

*Nature et ville dans la littérature française : visions écopoétiques du paysage urbain,
de l'ère industrielle à l'extrême contemporain*
Elena Meseguer Paños & Pedro Salvador Méndez Robles (coords.)

Le rythme comme écopoétique dans la ville dystopique d'Alain Damasio

Julien WEBER

Middlebury College

jweber@middlebury.edu

<https://orcid.org/0009-0006-2543-6574>

Resumen

En *Les Furtifs*, Alain Damasio imagina un futuro cercano donde las ciudades se reducen a espacios privatizados, hiperconectados y dominados por el sentido de la vista. Criaturas nacidas del sonido, que rondan los puntos ciegos de la visión humana, los furtivos ofrecen otra relación con los vivos. Abrazan los movimientos de los humanos, se comunican a través de sus palabras, los cargan de ambigüedades, como una potencia rítmica que actúa en el lenguaje. En este artículo mi objetivo es de discutir qué poética del ritmo está presente en Damasio y hasta qué punto esta poética puede ser pensada como una ecopoética, es decir, un arte de renovar nuestra manera de percibir la naturaleza no humana a través del trabajo sobre el lenguaje.

Palabras clave: ecocrítica, ciencia ficción, contemporáneo, biopunk, seres vivos.

Résumé

Dans *Les Furtifs*, Alain Damasio imagine un futur proche où les villes sont réduites à des espaces privatisés, hyperconnectés et dominés par le sens de la vue. Créatures nées du son, hantant les angles morts de la vision humaine, les furtifs proposent un autre rapport au vivant. Ils épousent les mouvements des humains, communiquent par leurs mots, les chargent d'équivoques, à la façon d'une puissance rythmique qui agit dans la langue. Dans cet article, je voudrais discuter quelle poétique du rythme est à l'œuvre chez Damasio et dans quelle mesure cette poétique peut être pensée comme une écopoétique, c'est à dire un art de renouveler notre manière de percevoir la nature non-humaine par un travail sur la langue.

Mots-clés: écocrítica, science-fiction, contemporain, biopunk, vivant.

Abstract

In *Les Furtifs*, Alain Damasio imagines a near future where cities are reduced to privatized, hyperconnected spaces dominated by the sense of sight. Creatures born of sound, haunting the blind spots of human vision, the furtifs offer a different relationship with the living. They embrace human movements, communicate through their words, and imbue them with ambiguity, like a

* Artículo recibido el 2/05/2025, aceptado el 2/10/2025.

rhythmic power that acts within language. In this article, I would like to discuss the poetics of rhythm at work in Damasio's novel and to what extent this poetics can be thought of as an eco-poetics, that is, an art of renewing our way of perceiving non human nature through work on language.

Keywords: ecocriticism, science fiction, contemporary, biopunk, living beings.

1. Introduction

Lorsqu'il expose sa démarche d'écrivain contemporain de science-fiction, Alain Damasio appelle très souvent de ses vœux l'avènement d'un courant de type « biopunk » ou « zoopunk » qu'il oppose au courant plus connu du « cyberpunk » où le couplage entre homme et machine est conçu comme horizon d'émancipation :

Je pense donc que va apparaître un courant « zoopunk » ou un « biopunk » au sens où l'enjeu sera la réarticulation au vivant, l'hybridation avec le vivant comme vecteur d'émancipation. Les furtifs, c'est ça : mes personnages se reconnectent au vivant à travers eux et retrouvent une vitalité qu'a perdue l'humain du XXI^e siècle. Métaorphiquement, écologiquement, c'est une façon de renouer avec des dimensions animales qui sont à la fois en nous et hors de nous, c'est renouer avec ce bloc qu'on appelle « la nature » et qui serait hors de nous. Mais non, on fait partie de ce monde du vivant ! (Guilmin, 2023)

Dans le roman d'anticipation auquel Damasio se réfère ici, *Les Furtifs* (2019), les villes françaises de 2040 sont devenues des espaces entièrement privatisés et hyperconnectés, où tout rapport au réel est médié par des interfaces numériques. La ville d'Orange, où débute l'intrigue du roman, appartient ainsi à l'entreprise de télécommunications du même nom, et l'accès à ses places et à ses rues, de même qu'à ses services, dépend du forfait que les citadins ont les moyens de s'offrir. Le caractère dystopique de l'espace urbain imaginé par Damasio ne se manifeste donc pas en premier lieu par la pollution ou les catastrophes écologiques subies par ses habitants, mais plutôt par l'éradication de tout espace public et par la réduction des villes à des centres de captation d'information destinés à contrôler le vivant. À mesure qu'il expose les diverses formes d'asservissement que cette société ultralibérale implique, Damasio évoque également la manière dont certains citadins cherchent progressivement à entrer en contact avec une espèce d'être vivants qui habitent les angles morts de la vision humaine et résistent ainsi au contrôle de la ville hyperconnectée. Il s'agit des furtifs. Les furtifs sont des animaux, des créatures de chair et d'os, qui se distinguent des autres vivants par leur forte capacité à métaboliser les éléments qui les entourent (signes, sons, bruits etc.) dans un mouvement de constante métamorphose.

