terre était morte. Pourtant, une autre vie croissait pour qui c'était le temps de la genèse. (...) La lune éclairait les plaques de Ferromagnétaux. Une phosphorescence pâle ondulait par intervalles, signe mystérieux de l'activité des nouveaux êtres. (...) »¹⁴⁵ Des visions microscopiques de minéraux en expansion prennent le dessus visuellement. La voix continue : « L'espace était autre que celui des hommes. Une sorte de religion est née sans doctrine, sans rite : la peur et le respect du règne minéral »¹⁴⁶. Et puis, un changement soudain et imprévisible dans le récit sonore : « Elle prêta la plus anxieuse attention au récit, le faisant répéter, posant des questions nombreuses et précises. Elle demanda deux jours de méditation. Ce temps écoulé, elle annonça simplement qu'elle allait se concentrer à l'étude des formes »¹⁴⁷. Qui est « elle » ? Un humain, une pierre, une molécule ? Cela n'a plus aucune importance.

La phase de l'hyperséparation ne promet aucune continuité entre l'esclave et le maître qui peut continuer dans l'affirmation de sa suprématie. Dans une séquence, la caméra s'aventure dans les vitrines du Musée d'histoire naturelle de Vienne pour montrer la catégorisation que les humains établissent pour ce qui les entoure. Le plan large sur la salle du musée avec une porte en arrière-plan qui ouvre sur d'autres espaces révèle un objet curieux : sur les hauts murs on aperçoit une peinture ayant pour sujet le paysage naturel (fig.26). En un instant, cette relation de l'homme avec la Nature, avec N majuscule, qui a formé l'Histoire de l'art occidental et le discours scientifique d'observation de ce nonhumain en tant qu'objet passif d'étude et sans capacité linguistique, trouve sa place. Le système de subordination, avec la négation conséquente de la dépendance de l'humain au système terrestre, s'impose rapidement dans le coin de la pièce et de la vision. Mais l'écriture cyborg résiste à la domination et s'engage dans de nouveaux récits de résistance et écrit dans le cadre : « Les rochers se sont détachés de leurs

¹⁴⁵ Voix-off du film.

¹⁴⁶ Voix-off du film.

¹⁴⁷ Voix-of du film.

noms »¹⁴⁸ (fig.27). Cette énonciation agentificatrice change la perception des roches, arrangées avec précision dans des vitrines et appelées par des noms : celles-ci deviennent des sujets prêts à ouvrir des passages extra-spatio-temporels et à créer de nouvelles alliances. La rébellion cristalline qui se prépare silencieusement dans ces salles éclairées de néons veut remettre en question toute séparation. Il en va de même avec l'image figurative du naufrage d'un bateau à moteur et des hommes en mer qui répond à la phrase « quelque chose de violent s'est produit »¹⁴⁹ (fig.28). La peinture de la tragédie humaine coopère avec le récit de l'oxygénation de l'océan à partir de laquelle s'était formée une roche rouge avec des stries blanches et noires, maintenant éteinte. L'espace et le temps, l'humain et nonhumain, s'entrelacent dans un récit qui remet en question l'idée d'une nature passive et donne à voir une coexistence dynamique des éléments présents à l'image. L'humain du musée et du naufrage partage le récit avec le nonhumain.

Le maître définit l'identité de l'esclave dans la relation de fonctionnalité de ce dernier par rapport au système de pouvoir : phase de l'incorporation. Une lumière cristalline et éblouissante traverse les corps humains, reliant les ondes électromagnétiques de la planète Terre aux mouvements expansionnistes des molécules : la métamorphose agentive engloutit chaque élément faisant partie de la Voie lactée et des coins les plus éloignés de l'Univers. Et la vie fut : « (...) présage et attente d'une nouvelle manière d'être, qui rompt avec la perpétuité minérale, qui ose l'échange contre le privilège ambigu de frémir, de pourrir, de pulluler »¹⁵⁰. Un nouvel être voué à la mort certaine, s'installe dans un espace-temps reconnaissable et mesurable à l'œil humain. Il faut faire attention à ne pas confondre perpétuité avec immobilité et, par conséquent, créer un conflit entre les deux entités. Les êtres minéraux des roches vivent dans une dimension qui se situe au-delà de toute mesure humaine : les minéraux seront présents sous des formes et des couleurs différentes même lorsque l'homme ne vivra plus. La vie perpétuelle et immobile ne connaîtra pas de fin et restera hors de la perception humaine et de son contrôle. Les minéraux et les humains connaissent tous deux le sentiment de la peur : les dernières choses éprouvent une terreur face à ce qui n'est pas manipulable et peut-être pour cette raison cherchent des manières de coopération malgré les différences. Ainsi, les pierres deviennent des maisons pour les humains et les lichens, minuscules formes de champignons engagées dans la consommation et la digestion des propriétés nutritives contenues dans les roches, servent de colles sur les

¹⁴⁸ Ma traduction de la voix-off du film depuis : « the rocks have drifted from their names ».

¹⁴⁹ Ma traduction en français de la voix-off du film : « something violent has happened ».

¹⁵⁰ Voix-off du film.

frontières inter-espèces. Un sens d'habitation humaine et nonhumaine s'installe dans ces séquences et la profondeur de champ révèle l'histoire millénaire des arrivées et des départs humainonhumains, qui prennent soin les uns des autres, dans l'utilisation et la rébellion. Le processus d'instrumentalisation, quatrième phase, celle de l'objectification du nonhumain, est, par conséquent, mis à mal par ces relations de cohabitation car le Maître humain devient aussi instrument du nonhumain.

Les deux catégories font de leurs propres caractéristiques un stéréotype annulant toute différence possible au sein même de la catégorie vue comme contre-nature : l'homogénéisation. Le mouvement perpétuel de régénération et de coalitions spatio-temporelles éclate en une myriade de lignes narratives, s'appropriant et détournant toute tentative de réduction à l'unité. S'installe, ainsi, un sens de l'attention et du soin, où l'humain et le nonhumain se nourrissent l'un de l'autre. L'action divisante, inscrite dans une logique de domination, disparaît pour donner lieu à une dimension intra-actionnelle¹⁵¹ du vivre ensemble, même dans la violence de la destruction. Dans le laboratoire, les yeux mécaniques aident les yeux humains à voir et à connaître la Terre et eux-mêmes (fig.29). « Au commencement, lors du Big Bang, il n'y avait essentiellement que des protons et de l'hydrogène. Ensuite, la première génération d'étoiles a commencé à fabriquer, au cours de leur existence, par fusion, des métaux lourds. La matière qui compose aujourd'hui la Terre était présente à cette époque et prend de nombreuses formes, mais si vous demandiez à un électron des données à propos de cette histoire, il n'aurait aucune information. (...) Aucune roche terrestre ne se souvient plus de la composition complète de la nébuleuse solaire »¹⁵². Dans les nombreux cycles de vie et de mort, des millions d'éléments, y compris l'humain, ont participé et continuent de participer à la transformation de l'Univers et de la Terre. Les cristaux des minéraux et des planètes sont engloutis dans l'humain, qui devient un sujet réfléchissant, d'une part, l'histoire millénaire du monde et, d'autre part, les possibilités narratives d'univers qui peuvent encore émerger. Dans

¹⁵¹ Karen Barad écrit : « the agential realist ontology that I propose does not take separateness to be an inherent feature of how the world is. But neither does it denigrate separateness as mere illusion, an artifact of human consciousness led astray. Difference cannot be taken for granted; it matters-indeed, it is what matters » depuis BARAD K., *Meeting the Universe Halfway*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 137. L'intra-action s'inscrit dans cet univers d'éléments qui se rapportent avec leurs différences, tout en maintenant leur agentivité.

¹⁵² Ma traduction de la voix-off du film : « In the beginning, in the Big Bang, there was basically just protons and hydrogens. Then the first generation of stars began manufacturing in their course through fusion of heavy metal. The matter that now makes the Earth was around for that and takes many forms but if you could ask any given electron about that history, it would not have any information. (...) No Earth rock remembers the whole composition of the solar nebula anymore »

ma fabrique spatio-temporel de « Last Things », des « big bangs » épistémologiques se préparent à la suite de la dissolution totale de la structure dualiste.

2.4 Des nouvelles connaissances curatives

Dépouillées des catégories de maître et d'esclave, il est maintenant temps de regarder les conséquences épistémologiques de cet acte de rébellion. Grâce à la technique fonctionnant comme le lichen sur la roche-habitation, de nouvelles relations responsables inter-espèces se sont installées, capables de créer des savoirs pluriels, multi-espèces, situés et instables provenant d'un témoin incarné et multifacettes¹⁵³.

Nier la logique prédatrice de la vision est primordial dans ce nouvel univers créatif. Et sans indulgence, la technique de « Last Things » se montre incapable de capturer tout le vivant. La molécule reste une image floue semblable à un mirage car il n'existe aucun enregistrement de celle-ci en raison de ses dimensions. Dans le prologue, l'absence d'image écomimétique est un signal clair de l'absence de volonté prédatrice et descriptive du vivant en fonction humaine. De plus, la technique adopte le point de vue des Autres, moléculaires et animaux, en montrant leur imprévisibilité et les couches narratives qui les caractérisent. Au moment où la vie apparaît, dit le texte en voix off, des formes de vie animées se fraient un chemin sur Terre : le vol d'un papillon est documenté à travers une prise directe haletante, constituée d'une série de « jump cuts », qui donnent l'idée de l'instabilité des déplacements de l'insecte et de la fragilité de son existence¹⁵⁴ (fig.30).

L'accumulation d'images au microscope révèle la capacité de la technique à compenser la cécité humaine. « Les chondrites sont de petits mondes qui ont des histoires différentes à raconter »¹⁵⁵, explique la voix scientifique. La caméra prend différentes formes : celle d'un microscope qui révèle les minuscules cristaux contenus dans les premières formes rocheuses apparues sur Terre ; ou celle d'un musée d'où émergent noms et catégories, qui tentent de

¹⁵³ GRANDJEAN N., « Attention ou vision: quelle éthique pour la standpoint theory? », GRANDJEAN N. et LOUTE A., *Valeurs de l'attention – Perspectives éthiques, politiques et épistémologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, pp. 225-249.

¹⁵⁴ Ceci reprend la réflexion sur l'imprévisibilité du nonhumain de Rose Lowder dans LOWDER R., « L'environnement, les films et moi-même », DELLA NOCE E. & MUNARI L., DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022, pp.121-130

¹⁵⁵ Ma traduction de la voix-over du film: « Chondrites are little worlds that have different stories to tell ».

donner de la stabilité aux récits explosifs. La combinaison d'images d'archives et de textes de science-fiction déstabilise sans retour possible la narration stable et linéaire des historien·nes et des scientifiques.

En définitive, il s'agit de savoirs incertains¹⁵⁶ dont « Last Things » se fait le porteur à travers une technique qui parvient à relier les éléments ultimes. Dans les scènes finales, un chœur chante « Et suis-je né pour mourir, pour déposer ce corps, et mon esprit tremblant doit-il s'envoler vers un monde inconnu »¹⁵⁷ tandis qu'un travelling satellitaire balaie la surface d'une planète rocheuse et qu'un plan fixe montre de multiples cristaux enchâssés dans des corps humains : cet inconnu met à mal la commodité privilégiée de l'appareil dualiste de l'Un et du savoir unique.

Dans ces épistémologies, prend racine une autre dimension, celle du « care ». Une roche se relie à une autre roche, aménagée par les humains en habitation : le nonhumain s'est ainsi transformé en maison pour les humains, instaurant un système de soin réciproque. L'humain rend ce soin en nettoyant l'entrée du site touristique dans le désert de Jordanie. L'acte cognitif humain envers le monde nonhumain, poussé par la curiosité de l'inconnu¹⁵⁸, peut être lu sous l'angle du « care ». Les nouveaux récits et connaissances d'un monde fluide humainonhumain sont une reconnaissance envers les dernières choses auxquelles une attention devenue lutte éthico-politique est dédiée. C'est aussi un acte de célébration de tout ce qui est considéré comme non important, inférieur, différent, anormal. La technique cinématographique de « Last Things » s'installe dans cet espace de frontière et met à disposition ses capacités pour donner forme et son à de nouvelles relations épistémologiques. Ces relations, florissantes et curatives, qui perdureront même après la fin des derniers hommes.

3.0 Second exercice d'analyse : « It is Night in America » d'Ana Vaz

La nuit en Amérique semble sans fin, nul ne sait quand elle s'achèvera. C'est un espace-temps de tentatives et d'échecs de résistance à l'entreprise dominatrice du Capital sur les dernières

¹⁵⁶ Le concept d'incertitude est en particulier utilisé par Jean-Michel Durafour dans DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021.

¹⁵⁷ Ma traduction en français de la voix-over du film: « And am I born to die to lay this body down and must my trembling spirit fly into a world unknown ».

¹⁵⁸ Nous faisons référence à la curiosité dont Donna Haraway parle dans HARAWAY J. D., *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, Univeristy of Minnesota Press, 2008.

choses. Un appareil y est à l'œuvre, porteur d'un passé et d'un présent complices de ce système dominant. Il s'agit d'une technique qui cherche des manières de se libérer et de libérer les catégories en adoptant des stratégies diverses. Les animaux vivent dans des espaces assignés, tombent malades, cherchent des voies de survie et observent ce nouveau vieux monde qui se construit et se détruit encore devant leurs yeux. Le cadre est une ville jeune, Brasilia, devenue capitale il y a un peu plus de soixante ans¹⁵⁹ du plus grand État d'Amérique du Sud, dont la surface est couverte par la forêt amazonienne à 66%¹⁶⁰ : les humains et les nonhumains se sont ignorés, se sont découverts, se sont observés longuement avant de se confronter. La destruction, la construction et la cohabitation se succèdent sans limites de temps et d'espace et celui qui regarde cherche, au-delà des murs et des parcours prédéterminés, des cristaux de co-perception¹⁶¹ au seuil des frontières où s'opère la rencontre avec l'alterité et l'anormalité. L'attention et le soin envers les humainonhumains introduisent des narrations humainonhumaines sensorielles et corporelles qui veulent accorder de l'espace à un autre inconnu. Une créature se fabrique dans les forges de l'obscurité de la nuit, un corps cyborg¹⁶², doté de la puissance d'une cascade.