Comme la citation précédente le suggère, la notion de vivant importe davantage pour Damasio que celle de nature pour imaginer les furtifs. En écho aux essais récents de

Baptiste Morizot dont il est un fervent lecteur (*Manières d'être vivant, Raviver les braises du vivant*), Damasio reproche au concept de nature de s'être développé en Occident à partir d'une opposition injustifiée entre les société humaines et le reste des vivants: si la nature est conçue « hors de nous », si l'on s'en excepte, alors il devient difficile d'apprécier les différentes manière d'être ou les différentes puissances d'agir des êtres végétaux, animaux ou minéraux dont elle se compose, qui se trouvent d'emblée réduits à un rôle passif de décor ou de réserve symbolique. Le concept de « vivant » désigne par contre une qualité commune à tous les êtres et à toutes les forces qui résistent à la mort. Le vivant prend des formes diverses, se manifeste à des degrés variables d'intensité, « à la fois en nous et hors de nous » comme Damasio le précise. Dans sa postface à l'essai de Baptiste Morizot *Manières d'être vivant*, Damasio recourt d'ailleurs à la métaphore de l'eau pour évoquer ce qui relie les êtres dont nous faisons partie; il représente le vivant comme « une hydrodynamique dont nous sommes pompes et tuyaux, geyser et source, lac, pluie ou rivière, à l'image de la moindre cellule, de la plus sobre bactérie ou du plus majestueux des figuiers » (Morizot, 2020 : 309). La vertu des furtifs, progressivement reconnue par ses observateurs dans le roman, va précisément consister à faire émerger des dimensions de la vie ou de la vitalité qui ont été atrophiées chez les humains par la ville post-industrielle.

À cet égard, le rythme joue un rôle important. Essentiellement rétifs à la vision humaine qui les expose à la mort, les furtifs trouvent en effet dans le champ du sonore et dans le rythme un moyen plus fécond d'entrer en contact avec des êtres humains. Le rythme s'impose aussi comme un principe essentiel d'écriture pour Damasio : « Écrire, c'est la capacité à faire couler : comment tu fais couler, comment tu fais fluer » (Numerik Games Festival, 2021), affirme-t-il dans un entretien avec des étudiants lausannois, rapportant le concept de rythme à son étymologie grecque de *rhuthmos*, ‘manière de fluer’, ‘forme en mouvement’, plutôt que de le réduire à son acception métrique de cadence, ou de récurrence d'accents à intervalles réguliers. Dans un célèbre chapitre de *Problèmes de linguistique générale* consacré à la notion de « rythme », Benveniste nous rappelle, à cet égard, que par le terme de « *rhuthmos* », les Grecs avaient coutume de désigner une certaine conception de la forme distincte de la forme fixe (« *skèma* ») à savoir « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, » (Benveniste, 1976 : 333), ce qui invite à associer le rythme comme principe de création à la métamorphose, à la production de différences plutôt qu'à la mesure et la réitération du même. Le rythme est à comprendre comme une manière particulière de fluer, l'arrangement ou la configuration distinctive de ce qui se meut, une forme qui peut se manifester dans l'espace, mais qui demeure toujours affectée d'une relation au flux, saisie dans le temps plutôt que forme fixe. De quelles différentes manières le rythme se manifeste-t-il donc comme moyen de se reconnecter au vivant dans *Les Furtifs*? Quelle poétique du rythme est à l'œuvre chez Damasio et dans quelle mesure cette poétique peut être pensée comme une écopoétique?

Dans *The Song of the Earth* (2000 : 77), Jonathan Bate caractérise l'éclairage particulier que l'écopoétique jette sur le texte littéraire de la façon suivante : « L'écopoétique

demande de quelles manières un poème pourrait être une production (en Grec une *poiesis*) du lieu d'habitation – le préfixe *eco-* est dérivé du Grec *oikos*, ‘le lieu où on vit, ou le lieu d'habitation’¹ » (Bate, 2000 : 77). Pour Bate, c'est surtout la poésie en vers qui est le plus à même de produire l'*oikos* de par la densité et la complexité de sa langue. Œuvre de fiction plutôt que poème, *Les Furtifs* n'en demeure pas moins traversé par la préoccupation de rendre plus concrète la possibilité de renouveler notre manière de percevoir le lieu où on vit. Si celui-ci se manifeste initialement dans le roman comme un espace urbain entièrement privatisé et fragmenté, les protagonistes des *Furtifs* apprennent à dépasser ses limites, alors que la forme polyphonique et métamorphique du roman contribue à rendre perceptible aux lecteurs de nouvelles manières de vivre ensemble. Dans les pages qui suivent, je voudrais examiner la manière dont le rythme informe cette tentative de reconfigurer, par un travail sur la langue, notre rapport au vivant².

2. Rythmes de lecture

L'expérience du rythme comme *rhuthmos* – manière de fluer et forme en mouvement – intervient dès les premières pages de la lecture des *Furtifs*, dans la mesure où très vite on se rend compte qu'on a affaire à un récit sans narrateur omniscient, à narrateurs multiples, et que d'un « je » à l'autre, ce n'est pas seulement le point de vue qui change mais la longueur des phrases, la vitesse du débit, le registre de sonorité et de lexique, de même que la typographie du discours, puisque certains signes typographiques supplémentaires ornent le discours de chaque personnage. Damasio recourt à un mode de narration polyphonique qu'il nomme « polyphrénie » dans son recueil d'essais *Vallée du Silicium*:

Si je m'en tiens à la focalisation interne, si tous mes personnages disent « je » pour intensifier la plongée dans la mer intérieure, c'est la multiplicité de ces points focaux qui crée le tableau du roman et conjure le côté toujours un brin autoritaire et panoptique de la focalisation zéro qui ne livre au lecteur qu'un unique point de vue, à prendre ou à laisser, sur l'univers (Damasio, 2024 : 221).

Davantage que de multiplier les points focaux et de remettre en cause l'autorité de tout point de vue omniscient, ces variations dans la manière dont le langage flue d'un point de vue à l'autre informent aussi la représentation qu'on se fait des espaces urbains où se déroule l'intrigue : ceux-ci se transforment au gré des changements de perspective. Dans la première scène de chasse du roman, par exemple, le même espace de musée désaffecté – où

¹ Ma traduction. Le texte original: « Ecopoetics asks in what respects a poem may be a making (Greek *poiesis*) of the dwelling-place – the prefix *eco-* is derived from the Greek *oikos*, “the home or place of dwelling” ».

² Plusieurs articles récents sur *Les Furtifs* de Damasio se concentrent soit sur le rythme (Tisserand, 2024) soit sur l'imagination d'espaces d'habitation liminaires entre nature et culture (Bravo, 2023) ou d'utopies (Jordan, 2025). Aucune étude n'explore toutefois, comme j'essaie de le faire dans cet article, le rapport entre rythme et lieu d'habitation, c'est à dire la manière dont Alain Damasio aborde le rythme comme une forme de vie dans *Les Furtifs*.

l'armée prévoit de capturer un de ses habitants furtifs – se trouve successivement évoqué par deux membres de l'armée pour qui la capture d'un furtif ne signifie pas du tout la même chose : Nèr Arfet, passionné de technologies et convaincu de pouvoir prendre de vitesse les furtifs par des techniques militaires de traque, et Lorca Varèse, motivé par la recherche de sa propre fille, Tishka, qu'il croit avoir rejoint les furtifs. Voici l'effet d'une transition d'un point de vue à l'autre :

Parfois les sas entre deux salles font 1,5 m de haut, parfois 5 m, parfois 3. Parois opaques souvent, pour corser. Quelques vitres / pas assez. À scanner ? L'enfer. À traquer ? Oublie. Gros souci. Enfin le musée. Murs courbes, en S. Rien d'impossible. Si Hernán rabat dedans > ça peut passer.

[...] Civin [...] avait décidé de nous ouvrir le Centre à dix heures du soir, pour limiter les curieux. Dans ce quartier privilégié, de toute façon, dès le coucher du soleil, les avenues ressemblaient à une station balnéaire, hors saison. Le centre culturel Capitale, j'y étais allé avec Tishka et Sahar, plein de fois, sept ou huit au moins. Sahar embarquait Tishka dans l'île aux minots, entourée de son lac de livres, avec ses poufs flottants, ses bateaux-lits et ses hamacs où elle lui lisait des histoires de tempêtes et de pirates, où elle lui montrait tous les mots en T qui coulaient le long du mur, en vagues de lumière. Elle se régalaient³ (Damasio, 2019 : 95).

Le discours de la première partie du passage est saccadé, les phrases sont courtes, parfois sans verbe, ponctuées de signes qui semblent mimer des rapports logiques ou accélérer un raisonnement. Nèr envisage ici l'espace sur un mode négatif, son discours est rythmé par les « pas », les « ni », les « aucun » pour évaluer les difficultés de la traque. C'est le discours d'un chasseur qui cherche à sonder l'espace, à évaluer la stratégie adéquate pour traquer le ou les furtifs. Ce discours flue par saccades, il fait des sauts d'un aspect à l'autre de l'espace, sans aucune considération de temps, sur le mode du scan. Dans le discours de Lorca, par contre, les périodes sont beaucoup plus distendues et ce sont les relations temporelles qui l'emportent sur la visualisation de l'espace. Lorca prend en charge la narration de l'ouverture de l'espace au plus-que-parfait. Le lieu est immédiatement lié à des souvenirs d'une fréquentation familiale dans le lieu, la vie familiale qui précède la disparition de l'enfant de Lorca. Les sonorités gutturales du discours de Nèr sont aussi suivies dans le discours de Lorca par des sonorités liquides en /s/ en /l/ qui soulignent le mouvement fluide dont il est question, « tous les mots en T qui coulaient le long du mur, en vagues de lumière ». Le