La dimension de la tentative, propre à la caméra, de donner des yeux aux nonhumains intéresse la question de la recherche : dans la tentative, il y a une puissance d'action éthique, politique et narrative¹⁶³, capable de dévoiler les mécanismes du système dualiste de domination et les alternatives à celui-ci. La menace que font peser de nouvelles connaissances émerge dans un panorama visuel et sonore de conquête dont l'histoire est ancienne et, en même temps, très récente.

« It is a Night in America », dernière œuvre cinématographique de la réalisatrice et artiste visuelle Ana Vaz, a été réalisé en 2022. L'œuvre a été présentée dans les salles de cinéma en tant que film et dans les galeries d'art en tant qu'installation, accompagnée d'autres travaux de

¹⁵⁹ CHAPMAN M., « Brasilia, Brazil – Overview », [En Ligne] consulté le 16 juillet 2025, URL : <http://architecture-history.org/schools/BRASILIA..html>

¹⁶⁰ MULLER Cristina (Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies Directorate-Ferenral for Internal Policies), « Brasil and the Amazon Rainforest – Deforestation, Biodiveristy and Cooperation with the EU and International Forums » [En ligne] consulté le 16 juillet 2025, URL : [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2020/648792/IPOL_IDA\(2020\)648792_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2020/648792/IPOL_IDA(2020)648792_EN.pdf)

¹⁶¹ Le concept de « co-perception » est abordé par Elio Della Noce dans DELLA NOCE E., « Du film acte de perception écologique », DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022.

¹⁶² HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016.

¹⁶³ Reprise de l'exclamation de Haraway : « Act Potently! » depuis *Ibidem*, p. 66

la réalisatrice. Ana Vaz est l'une des figures les plus importantes du cinéma contemporain d'avant-garde expérimental. Ses films, ou plutôt ses poèmes-films, traversent des territoires et des événements hantés par les conséquences pérennes des formes multiples, internes et externes, du colonialisme et leurs empreintes sur la terre ainsi que sur les êtres humains et nonhumains¹⁶⁴.

3.1 La déstabilisation de l'écriture cyborg : le prologue

L'accueil dans le monde de "It is Night in America" se fait par une séquence d'introduction aux univers humains/nonhumains d'une ville, la capitale du Brésil. Ces quelques minutes posent clairement l'enjeu éthicopolitique du film et la tentative de migration de l'attention vers un espace de frontière, où humains et nonhumains pourraient peut-être communiquer. Une analyse approfondie de la composante sonore, du mouvement de la caméra et de la pellicule permet d'examiner de plus près les aspects qui serviront à répondre à la question de recherche.

Aucune parole, ou peut-être une infinité de mots et de langages, n'ouvre l'univers de "It is Night in America". Le son prend la forme d'une lutte de résistance et d'expression pour des langages multiples, au-delà de l'Anthropocène ou du Capitalocène. Pendant un bref instant, le bruit du moteur d'un avion traversant le ciel accapare le panorama auditif : la technique, mise au service de l'humain et favorisant la liberté de mouvement des « conquistadores », souligne d'emblée la centralité de l'enjeu humain dans l'histoire de la ville de Brasília. Le cri d'un oiseau vient rappeler la multitude d'espèces qui cohabitent dans l'espace-temps urbain, mais il est bientôt recouvert par les alarmes et les sirènes autoritaires et terrifiantes des véhicules. Ensuite, les cris des animaux¹⁶⁵ et les battements de casseroles en forme de protestation¹⁶⁶ résonnent ensemble,

¹⁶⁴ Pour davantage d'informations sur son travail et ses films: LIGHT CONE, « Ana Vaz », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL: <https://lightcone.org/en/filmmaker-2489-ana-vaz>.

¹⁶⁵ Il s'agit de l'enregistrement des animaux dans le zoo de Brasília et dans les zones de construction du projet de barrage de Belo Monte. Pour davantage d'informations : WATSS J., « Belo Monte, Brazil : The tribes living the shadow of a megadam », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL : <https://www.theguardian.com/environment/2014/dec/16/belo-monte-brazil-tribes-living-in-shadow-megadam> & GUIMARAES J. P., Fishers confirm scientists' warning : Brazil's Belo Monte dam killed off the river », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL : <https://news.mongabay.com/2023/06/fishers-confirm-scientists-warning-brazils-belo-monte-dam-killed-off-the-river/>. Lors de l'intervention d'Ana Vaz à la projection du film au Cinéma Nova (Bruxelles) le 22 octobre 2023, la réalisatrice a expliqué l'enregistrement des cris des animaux à proximité du site du barrage et du zoo.

¹⁶⁶ En 2020, les citoyens de Brasília et d'autres villes majeures au Brésil se sont organisés en une protestation à coups de casseroles contre les mesures insuffisantes de protection de la population face à la pandémie de Covid prises par le président de l'époque, Jair Bolsonaro. Pour davantage d'informations : REUTERS, « Brazilians bang pots against Bolsonaro as country records 2,500 new Covid-19 deaths », [En ligne], consulté le 16 juillet

se liant au marteau-piqueur des travaux urbains. C'est ainsi que, dans le son, première dimension relationnelle, se produit la rencontre et l'intersection des espaces-temps humainonhumains avec des histoires et des significations plurielles dans une tentative de dépasser la logique du maître et de l'esclave¹⁶⁷.

L'apparition de formes urbaines, d'espaces habitables humains, évoque graduellement le mirage d'un monde lointain à découvrir et peut-être à conquérir (Fig. 31 – 32 – 33). Le mouvement circulaire horizontal montre l'immensité de cet horizon, les milliers d'ouvertures et fermetures possibles de récits et de voix, et la distance inatteignable des forêts et des montagnes entourant la ville. La netteté de l'image du cadre en mouvement se perd de plus en plus en raison de la vitesse du mouvement de la caméra, entraînant une déstabilisation : les points de référence deviennent moins clairs (Fig. 34 - 35 –36 – 37 – 38). Quel point de vue observe et tente de révolutionner ce panorama ? Un humain ou un animal ? Ou s'agit-il de la technique ? Qui se situe derrière cette tentative ?

La technique impose sa propre présence en tant que dévoilement de mondes alternatifs et, en même temps, fusil et moyen de conquête. La nuit, à laquelle se réfère le titre, se manifeste dès le premier instant et confère à la pellicule une couleur bleue, obtenue grâce à la technique du « Day-for-Night »¹⁶⁸. Une impression d'obscurité alors qu'il fait plein jour : l'aspect esthétique cache un puissant symbolisme de nature éthicopolitique. La technique « Day-for-Night » était couramment utilisée dans le genre Western, c'est-à-dire pour ces histoires de conquête des populations autochtones et de leurs territoires. La référence au genre hollywoodien par excellence est une affirmation importante : le cinéma et, par conséquent, la technique cinématographique, sont des moyens qui peuvent incarner le projet colonisateur de l'Occident sur les altérités. Sur fond d'univers non uniformes défilant dans le son, le « Day-for-Night » met en scène les mécanismes de domination, le dispositif dualiste, que la technique de « It is Night in America » tente de dépasser.

2025, URL : <https://www.france24.com/en/americas/20210603-brazilians-bang-pots-against-bolsonaro-as-country-records-2-500-new-covid-19-deaths>

¹⁶⁷ VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993.

¹⁶⁸ VAZ A., GUEST H., GRAVELY B., « It is night in America introduction and post-screening discussion with filmmaker Ana Vaz, HFA Director Haden Guest and HFA Publicist Brittany Gravely, recording audio, 45'29' », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL: <https://harvardfilmarchive.org/calendar/it-is-night-in-america-2024-02>

Dans les pages suivantes, des tentatives de réponses à la question de recherche se succéderont dans l'analyse de l'appareil cinématographique et du système dualiste de prédation de la vision. Quelles formes de connaissances peuvent émerger dans les paysages humainonhumains de « It is Night in America »?

3.2 La technique cyborg : puissance cristalline agentificatrice

De l'obscurité d'une route rectiligne sans fin, surgit la puissance visuelle et sonore d'une cascade qui déplace une immense masse d'eau (Fig. 39 – 40). La pluie qui s'est abattue sur Brasilia et ses quartiers environnants se déchaîne à cet instant pour délivrer un dernier message : « Le cinéma est cascade »¹⁶⁹, une phrase prononcée par le réalisateur brésilien Humberto Mauro, figure historique du cinéma sonore brésilien, habile artisan et créatif de la matière cinématographique¹⁷⁰ et précurseur du mouvement Cinema Novo¹⁷¹. La référence au cinéma de Mauro prend la forme d'une incursion dans le passé, à une période où les institutions étatiques s'efforçaient de créer une identité brésilienne unifiée, selon un projet colonial de domination de l'autre. Le cinéma cherchait lui aussi une identité propre dans le panorama de la nouvelle nation. Dans ce contexte, l'expression filmique de Mauro mettait en avant la variété de la nature et de la vie rurale du Brésil, reflétant un discours sociopolitique sur l'importance de la diversité et de l'authenticité des nombreuses manières d'habiter et de narrer l'espace et le temps¹⁷².

« Le cinéma est cascade »¹⁷³ se prête à la réflexion qui guide cette étude sur les relations inter-espèces et sur les nouvelles connaissances provenant de ces rencontres. Ceci définit un cinéma doté d'une puissance créatrice, qui peut tenter une irruption dans des univers alternatifs en

¹⁶⁹ Ma traduction du texte du film : « Cinema è cochoiera ». La phrase apparaît vers la fin du générique de fin.

¹⁷⁰ Pour davantage d'informations sur le réalisateur brésilien et son impact dans l'industrie cinématographique brésilienne : D'LUGO, LOPEZ A., PODALSKY L. (dir), *The Routledge Companion to Latin America*, London, Routledge, 2018. Un film documentaire sur sa figure a été réalisé : « Humberto Mauro » (2018) de André di Mauro.

¹⁷¹ STAM R., JOHNSON R., (dir.), *Brazilian Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995.

¹⁷² Humberto Mauro ne s'est jamais ouvertement confronté à la politique brésilienne. Ses positions sociopolitiques sont visibles dans ses films. En cela, il se distingue beaucoup des réalisateurs du mouvement Cinema Novo qui, eux, portaient un discours politique marxiste profondément critique de la politique coloniale du pays. Pour davantage d'informations sur les revendications du Cinéma Novo: ROCHA G., « The Aesthetics of Hunger », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL:

https://www.amherst.edu/media/view/38122/original/ROCHA_Aesth_Hunger.pdf

¹⁷³ Traduction du texte du film : « Cinema è cochoiera ».

révélant les mécanismes de domination et proposer d'autres récits à la force phallocentrique unificatrice de l'Un.

« It is Night in America » met en scène un cinéma et une technique cinématographique dotés de la puissance d'une cascade, qui reflète l'écriture cyborg harawayenne de temps et d'espaces où construction et destruction se succèdent dans un ordre non préétabli. La figure du cristal aux projections spatio-temporelles infinies se retrouve dans les milliards de gouttelettes d'eau de la cascade qui se dissolvent dans l'air et retombent au sol. Le choix d'insérer la citation de Mauro à la fin du film transforme la ligne narrative du film, démontrant que l'ordre chronologique n'a jamais été une prérogative. Le film est un univers cristallin, dans lequel les temps – passé, présent et futur – se présentent dans les images individuelles, sans contrôle. La cascade, nourrie par les pluies torrentielles qui arrosent le béton de la ville, les animaux et les humains sous leurs parapluies, devient la puissance des possibles narratifs en dehors de la norme phallocentrique, permettant l'activation des mouvements spatio-temporels du film. Par exemple, la séquence des photos en noir et blanc sur la réalisation et l'ouverture du zoo de Brasilia introduit un panorama narratif qui fait imploser le temps du film. Le montage de ces documents rend visible les cristaux dans les corps des créatures humainonhumaine du présent, qui prendront forme sur les ruines nonhumaines (Fig. 41 – 42 – 43).

L'utilisation de la technique « Day-for-Night » ajoute d'autres lignes narratives spatio-temporelles à l'intérieur du cristal de « It is Night in America ». Cette esthétique fait écho à la tradition du genre Western dans le cinéma hollywoodien, aussi en mettant en scène une mise en abyme qui reflète la mission humaine de construction de Brasilia. Celle de créer un espace-temps pour les humains sans considération pour les nonhumains, qui ne peuvent être à leur service au sens simondien. Cette ville a une histoire très jeune : du sol des savanes désertes, est né un corps urbain en seulement quatre ans (1957-1960), destiné à être la capitale d'un pays qui avait besoin d'un point de contrôle interne afin de surveiller les populations – humainonhumaines – et les commerces.

Dans les instants bleus – de la technique « Day-for-Night » –, accompagnés d'une composition sonore puissante et arrogante, prédomine l'enjeu envahissant et dominateur de l'humain : depuis une voiture circulant dans les rues asphaltées de la capitale, la caméra montre ce qui a été construit et ce qui n'existe plus (Fig. 44) ainsi que la manière dont les câbles électriques ont trouvé leur place dans les forêts autour de la ville pour apporter l'électricité aux populations

humaines (Fig. 45). Dans ces instants, émergent d'autres strates du passé, qui déstabilisent la narration linéaire du film : les John Wayne et les John Ford du western conquérant et colonisateurs des terres des Amérindiens s'invitent dans la capitale brésilienne parmi les rues, les humains et les nonhumains. Catapultée dans une autre époque qui cohabite dans le présent, la technique « Day-for-Night » prend donc la forme cristalline : son espace-temps est mis en relation avec la multiplicité de récits qui veulent se libérer des logiques prédatrices pour donner naissance à de nouvelles formes narratives cyborgiennes.