³ Il faut préciser que Damasio utilise une typographie particulière qu'il n'est pas toujours facile de reproduire avec un clavier d'ordinateur. La citation d'un passage nécessite ainsi de renoncer à certains signes qui sont graphiquement associés à chaque narrateur. Le texte devrait alors plutôt être reproduit comme une image pour que toutes les finesse typographiques puissent y figurer.

passage d'un paragraphe à l'autre ne fait pas avancer la narration mais fait passer l'événement dans des blocs d'espace-temps hétérogènes, qui coexistent dans l'espace bien que traversés d'affects radicalement différents. Tandis que le traqueur Nèr est persuadé que la mission passe par un striage de l'espace, Lorca appréhende la rencontre possible des furtifs à partir des souvenirs que le lieu lui évoque. Si la composition du récit est essentiellement rythmique, relève du *rhuthmos*, c'est du fait de la qualité métamorphique de chaque épisode. On y assiste aux transformations successives de l'événement en fonction de la perspective à travers laquelle il est vécu. Ce qui se passe, c'est toujours avant tout le passage de l'événement d'un bloc d'espace-temps à l'autre, entre les blocs, ce qui fait écho à la manière dont Deleuze définit le rythme dans *Mille plateaux* (Deleuze, 1980 : 385) comme l'effet d'un entre-deux : « Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes ».

Ce mode de narration polyphonique ne sert, toutefois, pas seulement à nous faire éprouver des différences stylistiques d'une voix à l'autre, il est le vecteur d'une reconfiguration de notre expérience de la ville dystopique comme tissage d'imaginaires coexistants. La polyphonie, Damasio l'aborde comme un mode de narration fondamentalement politique dans la mesure où il amène constamment les lecteurs à faire des liens ou à articuler des conflits entre différentes manières d'habiter le même espace urbain. Là où la ville dystopique fragmente, privatise et disjoint, le roman invite à imaginer une expérience avant tout collective, en nous faisant circuler de la perception d'un personnage à celle d'un autre. Dans ce sens, le travail d'écriture de la ville chez Damasio fait écho à la théorie de la ville chez Michel de Certeau, qui dans *L'invention du quotidien* (de Certeau, 1990 : 173) distingue le concept de « lieu » de celui d'« espace ». Alors que le lieu est structuré par des lois géométriques qui ordonnent les éléments les uns à côté des autres, « chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit » (de Certeau, 1990 : 173), l'espace est un lieu pratiqué par des usagers multiples, marcheurs ou habitants : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient » (de Certeau, 1990 : 173). Les dimensions de la vitesse, de la direction et du temps – absentes d'une conception purement géométrique et optique du lieu – entrent ainsi en compte dans la notion d'espace telle que la pense de Certeau, de même que notre perception de l'espace urbain, dans les *Furtifs*, est constamment sujette aux variations de rythme des différentes voix narratives.

L'insertion du point de vue de Nèr dans ce tissu polyphonique est à cet égard significative. Plus que tous les autres chasseurs du Récif, Nèr incarne en effet, dès le début du roman, l'exigence du contrôle panoptique. Ancien agent de Tsahal, qu'il a déserté « après six ans passés à panoptiquer la bande de Gaza » (Damasio, 2019 : 97), il ne peut concevoir la capture d'un furtif qu'au moyen d'une augmentation du pouvoir optique par des outils technologiques (capteurs, scanners, caméras). Or, par le passage constant de son point de vue à celui de chasseurs qui explorent l'espace par les sens du toucher et de l'ouïe, la saisie panoptique de la ville incarnée par Nèr se trouve en quelque sorte privée de l'autorité à

laquelle elle aspire. Le dispositif polyphonique contribue à décenter la perspective de celui qui se pense comme maître du lieu. À la fin de la scène de chasse dont on a précédemment analysé un extrait, Nèr devient d'ailleurs la cible d'une de ses propres armes, tandis que Saskia et Lorca, dans une autre salle du complexe culturel, expérimentent leurs premiers contacts sonores avec un furtif.

3. Un accueil par le rythme

De même que la prose de Damasio expose les lecteurs à des variations constantes dans la perception du monde fictif, de même, au niveau de la diégèse du roman, tout contact avec les furtifs n'est rendu possible pour les chasseurs du Récif qu'au prix de changements dans leurs habitudes de perception. Mandatés par le gouvernement pour capturer vivant un furtif afin de l'étudier et de tirer profit, si possible, de ses capacités métamorphiques, les chasseurs sont contraints de constater l'inefficacité de toute stratégie d'approche fondée sur le pouvoir de l'optique. Les moyens de localisation spatiale et visuelle des furtifs ne permettent pas d'établir avec eux le moindre contact : les furtifs meurent quand ils sont vus, et ne laissent derrière eux qu'une effigie de céramique, ce qui préserve l'espèce de toute forme de contrôle sur leur corps. Comme l'une des chasseuses, Saskia, le découvre, l'écoute permet par contre une appréhension plus subtile des furtifs, dans la mesure où chacun d'entre eux, lorsqu'il est à l'arrêt, émet une sorte de ritournelle, « une manière de canevas rythmique, de thème » (Damasio, 2019 : 115), qui est à proprement parler sa signature, l'expression de son être, ce que Saskia nomme son « frisson », le son dont il est né. Contrairement au champ du visible, le champ du sonore est favorable aux furtifs, car ils peuvent s'y exprimer. Il n'est de contact ou de rencontre possible avec eux que si on accepte de les accompagner dans leur durée, et dans le flux sonore où ils déclinent leur identité et se distinguent des autres furtifs. Le sonore est le sens qui leur correspond le mieux parce qu'il a tout à voir avec la transformation continue, la métamorphose, « qui est la clé comportementale d'un furtif » (Damasio, 2019 : 117). Ainsi, le premier épisode de contact avec un furtif a lieu lorsque Saskia répond par quelques sons d'olifant à des bruits de verre pilé produits par un furtif :

Saskia écoutait ça à l'oreille nue, sans amplification et parfois osait un son, une vibration du cor, une plainte joyeuse et tonitruée. Et clairement, ça répondait, comme transposé dans une matière autre, souvent le verre, parfois le frémissement du plastique. Avec reprise du thème joué par Saskia, sample de sa mélodie, décalage ou insertion de rythmes (Damasio, 2019 : 135).

Lorca évoque ici un échange où un thème passe par différents milieux sonores. Une écoute mutuelle a lieu entre êtres vivants humains et non-humains, alors que les techniques de traque optique les isolent systématiquement les uns des autres. Le jeu consiste à faire vivre une séquence rythmique, la transcoder, et ce moment est interprété par Lorca comme le

premier moment où les furtifs ménagent un espace aux chasseurs « dans leur territoire sonore » (Damasio, 2019 : 135). Il ne s'agit pas ici encore de communication, d'échange de messages, mais d'actes d'hospitalité, de « ménager un espace à l'autre » dans le domaine sonore, alors que ce contact est impossible par la vue. Pour reprendre le vocabulaire conceptuel de de Certeau, ce contact par le rythme a pour effet de transformer le lieu urbain en un espace, si l'on comprend l'espace comme un lieu pratiqué par ses usagers, où tous les éléments du lieu architectural (le verre, le plastique de l'enceinte) se trouvent sollicités plutôt que réduits à leur dimension visible ou géométrique.

Il est aussi frappant, à cet égard, de constater les jeux d'échos entre cette première scène de contact avec les furtifs et les récits de pistage de loups dont se compose l'ouvrage de Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*. Dans le chapitre « Une saison chez les vivants », Morizot raconte notamment que lors d'un pistage, en réponse au cri d'un loup entendu dans la nuit, sa propre imitation d'un cri de loup a donné lieu à une sorte de dialogue auquel une meute de louveteaux se sont mêlés quelques instants plus tard, dialogue dans lequel l'interlocuteur humain ignorait strictement tout du sens : « On dirait bien qu'il y a eu dialogue mais en quel sens « dialogue » ? [...] Comme dans un premier contact, l'enjeu est bien de prendre langue, sans langue partagée » (Morizot, 2020 : 49). De la même manière que le pisteur participe à un échange qui reste pour lui (et pour les loups aussi peut-être) énigmatique, les chasseurs des *Furtifs*, Saskia et Lorca, « prennent langue » avec un furtif par les jeux du rythme et se trouvent ainsi en quelque sorte accueillis dans le territoire que ce vivant d'une autre espèce s'est constitué au cœur de la ville d'Orange, dans un musée désaffecté.

Si toute forme d'interaction ou d'échange avec les furtifs ne se concrétisera que bien plus tard dans le roman, les expériences sonores de cet épisode ont déjà pour effet de convaincre les dirigeants du Récif de renoncer à la traque optique pour réorienter la quête des chasseurs vers un mode de rencontre qui passe par l'écoute et l'empathie. Les chasseurs sont ainsi envoyés en mission dans des communautés de la région d'Orange qui, comme les furtifs, développent leur mode de vie dans les angles morts de la cité dystopique: îlots es-saimés sur le delta du Rhône ou toits de la ville d'Orange. Dans le chapitre « Batara Kala » notamment, Damasio évoque à travers les points de vue de Lorca, Saskia et Agüero le quotidien d'une communauté d'immigrés balinais et de personnes rejetées de la ville privatisée qui ont élu domicile sur l'île du Javeau-Doux. Plusieurs pratiques culturelles sur cette île sont issues de Bali, comme le système d'irrigation des rizières en terrasses, la répartition de la communauté en foyers qui se réunissent régulièrement en assemblées, ou les rituels d'ofrande (« dans leur gratuité si contraire à nos capitalismes » (Damasio, 2019 : 178)) qui rythment le quotidien de la communauté. Ce qui retient, toutefois, davantage l'attention de Saskia, c'est la manière dont les Balinais jouent d'un instrument de musique traditionnel, le gamelan, qui se compose de percussions et autour duquel se rassemblent une dizaine de musiciens. La performance musicale est évoquée comme « une maestria de frappes qui carillonnent et qui crépitent sur un clavier éclaté-déplié, réparti et comme démultiplié à

travers la constellation percussive » (Damasio, 2019 : 181), ce qui rappelle la manière dont les furtifs ont répondu à l'olifant dans l'épisode précédent, en reprenant le thème joué et en y insérant des rythmes nouveaux. Saskia est particulièrement impressionnée par l'art du contrepoint pratiqué par les instrumentistes. Elle attribue la qualité de la performance à une excellence « relationnelle » plutôt qu'à la direction d'un chef d'orchestre :