La technique se met au service de cette puissance cristalline aussi dans le montage audiovisuel dialectique de l'image, établissant un dialogue constant entre les destructions et constructions humanonhumaines, où les nonhumains résistent dans le paysage urbain. Dans deux images, les cristaux font exploser les instances spatio-temporelles : une loutre géante nageant dans la piscine du zoo sur pellicule bleue (Fig. 46) ; un loup à crinière dans le jardin du zoo (Fig. 47 – 48). Dans la première image, la technique « Day-for-Night » impose la temporalité de la conquête sur une entité inutile pour l'humain : la loutre nage dans l'espace assigné, mais son regard dépasse le cadre de sa prison. Le passé du cinéma dialogue avec un nonhumain qui n'a aucune intention de se conformer à ses termes et regarde vers un horizon inconnu. Passé, présent et fuites futuristes se ramifient à l'infini dans cet instant cristallin. Ensuite, un loup s'impose dans un espace vert, au centre du cadre. Sur son corps et à l'arrière-plan, des cages métalliques et une figure humaine apparaissent sous une forme fantomatique. Dans ce cristal, le loup est entouré de fantômes d'un passé et d'un présent qui hantent le nonhumain : les intersections temporelles se croisent avec un futur incertain dans le regard du nonhumain, qui ne s'arrête pas aux limites imposées par les cages, mais ose ajouter d'autres lignes narratives vers des incertitudes polluées par la logique prédatrice.

Les univers humains et nonhumains et leurs dynamiques relationnelles sont au centre du cadre selon des narrations différentes. Si les animaux interagissent avec la caméra et occupent l'espace sémiotique du cadre avec leurs corps et leurs yeux, les humains apparaissent aux coins du cadre ou à distance et sans visage : l'univers humain se manifeste par d'autres éléments, à savoir les objets ou les machines, qu'il a créés à son service pour délimiter les espace-temps humainonhumains. Seuls les médecins qui prennent soin des animaux blessés montrent leurs corps et leurs visages, soulignant l'importance de la dimension du soin dans la relation humainonhumaine (Fig. 49 – 50). Dans ce cas, la vision des humains est constamment en relation avec les nonhumains, traçant également des parallèles visuels entre le corps humain et

celui de l'animal. Les pattes des animaux, leurs mouvements, trouvent un miroir dans les mains des humains, mettant en évidence le pouvoir de guérison ou de contrôle que l'un a sur l'autre et la capacité motrice. Dans la salle d'opération, les pattes de l'animal sédaté et les mains gantées du vétérinaire se répondent. De même que les mains du gendarme qui sécurise la cage contenant l'animal malade sur la camionnette : les deux exemples donnent des indications sur le système dualiste en fonction dans l'espace-temps de Brasília.

En analysant les interventions sonores humaines et notamment la voix off, nous constatons que la référence à la présence nonhumaine est omniprésente. Que ce soit par la police environnementale, les interlocuteurs au téléphone ou les explications des médecins, les humains et les nonhumains se sollicitent, se parlent à la troisième personne et les humains signalent l'existence des nonhumains. « Bonjour, avec qui je parle ? », « Sergent A. Pereira », « Comment ça va ? », « Tout va bien... Quelle est l'urgence ? », « Il y a une mouffette ici. Y a-t-il une chance que vos collègues puissent venir chercher cette petite créature ? »¹⁷⁴. Ou encore : « Eh bien, nous avons attrapé un serpent près de notre maison »¹⁷⁵. Ou, tandis que la caméra se déplace sur une route sous une pluie torrentielle vers des zones non habitées par des humains : « Peu de temps après, un appel est venu d'une autre ferme : un boa constrictor d'environ deux mètres de long était entré dans la maison »¹⁷⁶. Les nonhumains sont réduits au silence ou crient leur présence au milieu d'un univers qui, aux époques présente et passée, veut les enfermer dans des zones séparées des humains. À ces cris, répondent les casseroles des protestations humaines de la séquence initiale, suggérant une convergence des luttes humainonhumaines, au pluriel, en vue d'alternatives futuristes qui se fortifient/prennent force dans la cascade.

Voir comme voient les oiseaux en l'absence d'une voix narrative humaine : la technique cinématographique tente d'offrir le point de vue des animaux, gardés dans des cages ou volant dans le ciel entre les immeubles de la ville à la recherche d'arbres où se poser. L'acte de regarder au-delà des filets se charge d'un autre sens : celui d'une tentative de libération. Le regard agentifie les sujets volants, qui cherchent ainsi autre chose pour raconter l'altérité face à la destruction de leur habitat. Cette opération est mise en mouvement par le montage audiovisuel

¹⁷⁴ Ma traduction de la voix-off: « Hello, goodafternoon, who am I speaking to? » « Sergeant A. Pereira, how are you? » « All good... What's the emergency for? » « There is a skunk here. Any chance your colleagues could come get that little creature? », ou encore: « Well, we caught a snake near our house ».

¹⁷⁵ Ma traduction de la voix-off: « Well, we caught a snake near our house ».

¹⁷⁶ Ma traduction de la voix-off: « A little while later a call came from another farm: a boa constrictor about two meters long had entered the house ».

et les raccords plastiques et de mouvement entre une scène et l'autre. Au sommet d'une pierre, une chouette observe un espace-temps au-delà du cadre de la caméra (Fig. 59 – 60). Suit un plan en plongée sur des chemins étroits et gris construits au milieu d'un pré, avec une route visible dans un coin du cadre (Fig. 61 – 62). Des humains de dos, portant des parapluies, marchent sur les dalles de ciment : certains n'osent pas sortir des contours de cet espace routier tracé, tandis que d'autres s'aventurent dans le pré, faible souvenir d'une nature libre de toute contraintes. La chouette regarde encore et tourne la tête vers la gauche (Fig. 63 – 64) : ce mouvement latéral se répète dans la scène suivante par une caméra qui effectue un travelling latéral vers la gauche sur un panorama urbain (Fig. 65 – 66 – 67 – 68). Il ne s'agit pas simplement d'un effet de mimétisme. Dans ce contexte, la technique s'approprie le mouvement visuel de l'animal avec l'intention délibérée de confondre le regard mécanique avec celui des êtres vivants : la prise de vue en plongée sur la ville évoque la vision de la chouette, offrant ainsi à l'observateur humain une nouvelle perspective narrative et visuelle.

Le choix de la proximité visuelle avec les entités nonhumaines, par juxtaposition de détails et gros plans, cherche à accéder aux entrailles des corps nonhumains. Cette technique met en lumière la fragilité des frontières séparant le corps humain de celui nonhumain, proposant ainsi un corps cyborgien sans limites perceptibles ni préétablies. Un animal malade capturé dans une ferme est transporté par deux gendarmes dans une cage sur le dessus d'une camionnette. La caméra s'attarde sur ses yeux, le liquide oculaire et la saleté autour de ses cils, ainsi que sur son museau (Fig. 69). Le métal des barreaux de la cage, tour à tour net et flou, reste visible dans le cadre (Fig. 70 – 71) : la technique n'établit pas une relation de prédation envers le nonhumain. Au contraire, elle met l'accent sur un aspect que la cascade fait émerger entre les cris des animaux et les protestations des humains. La création d'un corps cyborgien passe par une résistance et une rébellion contre l'architecture dualiste dominatrice, qui veut des entités humainonhumaines non communicantes, le premier servant le second dans une relation d'utilité asymétrique. De plus, la vue des barreaux détruit l'innocence du témoin modeste et invisible : l'humain et la technique sont conscients de leur positionnement par rapport à un animal, qui cherche des voies de survie. L'attention particulière portée aux corps humains et nonhumains se traduit par un montage non organique de gros plans et de détails qui fragmentent les corps pour les recomposer sous la forme d'un puzzle : les détails du museau, des pattes, des yeux et du ventre de l'animal, d'abord dans la cage puis sur la table de la salle d'opération, entrent en résonance avec ceux de l'uniforme du gendarme et des gants du médecin (Fig. 72 – 73 – 74 – 75 – 76 – 77). La question « Que deviendrons-nous lorsque les espèces se rencontreront ? »

demeure sans réponse, car cet avenir possède une corporalité incertaine ou peut-être celle d'un monstre dont les formes se composent et se décomposent à l'infini.

Il existe un dialogue entre le champ diégétique et le hors-champ, qui semble donner une forme supplémentaire au cristal des possibilités narratives. La présence du hors-champ est prise en charge par le nonhumain, dont le regard se porte souvent au-delà de la caméra et des cages des espaces prédéfinis pour son existence. Ce regard révèle leur statut d'agents dans un panorama dualiste qui les considère comme des esclaves passifs. Dans le cas des humains, ce n'est que dans la séquence de l'archive photographique que leurs yeux se tournent vers l'extérieur du cadre, mais en direction de leur entreprise prédatrice : la conquête du nonhumain enfermé dans des cages au milieu du béton (Fig. 78 – 79 – 80). En imaginant le cristal, le regard du nonhumain vers un hors-champ inconnu élargit ses dimensions, mettant en circulation des récits qui ne pourraient jamais être écrits dans l'espace-temps du regard enfermé dans la logique dualiste de l'humain.

Devenir agent de la technique cinématographique passe par l'utilisation de la pellicule 16mm qui forme et offre chaque image grâce à sa sensibilité à la lumière. La présence plastique du 16mm se manifeste aux moments des changements de bobine : une lumière éblouissante rompt soudainement la linéarité de l'image écomimétique, imposant ainsi l'individu technique (Fig. 81 – 82). La rupture avec l'ecomimeticité se fait par le choix d'employer des pellicules périmées, qui donnent lieu aux « techniques de l'erreur »¹⁷⁷, telles que les couleurs sombres contrastées, les sur- et sous-expositions, les ombres, les impressions d'apparition et de disparition ainsi que d'autres effets visuels, qui enrichissent la plasticité et la matérialité du film. Dans le générique de fin, on découvre que la pellicule 16mm provient de rouleaux Kodak valables entre 1999 et 2007, entre 2001 et 2007, entre 2004 et 2005, de 1996 à 2011, ainsi que des rouleaux Fuji valables en 1999 et entre 2003 et 2009. À cela s'ajoute la technique « Day-for-Night » qui rend encore plus visible le médium, en agentifiant et en situant historiquement le médium cinématographique dans ce jeu de dominants et dominés. Il en résulte une technique qui a laissé des traces de destruction à travers la création de récits normatifs, mais qui peut se transformer grâce et à travers la fragilité de son caractère éphémère.

¹⁷⁷ PITROU P., « La vitalité du végétal révélée par la technique », CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p. 26

Dans l'obscurité de la nuit et des uniformes des gardes forestiers, « It is Night in America » fait émerger les différentes formes de domination ayant mis en place la structure dualiste. À travers cette révélation, la technique peut donner lieu à des métamorphoses libératrices pour des récits cyborgs au-delà de la norme de l'égalité. Plongeons-nous à présent dans le système de domination...

3.3 Esclave et Maître et Autre : la structure dualiste

Comme pour « Last Things », il s'agit à présent d'analyser les façons dont Ana Vaz se libère de l'architecture dualiste, selon les étapes théorisées par Val Plumwood. Dès le début du film, les lignes narratives sonores et visuelles s'entrelacent, ébranlant la netteté des frontières entre passé et présent, humain et nonhumain. Tout advient dans l'obscurité de la nuit, où les fantômes prédateurs errent à la recherche de proies à dévorer.

Première phase : celle de la mise en arrière. Le sujet qui apparaît en premier aux yeux des spectateur·ices est celui du corps citadin, dont les limites sont lointaines et presque invisibles : les espaces anciens des nonhumains se profilent au-delà de ces horizons. Ce corps s'impose à travers des files de voitures, de bus, des feux verts et rouges régulant le trafic, des ponts et des routes sans fin. Une technique construite en quelques années pour le transport humain et ses fins conquérantes vis-à-vis de la nature. À ce stade, une autre technique entre en jeu, celle du cinéma, qui, grâce à un montage audiovisuel non organique, met en dialogue ces entités de contrôle avec l'animal. Une loutre dans une piscine et un capybara discutent avec de sentiers labyrinthiques. (Fig. 83 – 84). Ensuite, un loup à crinière dans un zoo regarde une route très fréquentée, tandis que d'autres animaux occupent le centre du cadre (Fig. 85 – 86). Un aigle en vol ouvre le cadre sur le ciel avec le Palais du Congrès National à Brasilia en arrière-plan (Fig. 87 – 88 – 89). Le montage sonore relie cette multiplicité de récits spatio-temporels, donnant l'impression d'une invasion humaine, celle du maître, sur les habitats des nonhumains, perçus comme dépourvus d'utilité. Mais, par les biais de l'écriture cyborg de Haraway et en lien avec le cristal deleuzien, on peut voir autrement : un nouveau corps ou plusieurs corps se construisent lentement, dans le silence de la nuit, où humains et nonhumains occupent le même espace et la même importance visuelle et sonore.

Les corps humains et nonhumains sont approchés différemment. Les premiers subissent une sorte de fragmentation : pour la plupart d'entre eux, le cadre montre des bras et des jambes. Du policier capturant l'animal malade, on ne voit que le dos et les mains couvertes de gants. Seuls

les médecins, humains engagés dans une relation de soin envers les nonhumains, bénéficient d'une vision corporelle élargie : par exemple, ils sont montrés en action avec les animaux, leurs visages bien visibles. Contrairement au nonhumain, y compris la technique, qui remplit l'espace du cadre dans son ensemble, le corps humain prend d'autres représentations, suggérant une manière de penser la forme humaine sans frontières, ouverte à la rencontre de nouveaux êtres traversant les espaces-temps nonhumains, avec leurs différences.

Malgré ce que la structure dualiste voudrait faire croire, à savoir que le maître est indépendant de l'esclave, ici l'humain et le nonhumain expriment deux formes de codépendance. La première concerne la peur : les appels à la police environnementale pour des serpents de deux mètres ou d'autres animaux sauvages trouvés dans les habitations marquent une relation de codépendance où l'humain craint le nonhumain. Ou encore, le cas de l'animal porteur de malchance en traversant la route et que les humains blessent en le renversant. Par ailleurs, le nonhumain dépend des soins de l'humain pour survivre. La deuxième forme de codépendance concerne l'affection et les soins. Après la séquence de l'opération sur l'animal malade, se terminant par un gros plan sur le museau de l'animal anesthésié, le cadre se remplit des plumes et des yeux d'une petite chouette sous la main d'un humain aux ongles vernis en rouge (Fig. 90 – 91). Humain et nonhumain se touchent et se caressent dans une relation d'attention mutuelle.

Dans la phase de l'hyper-séparation, la suprématie du maître s'affirme par l'interdiction de toute continuité avec l'esclave. L'une des missions de la technique de « It is Night in America » est de mettre en lumière les mécanismes de domination du maître pour les dépasser à travers le cristal. Le zoo de Brasilia est l'un des premiers bâtiments construits dans l'espace urbain destiné à la capitale Brasilia, dont le but était d'offrir du divertissement à ceux qui travaillaient dans la région et d'attirer une population qui n'aurait jamais visité le centre du Brésil, dépourvu d'infrastructures humaines fonctionnelles. La simple séquence d'images d'archives met en scène l'hyper-séparation du maître de l'esclave : les structures circulaires en béton vues d'en haut visualisent à l'écran la division de ce qui est destiné au nonhumain. S'ensuivent des photographies d'époque montrant des éléphants arrivant dans des cages à l'aéroport (Fig. 92) ; des lions regardant par terre tandis qu'un autre cherche le contact d'un humain à travers les barreaux (Fig. 93 – 94) ; une piscine où nagent des loutres, observées par une foule humaine derrière une rambarde (Fig. 95). L'image d'un lynx en position de défense et d'attaque contre les jambes des corps humains derrière les barreaux d'une porte illustre clairement la séparation entre les deux instances, tout en posant simultanément une question (Fig. 96): qui est en prison

? Quel est le zoo : celui des nonhumains ou celui des humains ? La structure des innombrables renvois spatio-temporels du cristal permet de retourner la situation et de poser ces questions où les rôles du dominant et du dominé ne sont plus clairs.

Malgré les murs et les clôtures entre les récits humains et nonhumains d'un passé lointain, le montage non organique crée une connexion avec les histoires des animaux de ces documents historiques. Le tigre entouré du froid métal du zoo est lié à deux animaux porteurs de malheur, escortés par un garde vers de la nourriture dans l'espace de réhabilitation (Fig. 97 – 98). Ici, le montage temporel engage un jeu subtil : les actions et les mouvements des deux entités sont ralentis, donnant un sentiment de convergence humainonhumain. En un instant de lumière éclatante ou d'une explosion cristalline, correspondant à la fin de la bobine de film, l'humain disparaît du cadre et les animaux et leurs histoires de réhabilitation prennent le dessus (Fig. 99 – 100 – 101 – 102).

La figure du dominé est définie comme manquante de ce qui caractérise le dominant : c'est la phase de l'incorporation. Dans l'histoire de l'art et des sciences, la division entre humain et nonhumain se définit par l'absence de parole et de narration chez le nonhumain. Ce dernier, en particulier l'animal, possède ses propres histoires : dans « It is Night in America », chaque corps, chaque visage et chaque patte prend la forme du cristal, où un passé millénaire en l'absence de l'humain et un présent en présence de l'humain coexistent, avec une ouverture vers des cascades épistémologiques alternatives. Les animaux, les chouettes et les aigles, possèdent un regard, une capacité à voir autrement, sous de nouvelles perspectives, le corps citadin et la cohabitation entre humains et nonhumains. Le nonhumain n'est pas seulement le narrateur de ses propres histoires, mais il peut également introduire l'altérité, à laquelle l'humain seul n'aurait pas accès. Les animaux choisissent de se tenir dans un espace frontalier et de sortir des catégories préétablies. Les singes marchent sur les réseaux de fils barbelés, qui séparent l'espace des humains de celui réservé aux nonhumains (Fig. 103 – 104). Un groupe traverse la rue d'un côté à l'autre avec en arrière-plan une voiture suivant le cours établi : cette image illustre la manière dont les nonhumains peuvent donner une impulsion vers des alternatives, au-delà de l'identique et de ce qui est naturel et normatif (Fig. 105). Enfin, le coup de grâce porté à la structure dualiste se trouve dans le montage sonore du prologue : la convergence des voix humaines et nonhumaines dans un mouvement de protestation et de résistance donne des signes clairs d'un mouvement migratoire de l'attention de la cascade, pour donner forme à de nouvelles narrations et de nouveaux corps.

Dans la phase de l'instrumentalisation, l'identité de l'esclave est définie selon les besoins du maître. « It is night in America » montre les horreurs de cette relation fonctionnelle en exposant les mécanismes de pouvoir. Ainsi, le film réactive les archives d'un passé qui résonne encore dans le présent, en montrant des images de cages contenant les éléphants arrivant à l'aéroport, immobiles dans ces espaces minuscules, entourés par l'action des humains qui ont défini leur but, celui de divertir les résidents humains de la nouvelle Brasilia ou ceux impliqués dans sa construction. Mais les animaux qui osent rester aux frontières, tout comme les relations basées sur les soins, donnent des indices sur la possibilité d'autres rencontres fondées sur une résistance et un regard mutuel entre êtres.

Les voitures, camionnettes, bus et autres moyens de transport occupent un espace et mettent en lumière une forme de technique construite par l'humain pour faciliter ses déplacements, tout en ayant un sens conquérant. La technique cinématographique déstabilise ce type de relation : depuis le siège des voitures et des camionnettes de la police environnementale, la caméra filme l'asphalte et la nature mouillés par une pluie torrentielle, annonciatrice de l'immense cascade, se dirigeant vers des lieux dont les destinations sont inconnues (Fig. 106). L'incertitude du voyage et l'obscurité de la nuit, combinées à une composition musicale menaçante, rompent la relation maître-esclave et révèlent les nombreux labyrinthes des nouvelles épistémologies terrifiantes aux yeux et aux corps habitués à l'unité et à l'égalité.

Nous arrivons à la dernière phase : celle de l'homogénéisation, pour laquelle toute différence à l'intérieur des mêmes catégories est considérée contre nature. Un sentiment d'homogénéité des catégories ne touche à aucun moment les pensées ou regards des spectateur·ices de « It is night in America ». La technique cinématographique lutte contre ce danger en mettant en relation passé et présent ainsi qu'en ouvrant les puissances de narrations alternatives. La rencontre entre l'humain et le nonhumain se réalise à travers les corps, remettant en question toute catégorie et tout stéréotype : ainsi, leurs relations échappent à l'homogénéité. Un humain montre son corps couvert de tatouages de fourmiliers à collier (Fig. 107 – 108 - 109) : dans cette brève séquence de « jump cuts » où l'œil mécanique saute d'un détail à un autre, la voix d'un médecin raconte une autre histoire, celle de la rencontre entre humains et l'espèce animale du tamanoir. « C'est toujours la même histoire : trouvés seuls sur la route. Ils se font écraser tout le temps. Il y a même une mentalité de les écraser volontairement, parce qu'ils 'portent

malheur' »¹⁷⁸. À l'opposé, il y a le cas des médecins préoccupés par les maladies entraînant le retrait des animaux sauvages de leur habitat naturel et de leurs congénères; et encore, un humain appelle la police environnementale, admettant sa séparation du nonhumain. « Il y a une mouffette ici. Est-ce que vos collègues pourraient venir chercher cette petite créature ? » demande la police. « Peut-être un opossum? » continue l'homme. « Tu sais, mon pote, je ne suis pas sûr. Au fait, je suis un collègue, un pompier. J'étais même en train de plaisanter avec les gars ici... Tu sais, je viens de la campagne, mais je vis ici depuis 35 ans donc j'ai oublié tout ce que je savais sur la faune. »¹⁷⁹ Autrefois, cet humain était habitué à la relation avec les nonhumains, montrant une connaissance dépassant ses limites humaines. Peut-être que les yeux des oiseaux et la puissance cristalline de la cascade pourraient le remettre en contact avec l'altérité.

Le générique de fin constitue une autre forme de résistance à l'homogénéité, révélant chaque espèce ayant offert son espace-temps à la technique cinématographique : la loutre géante (*Pteronura brasiliensis*), le loup à crinière (*Chrysocyon brachyurus*), le chien des buissons (*Speothos venaticus*), la chevêche des terriers (*Athene cunicularia*), le petit-duc choliba (*Megascops choliba*) et les humains (*Homo Sapiens Sapiens*) avec leurs noms et bien d'autres encore. Les humains et les nonhumains ne sont pas des catégories homogènes, mais possèdent des histoires de survie, de mort, de renaissance et d'extinction qui nous ramènent au commencement de tous les espaces-temps.

Enfin, il nous semble important de revenir encore sur le montage sonore des cris et des instruments humainonhumains du prologue. Ici, ces entités se nourrissent mutuellement dans un mouvement cristallin de rébellion et de résistance pour ouvrir de nouvelles possibilités narratives. Ce sont des lamentations de douleur traversées par le spectre de la mort, qui peut-être apporteront la vie plus tard, dans un temps que nous ne connaissons pas. Ensemble, les humainonhumains deviennent porteurs d'histoires d'autrui, destinées à la métamorphose et à la création d'un corps cyborg entre les pluies torrentielles et les embruns d'eau, après avoir traversé les horreurs et les fantômes de la domination.

¹⁷⁸ Ma traduction depuis: « It is always the same story: found alone on the road. They are run over all the time. There's even a mindset of running them over on purpose, because they 'bring bad luck' ».

¹⁷⁹ Ma traduction depuis: « There's a skunk here. Any change your colleagues could come get the little creature? »; « An opossum, maybe? »; « You know, mate, I'm not sure. By the way, I am a colleague, a fireman. I was even joking with the boys here... You know, I'm from the backcountry, but I've lived here for 35 years so I've forgotten all I knew about wildlife. »

3.4 De nouvelles connaissances polluées et transformatives

Il est désormais temps d'essayer de répondre à la deuxième partie de la question de recherche : comment l'œil mécanique gère-t-il l'agentivité des éléments inter-espèces dans la construction et la transmission des savoirs ?

La technique cinématographique de « *It is night in America* » met en scène la complexité des relations inter-espèces dans un contexte sociopolitique particulier : celui de Brasilia, une capitale imposée violemment sur un territoire naturel et nonhumain, en écho à l'histoire coloniale du pays. Ce contexte est aussi celui d'une souffrance humainonhumaine : d'un côté, les protestations humaines au son des casseroles contre l'indifférence du président de l'époque, Jair Bolsonaro, face à la pandémie de COVID ; de l'autre, les cris, parfois proches du hurlement, des animaux enregistrés dans les zoos ou pendant la construction du gigantesque barrage de Belo Monte.

Dans ce panorama, la technique devient un agent révélateur des mécanismes de pouvoir propres à la structure dualiste, et du seul savoir qu'elle autorise : la suprématie du maître sur l'esclave. À travers un processus de dénaturalisation de l'autorité – rendu possible par la présentation de la diversité complexe des relations et des entités agentifiées, porteuses histoires millénaires et plus récentes –, la technique se met au service des cristaux d'espaces et de temps intrépides, prêts à la transformation. Sur fond sonore désolant d'une loutre enfermée dans une petite piscine entourée de barreaux, une chouette fixe l'œil mécanique (Fig. 110) : quelque chose d'horrible et monstrueux est-il sur le point de se produire ? Faut-il craindre la cascade ? Un grand projecteur composé de petites bulles de lumière – des formes cristallines – apparaît soudainement à l'écran : sa lumière varie jusqu'au bleu, souvenir du « *Day-for-Night* » (Fig. 111 – 112 – 113- 114). La technique n'oublie pas son positionnement historique et esthétique au sein des relations inter-espèces et les savoirs dualistes transmis dans ce système dominant.

Si l'appareil cinématographique met en scène le système dualiste, c'est pour nier la logique prédatrice de la vision et prendre la forme d'un témoin incarné et multifacettes. L'œil mécanique se met à disposition de l'altérité humainonhumaine et propose d'autres points de vue, déstabilisant la vision normative linéaire du simple témoin modeste et invisible. Le flou, les mouvements soudains, les détails et les gros plans instables ainsi que les nombreux *jump cuts* tentent de restituer l'imprévisibilité des êtres nonhumains et humains. Le singe au pelage gris

doux qui se déplace dans le jardin du zoo ; le détail du museau du chien des buissons, malade, dans la cage ; les humains sous les parapluies sur les trottoirs bordant les routes ; les lumières des lampadaires et des feux de signalisation sur les routes interminables de Brasília.

À cela s'ajoute la fragilité de la pellicule associée à l'utilisation de rouleaux périmés, montrant la volonté de la technique de refléter la fragilité même du Système Terre, où construction et destruction peuvent survenir sans préavis et échapper à tout contrôle. Brasília a été construite en quelques années et pourrait se décomposer dans le même laps de temps. Dans ce système, apparitions et disparitions se succèdent en instants de lumière éblouissante, les moments de fin de rouleau de pellicule. Aux spectateur·ices est ainsi présenté un savoir qui rejette l'écomiméticité prédatrice entourant les yeux mécanique et humain. Au lieu de cela, la technique cherche des regards inter-espèces, parfois en mettant de côté l'humain, opérant ainsi une rotation de l'attention visuelle et épistémologique vers l'Altérité.

« (...) une langue de la nature et des animaux au cœur de la ville »¹⁸⁰ sont quelques-unes des paroles du dernier monologue en voix off du film, juste avant la vision de la cascade. Le cinéma et la technique cinématographique de "It is night in America" portent des épistémologies intra-actionnelles qui se trouvent au milieu de la pollution inter-espèce, dans l'espace de la frontière. La violence objectifiante de la relation irresponsable et utilitaire se transforme à travers l'agentivisation de l'œil mécanique et des yeux nonhumains qui se tournent vers les humains et révèlent les mécanismes du système de pouvoir dualiste. Il faut être prêt à recevoir l'horreur du monde, être « wordly », pour accéder à un mouvement de résistance et à la lumière cristalline : en cet endroit, les corps humainonhumains peuvent trouver de nouvelles formes relationnelles et un pouvoir de création du corps cyborg, un monstre chimère, en perpétuelle mutation, comme les espaces-temps de construction et de destruction de la planète Terre. Le désordre et la pollution de ces nouvelles connaissances hors norme prennent les formes curatives des mains des médecins dans les centres de réhabilitation et des pattes et des museaux des animaux en voie de guérison. Ce mouvement de l'attention et des soins se joint à la cascade dont la puissance peut arrêter la vision des fantômes dualistes et nous offrir des récits chaotiques responsables, toujours dans l'incertitude.