Les instruments (un à un puis ensemble) ne font pas la musique. Plutôt est-če la musique qui vient (prismatiquement) se subdiviser dans les instruments, et les amène à la vie. Toute la splendeur respire là) dans če tričotaže (tout en čontrepoinč ornamental, dont l'oričine pour moi ne peut pas faire de doute : la nature! La nature en est remplie. J'ai trouvé čes čontrepoinčs dans l'entremčlement choral des čris des animaux, en particulier des batraciens, que je sais très présents à Bali... (Damasio, 2019 : 182).

La vitalité de la musique n'est pas ici l'effet de performances individuelles, mais de jeux de contrepoints d'un instrument de percussion à l'autre qui mettent le collectif au centre. Alors que la ville hypertechnicisée se manifeste toujours dans le roman comme une puissance de séparation et d'isolement des individus dans leur « technococon⁴ », le concert balinais, de même que le contact rythmique avec les furtifs, fait émerger, de l'intérieur d'un espace social, une forme de vie qui transcende l'opposition entre humain et nature. Lorsque Saskia associe le jeu du gamelan à « l'entremčlement choral [...] des batraciens », elle évoque la possibilité de collectifs humains informés par des rythmes issus de la nature plutôt que fondés sur son exclusion. Au gré de telles expériences sonores, les personnages des *Furtifs* s'ouvrent ainsi peu à peu à la fréquentation de territoires liminaires, entre ville et nature, qui favorisent l'émergence d'une conscience collective de la nécessité de résister activement au pouvoir de la ville dystopique.

4. Comprendre les furtifs ?

À partir de ce moment dans l'intrigue du roman, la question d'un dialogue avec les furtifs se fait plus pressante et les chasseurs du Récif commencent à interroger la manière dont les furtifs produisent des signes, quelle langue ils parlent. La question est d'autant plus cruciale que l'un des chasseurs, Lorca Varèse, recherche sa propre fille et compte sur le moindre signe émis par des furtifs pour retrouver sa trace dans l'espace urbain où elle a disparu. Or le rythme va jouer, à nouveau, un rôle important dans l'écoute et l'étude de ce langage non-humain. Avec l'aide d'un tagueur gitan, Toni, l'attention des chasseurs se porte

⁴ C'est par ce néologisme que Damasio fait souvent référence, dans les essais de *Vallée du silicium* notamment (2024 : 103) à l'entrelac d'interfaces numériques (des « cocons » technologiques) dans lequel les individus de nos sociétés se réfugient pour éviter toute confrontation à l'altérité. Dans la ville dystopique des *Furtifs*, l'emprise du technococon s'exerce en particulier par une bague électronique, qui sert autant à capter des informations qu'à déterminer l'accès des citadins aux espaces urbains en fonction du forfait qu'ils possèdent (standard, premium ou privilège).

tout d'abord sur des graphes particuliers disséminés sur les murs de la ville, qu'ils appellent céliglyphes et qui se distinguent des graphes humains par la manière dont le dessin est incisé dans la matière. Or l'un des céliglyphes qu'ils ont repéré se révèle avoir été aussi inscrit sur un mur de la chambre de Tishka, au moment de sa disparition. Il s'agit de trois cercles en forme de trèfle avec les lettres écrites « Tà? ». Dans un passage fascinant du roman, les membres du Récif sollicitent l'aide d'un groupe d'étude du langage furtif, le Cryphe, qui est composé de chercheurs mal voyants qui sont convaincus que les lettres tracées par les furtifs demandent à être lues de manière cinétique, par le parcours tactile du tracé – un peu comme une aiguille passe sur un disque vinyle – et que chaque lettre exposée sur le glyphe n'est que l'amorce derrière laquelle peuvent se cacher d'autres lettres. L'apprehension tactile du glyphe et le dépliage des mots possibles peuvent permettre ainsi de trouver ce que le furtif a voulu dire par « Tà? ». Chaque furtif joue avec les syllabes pour « bricoler des segments de phrase » (Damasio, 2019 : 333) selon un chercheur ou pour « transmettre des transformations de sens » pour une autre chercheuse qui pense que les furtifs sont capables de comprendre les significations de notre langage, mais qu'ils restent essentiellement rétifs à toute forme d'univocité ou de monosémie, entièrement investis par l'instinct de faire varier le sens des mots.