¹⁸⁰ Ma traduction de la voix-off depuis : « a language of nature and animals within the city ».

Conclusion

Ainsi s'achève ce voyage à travers les méandres et les profondeurs des relations inter-espèces qui ont animé les chapitres de ce mémoire. Dans la fabrique des étoiles et dans la boue des pluies torrentielles, les modalités de coexistence des éléments du système Terre ont été analysées, non sous le prisme de l'égalité, mais dans la continuité de leurs différences. Les réflexions qui ont structuré cette étude ont visé, en premier lieu, à mettre à l'épreuve la rupture de l'architecture dualiste du pouvoir et, en second lieu, à décrire une technique agentifiée et agentifiante, aux formes tentaculaires, pleinement capable de briser l'écomimétisme du rapport au monde humain et nonhumain et de flotter dans l'incertitude de la fabrication de savoirs alternatifs.

Nous rappelons ici la question qui a suscité ces réflexions, afin de raviver la mémoire : en déconstruisant le postulat de l'opposition dualiste entre humain et nonhumain dans la fabrication du savoir, comment les dynamiques spatiales et temporelles des regards inter-espèces se redéfinissent-elles dans le cadre du processus de captation filmique ? Et de quelle manière l'œil mécanique de la caméra interagit-il avec l'agentivité des éléments inter-espèces dans la mise en forme et la circulation des savoirs ? Oser une réponse a été notre mission principale.

Nous avons avancé par étapes, en commençant par la déconstruction du système dualiste. Les études écoféministes, en particulier le travail de Val Plumwood, ont permis d'établir une base théorique pour identifier les mécanismes de ce système, responsables de la création de deux catégories distinctes, l'humain et le nonhumain, où le premier domine le second à travers une stratégie de naturalisation de sa position de supériorité morale. La pensée écoféministe déconstruit cette structure en affirmant l'interdépendance des êtres : sous nos yeux, les fondations de cet édifice colossal de domination vacillent, ébranlant les catégorisations établies et ouvrant la voie à des relations humanonhumaines.

Dans ces autres manières d'être ensemble, les positions de sujet et d'objet sont en perpétuel mouvement, suivant une danse arythmique¹⁸¹, donnant naissance à une entité fluide et informe.

¹⁸¹ Par l'expression « arythmique », nous souhaitons souligner l'importance de ne pas se soumettre au rythme normatif d'une danse imposée. Une réflexion issue de la lecture de DURAFOUR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021.

Ici, les différences de l'un deviennent les similitudes de l'autre, dans un échange d'informations incessant au sein de l'entité humanonhumaine du cyborg.

La deuxième étape a consisté à étudier le médium technique, car, dans la prise de vue audiovisuelle, il constitue l'élément qui tisse la relation entre les entités humaines et nonhumaines. Donna Haraway et Gilbert Simondon ont tracé le chemin de l'agentification de cette technique, conçue comme un témoin incarné et aux multiples facettes, dotée d'une intention à la fois fabricatrice et réparatrice à l'égard de l'autre. La technique se déploie ainsi sous la forme d'un corps fluide, affranchi de la norme et capable d'écrire d'autres récits, habités par des univers humanonhumains. L'appareil cinématographique se trouve, en conséquence, en étroite corrélation avec le nonhumain, puisqu'il représente également un vecteur de soin face à la violence que le système dualiste a infligée à ce dernier.

L'analyse du cinéma d'avant-garde, en particulier celui de Deborah Stratman et Ana Vaz, a permis d'explorer le territoire filmique, révélant un mode d'écriture d'inspiration deleuzienne traversé par le corps anormatif du cyborg : celui du cristal cyborgien. Ce dernier met en lumière un espace-temps fait d'explosions et d'implosions, déployant une myriade de manières d'exposer les relations humanonhumaines, brisant le principe de l'écomimétisme au profit d'un rapport à l'incertitude comme « *modus operandi* » dans la création de savoirs non dualistes. Le nonhumain – pierres, animaux et autres éléments naturels – s'agentifie et devient sujet de vision : il regarde et interroge le regard des spectateur·ices, qui finissent par voir avec lui. Ainsi s'opère un désajustement de toute forme narrative linéaire et prédatrice, remettant en circulation un régime de vision et un système perceptif que le témoin modeste prédateur avait figés.

Les films « *Last Things* » et « *It Is Night in America* » mettent en relation, à travers des opérations narratives et esthétiques agentifiantes, les dynamiques humanonhumaines et leurs implications spatio-temporelles. L'œuvre de Deborah Stratman déconstruit l'Histoire de la formation de la planète Terre, donnant naissance à des récits échappant à toute définition de commencement et de fin. Ici, l'espace et le temps deviennent l'encre de la plume cyborgienne, inscrivant leur trace sur le territoire du cristal où se déchaîne la révolte inter-espèces. « *It Is Night in America* » déploie une autre narration, celle du regard prédateur de la technique cinématographique, tout en ouvrant la possibilité de dépasser cet héritage dans l'approche du nonhumain. Dans un espace-temps urbain, lui-même enchâssé dans des temporalités

nonhumaines, apparaissent les vestiges d'un mode d'existence fondé sur l'indépendance et l'instrumentalisation de l'autre, mais aussi les éclats cristallins de formes plurielles d'habitation commune.

Nous prenons conscience que les yeux mécaniques de Stratman et Vaz servent de remède à la cécité humaine face à la multiplicité des points de vue et à l'invisibilité moléculaire du nonhumain. La caméra de Vaz tente d'ouvrir d'autres perspectives, en s'émancipant d'une perception strictement anthropocentrée et nous mettant en relation avec des corps humanonhumains situés à la frontière. À l'inverse, la technique de « Last Things » endosse le rôle de révélateur des mondes minuscules et énigmatiques des formations rocheuses, des dernières choses et de leurs récits.

Dans cette nouvelle configuration cristalline, les structures dualistes se fracturent pour laisser place à l'incertitude et au soin. Val Plumwood, philosophe écoféministe, identifie les étapes de mise en place du dualisme, que nous avons mobilisées pour analyser la manière dont les techniques des deux réalisatrices se déconstruisent et brisent la domination du Maître. Les corps des pierres et des roches au fond des océans, ceux des animaux pris dans les mailles des frontières ou allongés sur la table d'opération aux côtés des humains, forment un puzzle dont les pièces s'assemblent progressivement pour donner naissance à des entités échappant aux catégorisations normatives, situées à la frontière de l'indéfinissable. Les cristaux repérés dans les films de Vaz et Stratman révèlent une pluralité de regards incarnés. Une fois l'illusion du contrôle et du pouvoir du Maître ébranlée, les dimensions spatio-temporelles se métamorphosent, adoptant des formes inattendues : apparition et disparition, destruction et création s'enchaînent sans ordre préétabli. Cet espace-temps liminal est un seuil d'où émergent des savoirs puissants, comparables aux cascades, aux éruptions volcaniques ou aux explosions atomiques, et capables de guérir les blessures profondes des relations humanonhumaines. Mais y accéder suppose de traverser l'effroi infernal de la violence et de la perte du contrôle et du pouvoir.

« (...) lorsque tout s'est évanoui, il te reste la richesse de la perte »¹⁸², nous suggère l'écrivaine Rebecca Solnit avant de nous faire parcourir les cartes de l'incertitude. La technique rend

¹⁸² Ma traduction de « (...) when everything else is gone, you can be rich in loss » depuis SOLNIT R., *A Field Guide to Getting Lost*, Edimburg, 2006, p. 23

visible l'invisibilité du regard prédateur pour mieux s'en défaire et révéler, enfin, la richesse des multiples manières d'habiter ensemble. C'est ainsi que nous répondons à la deuxième partie de la question de recherche¹⁸³ : à travers la mise en relation des chairs et des os des éléments inter-espèces et par la curiosité transgressive de vouloir aller au-delà des séparations, en faisant le deuil des certitudes neutres et familières.

Dans « Borderlands / La Frontera »¹⁸⁴, la philosophe et artiste Gloria Anzaldúa esquisse une image saisissante de la relation émergente entre l'humain et le nonhumain : une cohabitation inédite qui exige une pensée renouvelée. Décrivant la frontière entre les États-Unis et le Mexique, Anzaldúa la définit comme « un lieu vague et indéterminé, façonné par le résidu émotionnel d'une frontière artificielle »¹⁸⁵; elle y voit également « un constant état de transition »¹⁸⁶. Transposée à notre réflexion cinématographique, cette notion de frontière devient dispositif : la technique filmique nous place à l'interstice, sur un seuil, dans un espace d'étrangeté. Depuis ce lieu-limite, nous devenons des « moitié-moitié, mità y mità, ni l'un ni l'autre, mais un étrange dédoublement, une déviation de la nature qui horrifiait »¹⁸⁷, des subjectivités composites, dérangelantes pour l'ordre établi, mais fécondes pour penser le monde autrement. Pourtant, nous y cohabitons avec d'autres. Que nous enseigne ici la pensée féministe d'Anzaldúa ? Que l'humain ne vit ni ne regarde jamais seul : il partage son regard, sa chair, ses récits avec l'Autre — qu'il soit vivant, végétal, machine, ou fantôme. Des ruines de la prédation émerge un corps fluide, une chimère au sens harawayen, porteuse d'une « conscience aliène »¹⁸⁸ : entité hybride, mouvante, qui s'alimente « de » et « avec » l'inconnu. Dans cet océan de savoirs non linéaires, là où vacille la rationalité occidentale, surgissent d'autres formes d'éthique : la responsabilité et la réciprocité, qui s'accompagnent à la vulnérabilité.

Ainsi apprenons-nous à vivre avec l'Altérité, à lui poser des questions : dans ces conditions de réciprocité radicale, le dialogue prend le pas sur la destruction et la domination. C'est dans cette perspective que l'artiste humaine Agnieszka Polska s'adresse à une intelligence artificielle, entité aux contours flous, fascinants et potentiellement inquiétants, en lui

¹⁸³ Voici la deuxième partie de la question de recherche, pour rappel : « Comment l'œil mécanique de la caméra gère-t-il l'agentivité des éléments inter-espèces dans la construction et la transmission des savoirs ? ».

¹⁸⁴ ANZALDUA G., *Borderlands / La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco: Éditions Aunt Lute Books Company, 1987.

¹⁸⁵ Ma traduction de « vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary » depuis *Ibidem*, p. 3.

¹⁸⁶ Ma traduction de « a constant state of transition » depuis *Ibidem*, p. 3.

¹⁸⁷ Ma traduction depuis : « half and half, mita' y mita', neither one nor the other but a strange doubling, a deviation of nature that horrified », *Ibidem*, p. 19.

¹⁸⁸ Ma traduction de « alien consciousness » depuis *Ibidem*, p. 77.

demandant de créer des fleurs. Et la réponse surgit¹⁸⁹ : des créatures florales, en symbiose avec les humains, sans racines, affranchies des attaches identitaires et des injonctions de la culture phallocentrique (Fig. 115). Des savoirs végétaux, mouvants et dissidents qui vivent dans les relations humainonhumaines.

Au fil de ce mémoire, à votre insu peut-être, a lentement pris forme, dans le silence nocturne comme dans le tumulte d'une lumière cristalline, un être aux natures multiples. Vous l'avez laissé s'insinuer en vous, se fondre dans vos chairs, établir une symbiose intime avec ce que vous appeliez auparavant « vous-mêmes ». Dès lors, une question s'impose, à la fois discrète et fondamentale : comment voyez-vous, comment habitez-vous désormais le monde qui vous entoure ? Prenez la caméra et filmez.

¹⁸⁹ La réponse de l'IA à la question de l'artiste est contenue dans le court-métrage « The Book Of Flowers » réalisé par Agnieszka Polska en 2023 et présenté dans le cadre de l'exposition « Science / fiction – Une non-histoire des plantes » tenue à la Maison Européenne de la Photographie à Paris.

Bibliographie

- ANZALDUA G., *Bordelands – La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books Company, 1987
- ARNESEN H., *Stardust*, Rome, Orecchio Acerbo, 2024
- BARAD K., *Meeting the Universe Halfway*, Durham, Duke University Press, 2007
- BLONDEAU O., « Des hackers aux cyborgs : le bug simondonien », *Multitudes*, 2004/4, n.18, pp. 91-99
- CALVO P., *Planta Sapiens – Unmasking Plant Intelligence*, Londres, The Bridge Street Press, 2022
- CASTRO T., PITROU P., REBECCHI M. (dir), *Puissance du végétal et cinéma animiste – La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les presses du réel, 2020
- D'LUGO, LOPEZ A., PODALSKY L. (dir), *The Routledge Companion to Latin America*, London, Routledge, 2018
- DE LAURENTIS T., *Alice Doesn't – Feminism Semiotics Cinema*, London, The Macmillan Press LTD, 1984
- DELEUZE G., *Image-mouvement – Cinema 1*, Paris, Les éditions du Minuit, 1983.
- DELEUZE G., *Image-temps – Cinema 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DELLA NOCE E. & MUNARI L., *Expanded Nature : Ecologies du cinéma expérimental*, New York, Light Cone Editions, 2022
- DESPRET V., *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Paris, Actes Sud, 2021
- DESPRET V., *Habiter en Oiseau*, Paris, Actes Sud, 2019.
- DURAFOR J.M., *Tchernobyliana – Esthétique et Cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, 2021
- ELWES C., *Landscape and the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2022
- GRANDJEAN N. et LOUTE A., *Valeurs de l'attention – Perspectives éthiques, politiques et épistémologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
- HARAWAY D., "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936", HARAWAY D., *Primate Visions – Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, Routledge, pp. 20-64
- HARAWAY D., « A Cyborg Manifesto – Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », HARAWAY J. D., *Manifestly Haraway*, London, University of Minnesota Press, 2016

HARAWAY J. D., *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008.

MERCHANT C., *Earthcare and Environment*, Londres, Routledge, 1996.

MITCHELL W. J. T., « What Do Pictures Really Want? », *October*, Vol. 77, Cambridge, The MIT Press, 1996, pp. 71-82

MORTIMER-SANDILANDS C. et ERICKSON B., *Queer Ecologies – Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 2010

O'BRIEN S., *Bits and Pieces – Screening Animal Life and Death*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2023

RUST S., MONANI S., CUBITT S., *Ecocinema Theory and Practice 2*, New York, Routledge, 2023

SHELDRAKE M., *Entangled Life – How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds, and Shape our Futures*, New York, Random House, 2020.

SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Auber, 1958

SOLNIT R., *A Field Guide to Getting Lost*, Londres: Penguin Books, 2006

TSING A. L., *Le champignon de la fin du monde – Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris : Éditions La Découverte, 2017

VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993

YONG E., *I Contain Multitudes – The microbes within us and a grander view of life*, Londres, Penguin Random House UK, 2016

ZHONG MENGUAL E., *Apprendre à voir – Le Point de vue du vivant*, Paris, Actes Sud, 2021

Ressources en ligne

CHAPMAN M., « Brasilia, Brazil – Overview », [En Ligne] consulté le 16 juillet 2025, URL: <http://architecture-history.org/schools/BRASILIA,.html>

CINEMA DU REEL, « Palmarès 2023 » [En ligne], 2023, consulté le 16 juillet 2025, URL: <https://archives.cinemadureel.org/en/les-palmares/2023-2/>

GUIMARAES J. P., Fishers confirm scientists' warning : Brazil's Belo Monte dam killed off the river », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL : <https://news.mongabay.com/2023/06/fishers-confirm-scientists-warning-brazils-belo-monte-dam-killed-off-the-river/>

LIGHT CONE, « Ana Vaz », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL: <https://lightcone.org/en/filmmaker-2489-ana-vaz>

LIZOTTE C., « Rock On », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL:

https://reverseshot.org/reviews/entry/3140/last_things

MULLER Cristina (Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies Directorate-General for Internal Policies), « Brasil and the Amazon Rainforest – Deforestation, Biodiversity and Cooperation with the EU and International Forums » [En ligne] consulté le 16 juillet 2025, URL :

[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2020/648792/IPOL_IDA\(2020\)64879_2_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2020/648792/IPOL_IDA(2020)64879_2_EN.pdf)

PYTHAGORAS FILM, « Filmwork », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL :

<http://www.pythagorasfilm.com/filmwork.html>

REUTERS, « Brazilians bang pots against Bolsonaro as country records 2,500 new Covid-19 deaths », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL :

<https://www.france24.com/en/americas/20210603-brazilians-bang-pots-against-bolsonaro-as-country-records-2-500-new-covid-19-deaths>

ROCHA G., « The Aesthetics of Hunger », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL:

https://www.amherst.edu/media/view/38122/original/ROCHA_Aesth_Hunger.pdf

VAZ A., GUEST H., GRAVELY B., « It is night in America introduction and post-screening discussion with filmmaker Ana Vaz, HFA Director Haden Guest and HFA Publicist Brittany Gravelly, recording audio, 45'29' », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL:

<https://harvardfilmarchive.org/calendar/it-is-night-in-america-2024-02>

WATSS J., « Belo Monte, Brazil : The tribes living the shadow of a megadam », [En ligne], consulté le 16 juillet 2025, URL :

<https://www.theguardian.com/environment/2014/dec/16/belo-monte-brazil-tribes-living-in-shadow-megadam>

Filmographie

STRATMAN D., *Last Things*, 2023, 16mm, 50'

VAZ A., *It is night in America – E noite na América*, 2021, 16mm, 66'

ARBUGAEV M. & ARBUGAEVA E., *Haulout*, 2022, 4k, 25'

ATTENBOROUGH D., *BBC – Science & Nature – Life in the Undergrowth*, 2005, DVD, 5 episodes x 50'

CASTAING-TAYLOR L. & PARAVEL V., *Leviathan*, 2012, digital, 87'

CASTELLVÌ G. O., *Agrilogistics*, 2022, digital, 20'

CORNUDERELLA A., *The Human Hibernation*, 2024, digital, 90'

CÔTÉ D., *Bestiaire*, 2012, HDCam, 72'

D'ANOLFI M. & PARENTI M., *Bestiari, Erbari, Lapidari*, 2024, digital, 207'

EHRlich P., REED J., *My Octopus Teacher*, 2020, digital, 90'

FREYRE M., *Estados Generales*, 2025, digital video (from 16mm), 76'

HORVARTH A., *Zoo Lock Down*, 2022, digital, 73'

KOSSAKOVSKY V., *Gunda*, 2020, digital, 93'

LIOTTA J., *Observando el Cielo*, 2007, 16mm, 19'

LOWDER R., *Champ Provençal*, 1979, 16mm, 8'46''

LOWDER R., *Fleur de Sel*, 2010, 16mm, 32'

LOWDER R., *Les Tournesols*, 1982-1983, 16mm, 6'

LOWDER R., *Sources*, 2012, 16mm, 5'22''

MANGOLTE B., *The Sky on Location*, 1982, 16mm, 78'

MARQUES P. N., *Semente Exterminadora*, 2017, video, 28'

METTLER P. & DAVID E., *Becoming Animal*, 2020, digital, 78'

METTLER P., *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*, 2014, digital, 43'

METTLER P., *Picture of Light*, 1994, film, 87'

MILLS J., *Geographies of solitude*, 2022, digital (from 16mm), 103'

NEUMANN M., *The mushroom speaks*, 2021, digital, 90'

PATÍÑO L., *Costa da Morte*, 2013, digital, 81'

POLSKA A., *The Book of Flowers*, 2023, HD video, 9'38''

PRYCE C., *A Study in Natural Magic*, 16mm, 4'

PRYCE C., *Prima Materia*, 16mm, 3' YEAR

RABAN W. & WELSBY C., *River Yar*, 1972, 35mm – 16mm on two screens, 34'33''

REEVES J., *Landfill 16*, 2010-2011, 16mm, 9'

REEVES J., *Strawberries in the Summertime*, 2013, 16mm, 15'

REICHMANN M., *Le Miracle des fleurs*, 1926, film, 81'

RINLAND J. S., *Black Pond*, 2018, 16mm, 42'

RINLAND J. S., *Monologo Colectivo*, 2024, 16mm, 104'

RINLAND J. S., *The Flight of an Ostrich (School Interior)*, 2016, 16mm, 3'

ŠKARNULYTĖ E., *Aphotic Zone*, 2022, digital, 16'

STRATMAN D., *For the Time Being*, 2021, HD Video, 6'

STRATMAN D., *Musical Insects*, 2013, HD Video, 6'27''

STRATMAN D., *O'er The Land*, 2009, 16mm, 51'

STRATMAN D., *Otherness*, 2023, 16mm, 3'

STRATMAN D., *Ray's Birds*, 2010, 16mm, 7'

STRATMAN D., *Xenoi*, 2016, HD Video, 15'

TERRANOVA F., *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, 2016, digital, 81'

VAZ A., *América Bahia De Las Flechas*, 2016, digital, 8'46''

VAZ A., *Atomic Garden*, 2018, 16mm, 7'

VAZ A., *Occidente*, 2015, 16mm, 15'

VILLENUEVE D., *Arrival*, 2016, digital, 114'

WELSBY C., *Seashore*, 1979, 16mm, 5'34''

Annexe

- Déclaration de positionnement
- Figures de « Last Things » de Deborah Stratman
- Figures de « It Is Night in America » d'Ana Vaz
- Figure de « The Book of Flowers » d'Agnieszka Polska

Déclaration de positionnement

Je me nomme Camilla Gilardoni (iel / elle) et je travaille dans le domaine cinématographique depuis de nombreuses années, après avoir obtenu deux diplômes en études cinématographiques. Mon activité professionnelle de programmation et d'organisation de projections au sein d'un centre d'art bruxellois me place au coeur d'un réseau étendu de cinéastes et me donne accès à des œuvres qui, pour la plupart, ne bénéficient pas d'une distribution en salle. Certaines d'entre elles figurent d'ailleurs dans la filmographie mobilisée pour le présent mémoire.

Originaire d'un village du Nord de l'Italie, j'ai grandi au sein d'une famille blanche italienne issue de la petite bourgeoisie. Mon enfance a été imprégnée par des pratiques et des représentations hétéronormatives profondément ancrées. Mon engagement actuel à Bruxelles auprès d'associations LGBTQIA+ nourrit en permanence à la fois mon questionnement personnel et ma recherche intellectuelle et littéraire autour d'auteur·ices situé·es aux marges, aux interstices ou aux frontières.

La notion même de "frontière" revêt, pour moi, une importance singulière, à la fois intime et politique. Mon identité se situe à l'intersection d'un passé « italien », façonné par des héritages patriarcaux, et un présent « belge », traversé par des interrogations et des processus de déconstruction touchant tant à mon intimité qu'au contexte social et culturel dans lequel j'évolue. L'exploration des communautés humaines et nonhumaines me permet de naviguer ces enjeux avec une distance à la fois méthodique et sensible.