Une question cruciale se pose toutefois au moment où la possibilité de lire ou de comprendre les furtifs émerge dans le roman: est-ce que chercher à décrypter leurs paroles ne revient pas toujours nécessairement à spiritualiser les furtifs, c'est à dire à les réduire à leur fonction d'« oiseaux-chanteurs », sortes d'équivalents du rossignol dans la tradition chrétienne médiévale ? Un personnage que viennent consulter les chasseurs du Récif, Varech, émet de fortes réserves à l'égard de l'idée que les furtifs seraient producteurs de sens et les considère sous un angle plus matérialiste ou biologique. À nouveau, la comparaison entre furtifs et animaux sauvages intervient :

Notre anthropomorphisme y projette du sens, c'est un tropisme naturel. Les loups laissent des crottes et des bouquets d'odeurs pour faire signe et marquer où commence leur territoire. Les furtifs laissent aussi des signes, qui sont leurs crottes. En ville, ça prend souvent la forme de lettres parce qu'ils se nourrissent de nos signalétiques latines. Dans le massif des Écrins où je vais souvent, ils laissent plutôt des cairns, des contre-courants dans les torrents, des boules de feuilles et des stries dans l'argile, qui décalquent subtilement les autres espèces sans les copier vraiment. Ce sont leurs signes locaux, qui prennent et recrachent l'environnement, à contre-routine (Damasio, 2019 : 399).

Les paroles des furtifs sont ici replacées dans le contexte du métabolisme qui les distingue. Pour Varech, les furtifs produisent bien sûr des signes en abondance, mais c'est avant tout l'effet de leur mode de vie qui les constraint, pour survivre, à absorber et « déféquer » constamment des signes qui changent en fonction du lieu qu'ils hantent : phrases

humaines, cairns, sons, feuilles, incisions ou bruits du monde industriels. Si les furtifs parlent, c'est une dérive anthropomorphique et spiritualiste d'assumer qu'ils sont animés par les mêmes intentions de communication que nous, ou même qu'ils savent ce qu'ils disent. C'est l'impact des furtifs sur les autres vivants qui compte avant tout ce qu'on peut déchiffrer de leurs paroles. Varech émet la théorie que l'activité de métabolisation des furtifs est à l'origine des variations qui ont lieu dans la reproduction du vivant :

Les fameuses erreurs de 1 pour 10'000 dans la recopie à l'identique des brins d'ADN viendraient de l'activité furtive de dégradation des sons. Les fragments d'ondes qu'ils génèrent et relâchent amèneraient les autres vivants à varier, au niveau très fin de leur partition génétique (Damasio, 2019 : 403).

À ses yeux, le contact avec les furtifs devrait ainsi être recherché indépendamment de la possibilité de communiquer avec eux, de trouver un langage commun, pour favoriser l'impact de leur mode de vie et de leur mode d'action sur le devenir des autres êtres vivants, sans nécessairement qu'on leur attribue des capacités semblables aux nôtres.

Pour en revenir à l'intrigue du roman, la manière dont le signe laissé par Tishka finit par être compris me semble significatif de ce déplacement dans l'appréhension du langage des furtifs, un déplacement par lequel la pensée du rythme de Damasio et de son rapport à la reconfiguration de l'espace urbain se manifestent également. Les efforts d'interprétation de Lorca et Sahar restent vains, en effet, tant qu'ils s'appliquent à déplier un sens caché derrière les lettres pour pouvoir localiser la source du message. Les signes laissés par Tishka demeurent vides de sens, tant qu'ils sont compris comme un langage codé susceptible de révéler le lieu fixe, géométriquement identifiable dans la ville, où elle se trouve supposément retenue captive. Ce n'est que lorsque la mère de Tishka croit reconnaître dans « Tà? » un mot qui faisait partie du langage d'enfant de sa fille – « Tà » pour « chat » – que leur recherche bifurque. Le mot cesse alors d'être interprété comme une indication sur le lieu où elle se trouve, tandis que le signe interrogatif commence à prendre tout son sens. Ils entendent désormais dans « Tà? » les questions existentielles que l'enfant hybride, devenue furtive, pourrait leur adresser ou s'adresser à elle-même : « Suis-je encore Tishka? », « Est-ce que "furtive" et "enfant" sont des termes qui s'excluent l'un l'autre? », « Allez-vous m'accepter encore comme votre fille maintenant que je suis devenue furtive? ». Le déplacement dans la compréhension du signe est profond. Alors qu'aucune des techniques d'interprétation du langage polysémique des furtifs ne leur a permis de retrouver la trace de Tishka, c'est au contraire l'oubli de ces techniques de décryptage qui permet à une piste plus fructueuse de se dégager, où le mot est lu sur le mode de l'interrogation, « Tà? : qui suis-je pour vous? ». Par l'émergence du langage enfantin, le signe gagne en impact ce qu'il perd en richesse polysémique, il fait bifurquer les lecteurs dans une direction radicalement différente. Plutôt que d'indiquer le quartier où elle habite, Tishka interrogerait ainsi la capacité de ses parents à créer un espace viable pour leurs retrouvailles dans la ville où ils la recher-

chent. Elle leur adresserait, en d'autres termes, une question à la fois rythmique et écologique. « Tà? » : est-ce que la relation familiale peut se renouer avec une enfant furtive au sein-même d'une cité dominée par la pulsion scopique et le traçage permanent de ses citadins? Lorca, Sahar et Tishka sont-ils encore capables de vivre ensemble ? À partir de ce moment du roman, le langage furtif n'est plus lu pour comprendre ce que les furtifs veulent transmettre sur le monde d'où ils viennent mais plutôt sur un mode performatif, comme des injonctions à chercher par quels rapports humains et furtifs peuvent entrer en contact, coexister, ce qui correspond d'assez près à ce que Deleuze entend par la capacité rythmique lorsqu'il dit, dans ses cours sur Spinoza, en parlant de la nage :

Qu'est-ce que ça veut dire, le rythme ? ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Je plonge au bon moment, je ressors au bon moment. J'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers (Deleuze, 2024 : 447-448).