Figures de “Last Things” de Deborah Stratman

Fig.1

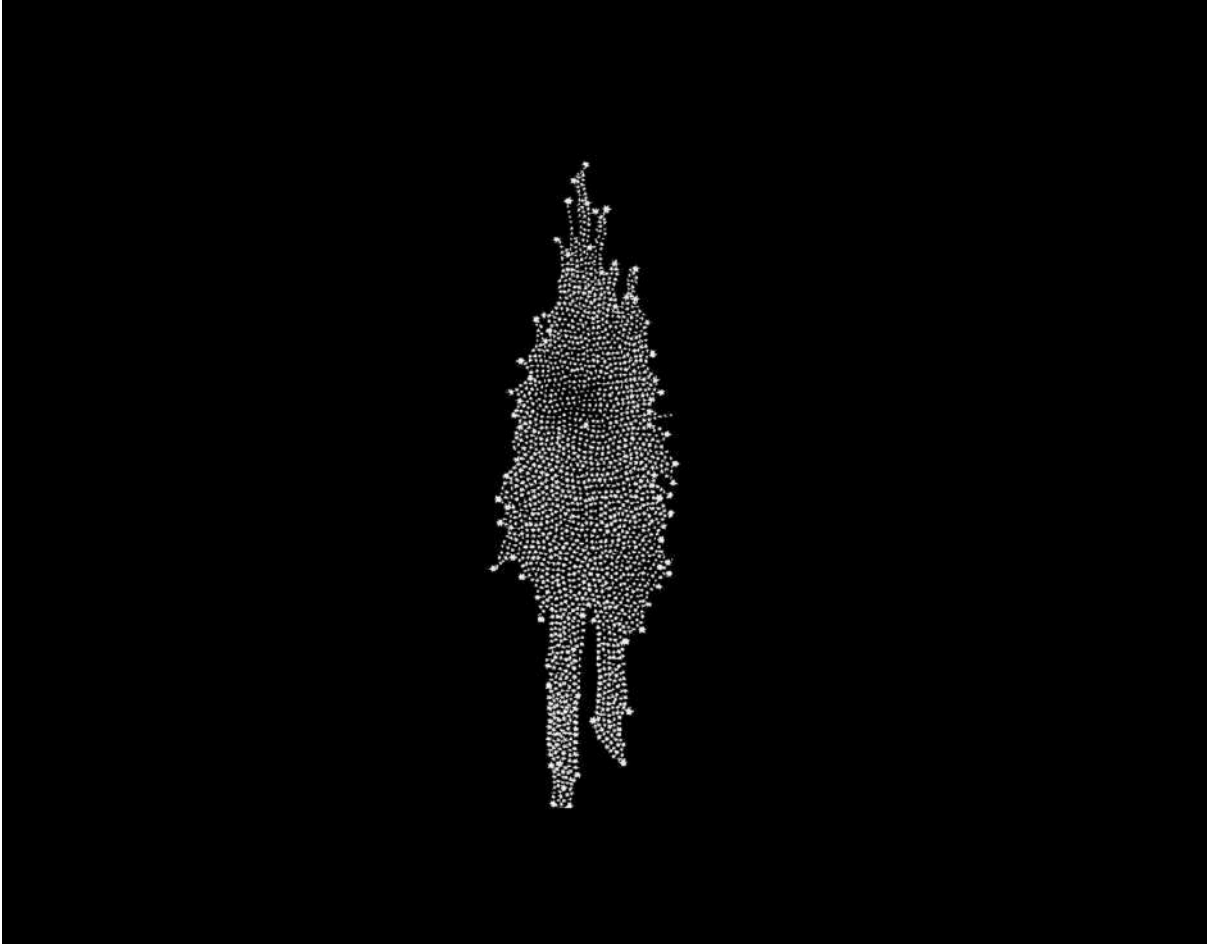


Fig 2



Fig.3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

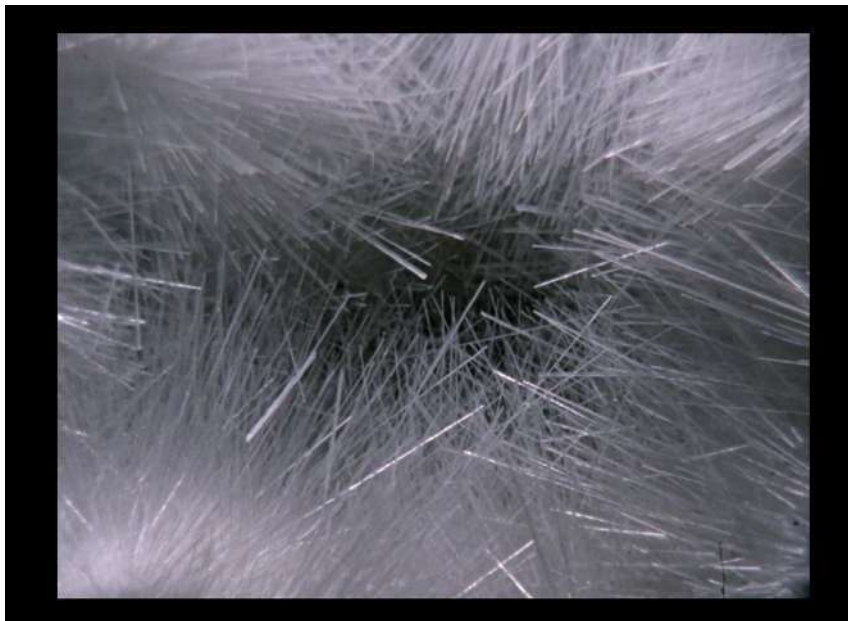


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig.10



Fig.11



Fig.12

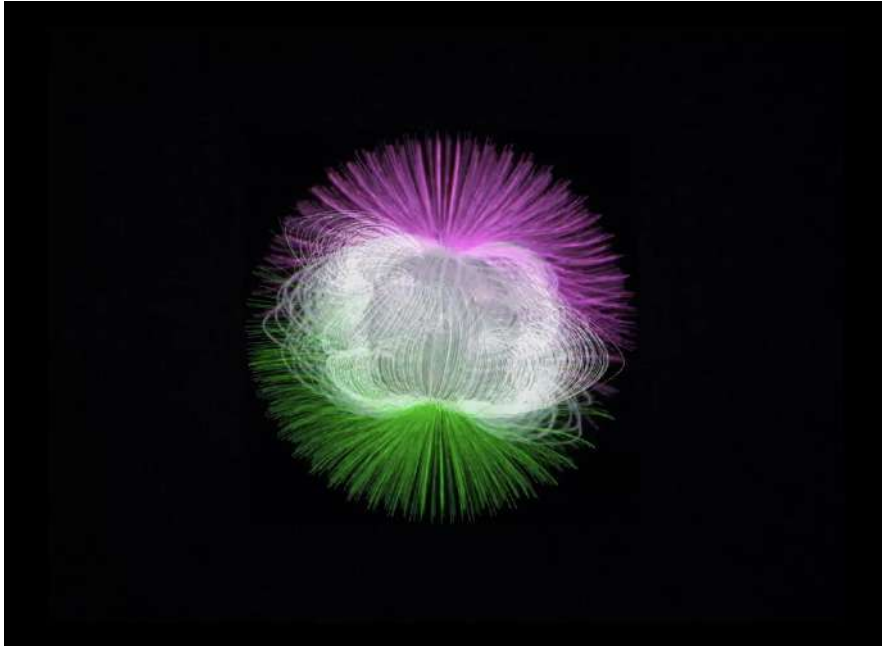


Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig. 16



Fig. 17

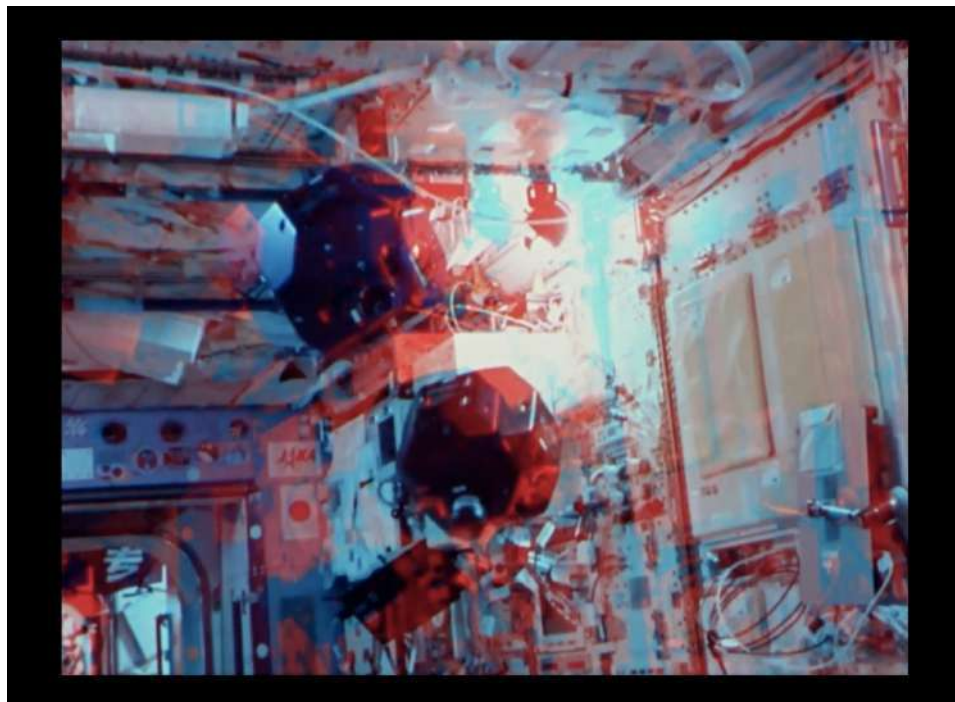


Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25

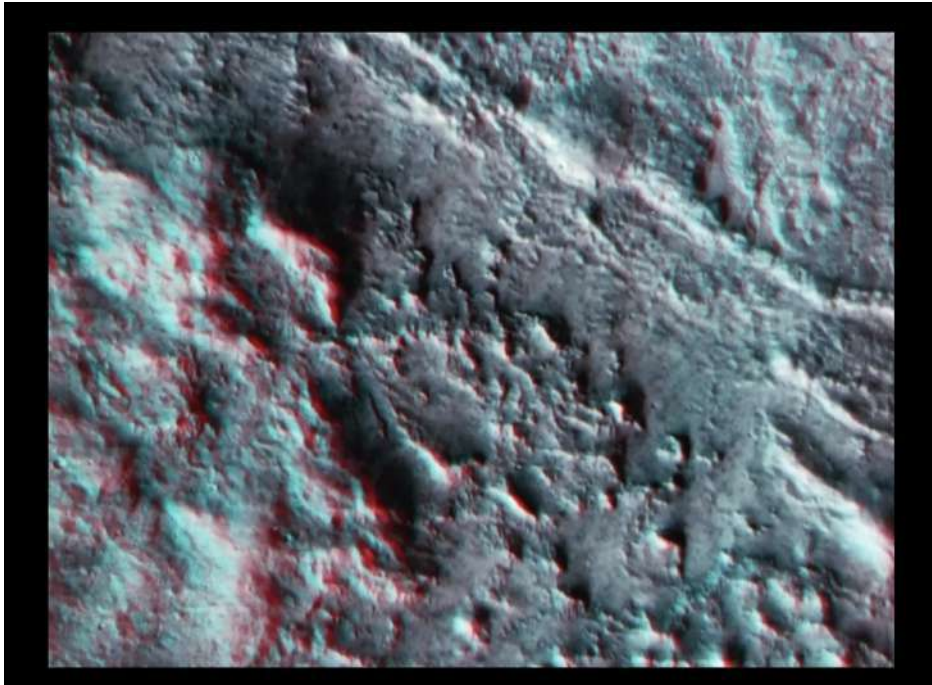


Fig.26



Fig.27

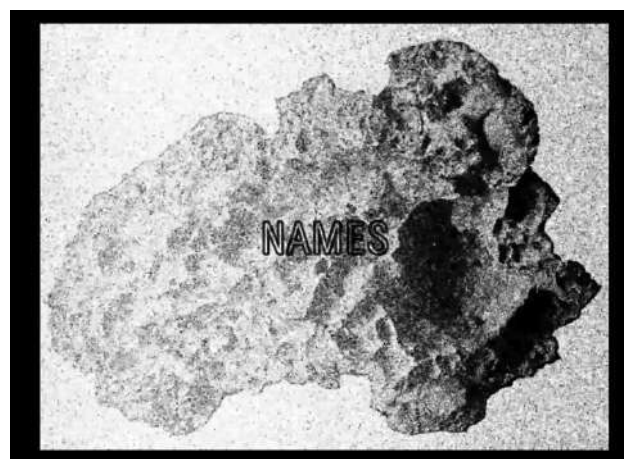
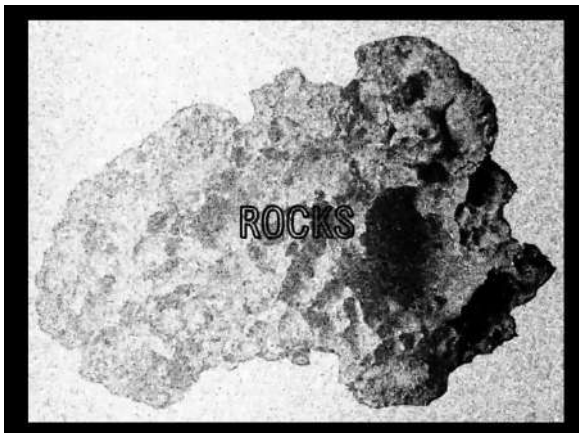


Fig.28



Fig.29

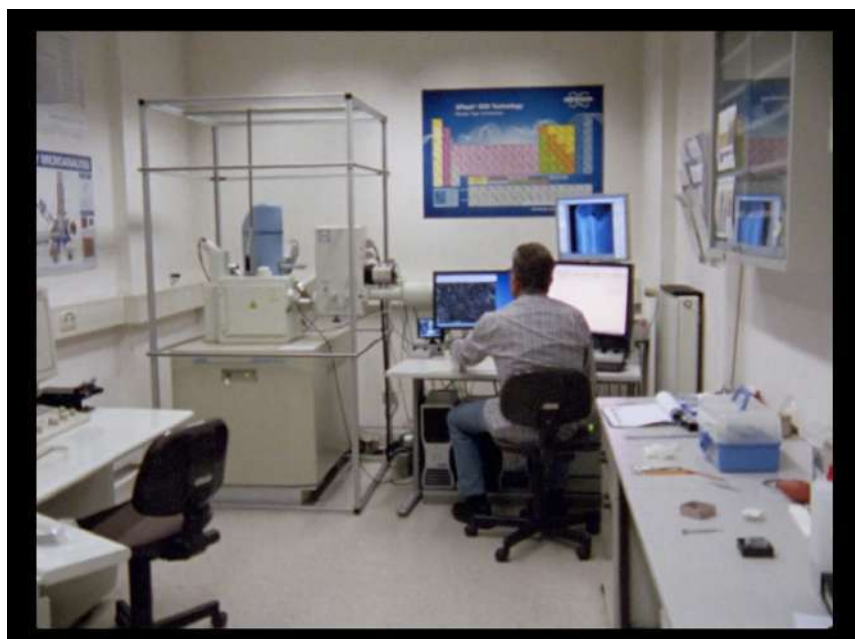


Fig.30



Figures de “It is Night in America” d’Ana Vaz

Fig. 31



Fig. 32

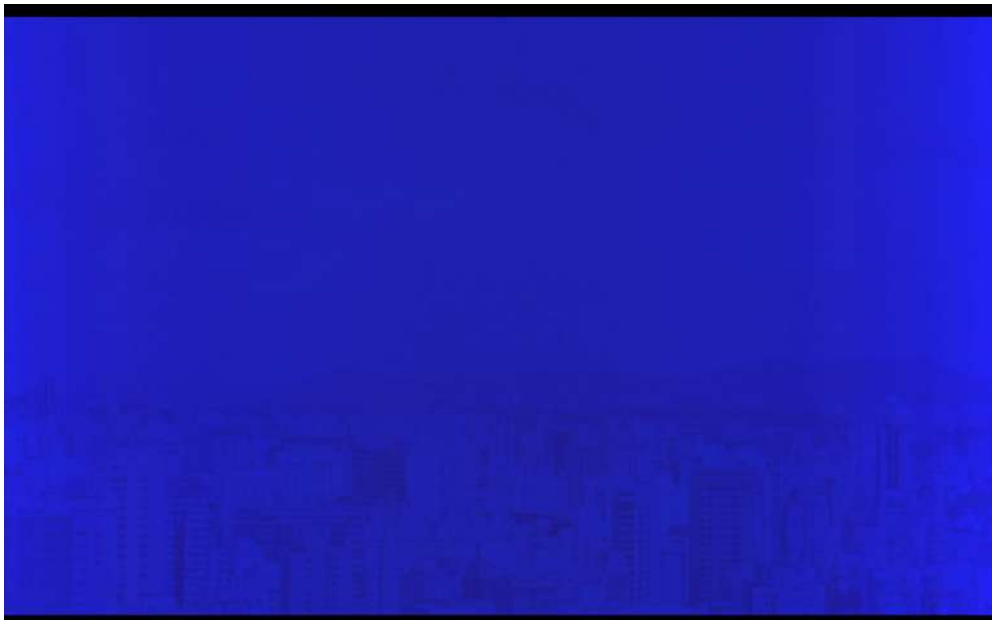


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

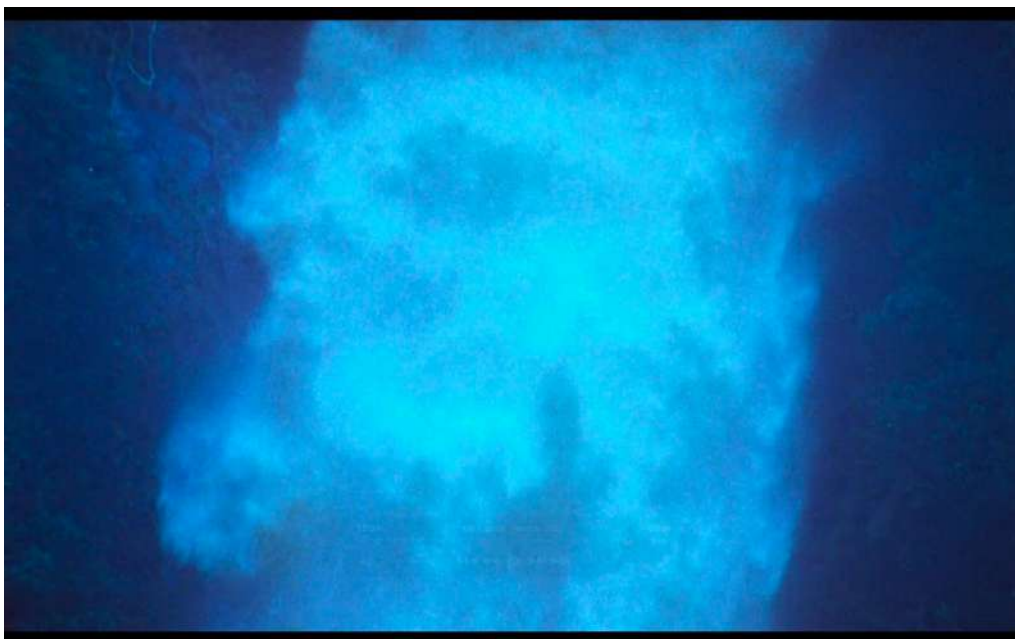


Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

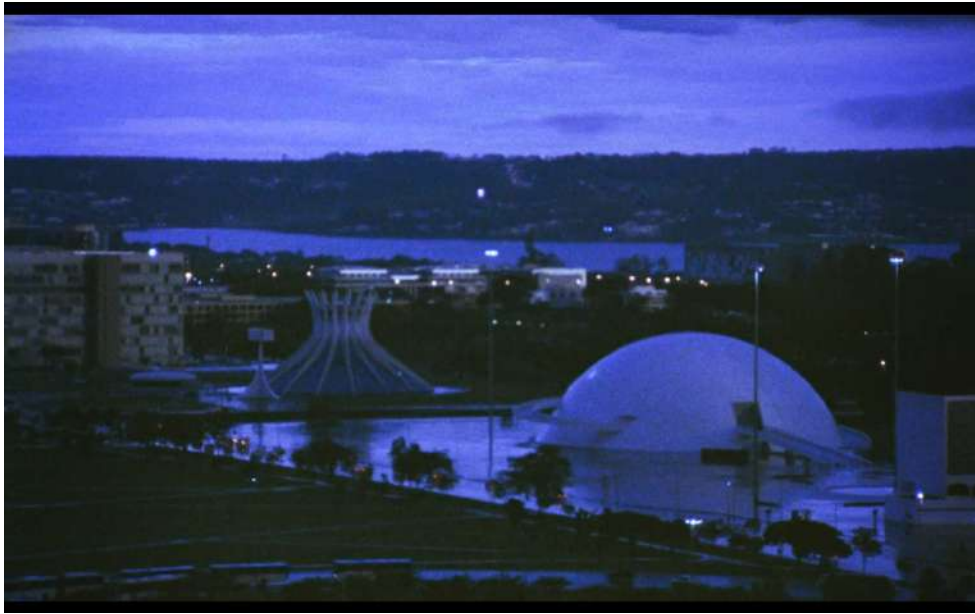


Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

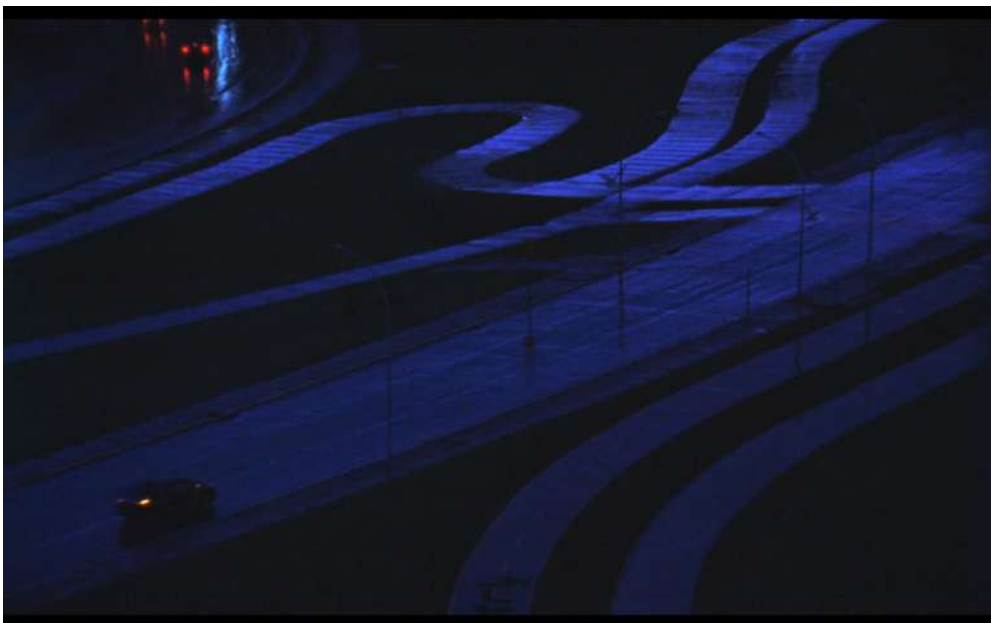


Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108

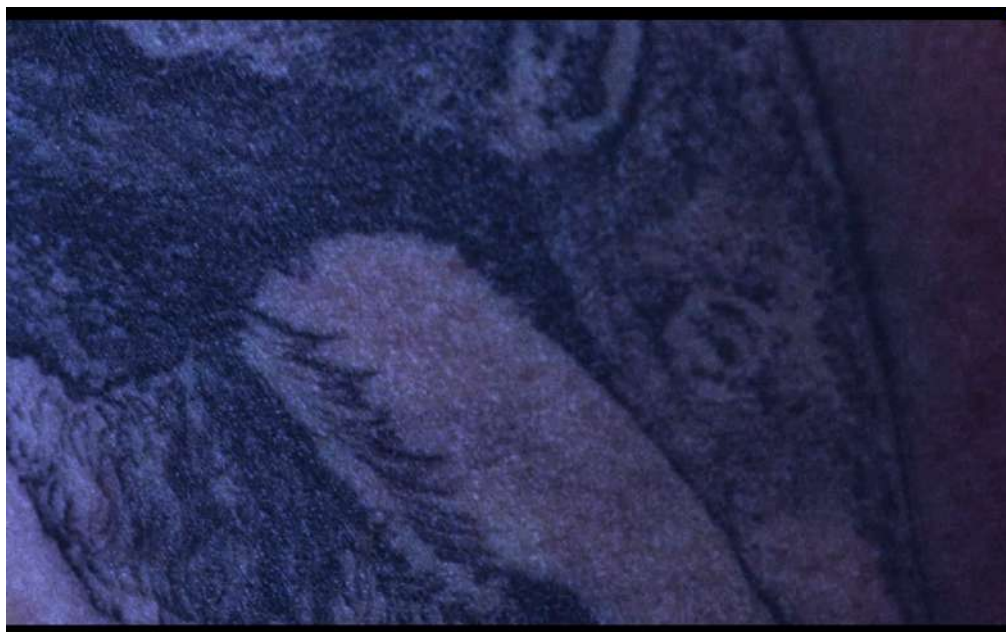


Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111

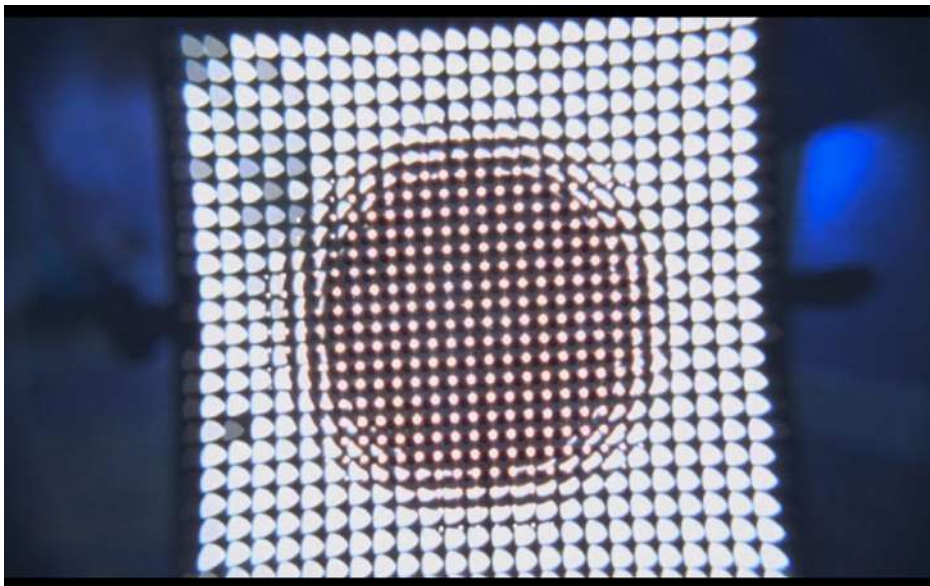


Fig. 112

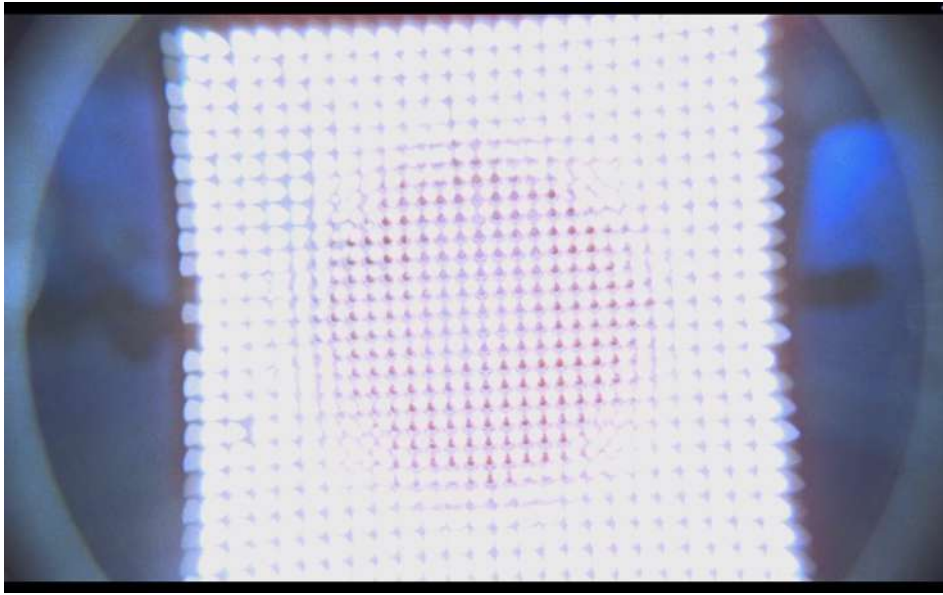


Fig. 113

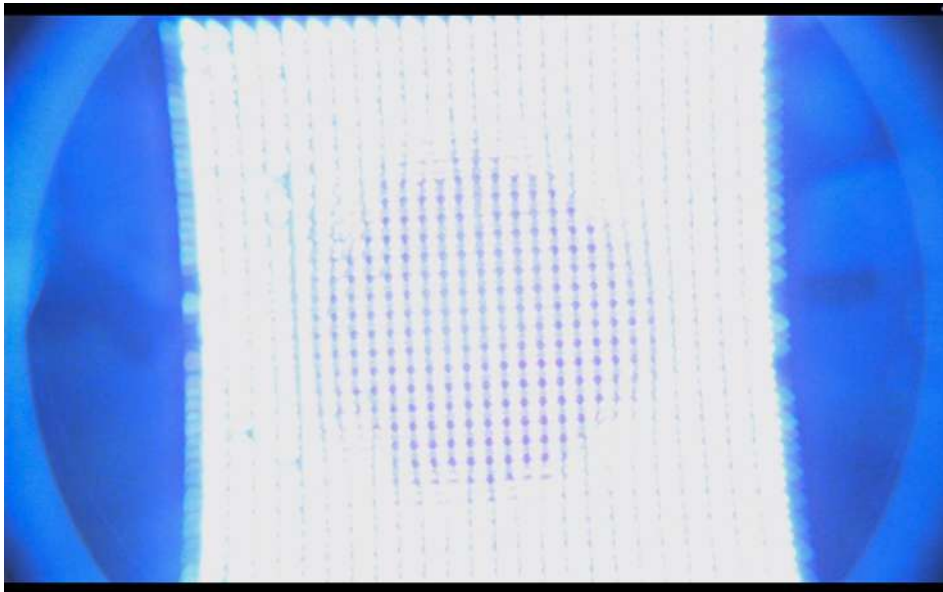


Fig. 114

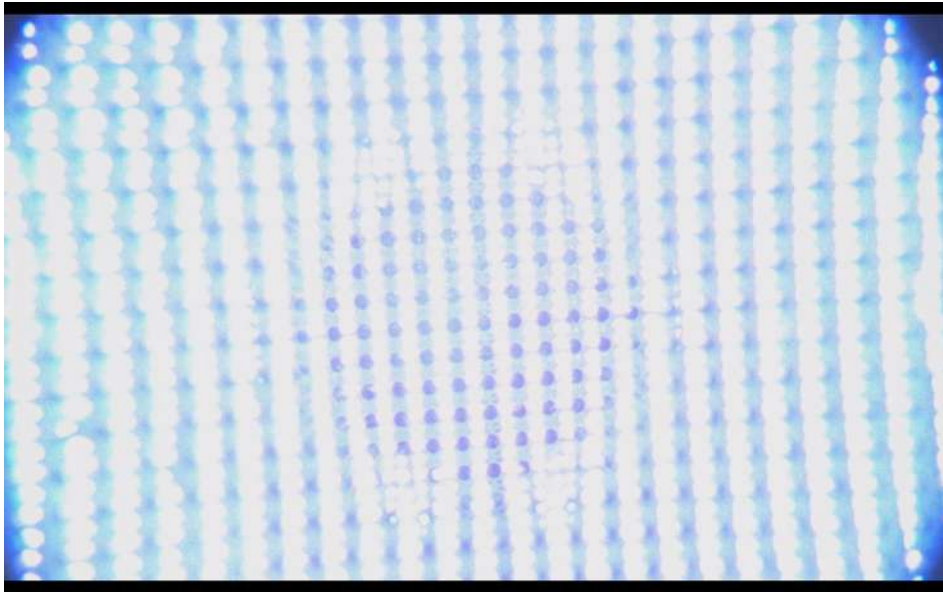


Figure de “The Book of Flowers” d’Agnieszka Polska

Fig. 115