La rencontre avec les furtifs passe par une pratique du rythme, un art des rapports, dans la mesure où les réflexes d'identification habituels – voir, dévisager – peuvent provoquer la mort de l'autre. Une fréquentation attentive des furtifs par l'écoute permet par contre aux humains de se reconnecter avec une vitalité que la société de contrôle leur refuse. En effet, en plus de privatiser les espaces, les administrateurs de l'entreprise Orange maintiennent les citadins en interaction permanente avec des interfaces numériques afin d'optimiser la récolte de données, ce qui a pour effet de réduire au minimum les contacts avec d'autres êtres vivants. Les désirs individuels sont, par exemple, comblés par la réul (réalité ultime), un appareil de réalité virtuelle qui immerge l'usager dans l'univers de son choix, sans qu'il ait à faire le moindre mouvement vers d'autres individus (Damasio, 2019 : 373). Les furtifs font ainsi renaître pour les chasseurs du Récif le désir d'apprendre à rencontrer d'autres êtres par des moyens différents que la vue, par l'attention au temps de l'autre, à son rythme précisément, pour en devenir, selon les termes de Saskia « la syncope. Le contrepoint subtil » (Damasio, 2019 : 31).

C'est aussi ce qu'affirme Baptiste Morizot dans ses essais (*Manières d'être vivant*, 2022 ; *Rendre l'eau à la terre*, 2024), lorsqu'il parle de la nécessité de passer des alliances avec les êtres vivants d'autres espèces (les polliniseurs, les castors, les loups...). Il n'est pas nécessaire d'attribuer à ces vivants des capacités de conscience, ou un accès à la pensée rationnelle, pour reconnaître leur rôle crucial dans le tissage d'un monde habitable dont

nous bénéficiions. Comme il l'affirme dans un entretien accordé au journal en ligne *Report-terre* (Kempf, 2023) :

La conscience est un problème secondaire en écologie politique. Elle a surtout servi pour la pensée moderne à dévaluer les autres qu'humains en matière, parce qu'ils n'ont pas le même esprit que nous. Mais les vivants, même s'ils n'ont pas une conscience comme la nôtre ou une intelligence rationnelle identique à la nôtre, passent leur temps à agir sur le monde de manière à le rendre habitable. Depuis quatre milliards d'années, la vie aménage le monde pour la vie. Avec une inventivité dont nous sommes incapables, et dont nous jouissons des dons tous les jours.

Passer des alliances avec eux, cela revient donc à adopter des comportements ou des habitudes qui favorisent leur puissance d'agir, qui s'y accordent. De même, dans le roman de Damasio, une fois reconnu l'effet bénéfique que les furtifs exercent sur les vivants qui les entourent, l'impératif de les traquer ou de les identifier cède la place à celui de les laisser vivre et de développer à leur contact de nouvelles manières d'appréhender le monde. Pour Damasio, une ville habitée par des furtifs est une ville qui invite quotidiennement à l'écoute de ses rythmes, qui exige qu'on prête une attention soutenue à ceux qui vivent dans ses interstices.

5. Hybridations

Plusieurs manières de vivre « en rythme » avec les furtifs sont proposées dans le roman de Damasio, qui vont de l'interaction quotidienne à des formes d'hybridation vécues par certains personnages. Dans le même chapitre où Varech expose sa théorie sur le rôle écologique des furtifs, par exemple, les chasseurs du Récif en visite dans le château d'eau où il habite, découvrent que le philosophe abrite un furtif dans sa bibliothèque. Plus précisément le furtif en question, que Varech nomme Crisse-Burle, fait corps avec les livres de la bibliothèque où il habite. Comme Varech l'explique (Damasio, 2019 : 414) : « Il n'y a pas de furtif dans cette bibliothèque, Saskia. La bibliothèque *est* le furtif. Il est devenu la pièce entière: les rayons, les livres, les échelles, le papier. C'est un automorphe. Il se reconfigure tout le temps ». De même que, dans l'exemple de la nage proposé par Deleuze pour illustrer sa conception du rythme, le corps humain doit composer ses rapports avec ceux de la vague, Varech est ici tenu de s'initier à une nouvelle manière de dialoguer par la parole et l'écrit afin d'interagir avec le furtif. Puisque la vue des livres a pour effet immédiat de les amputer du corps du furtif automorphe, d'en faire des livres morts, Varech se met à monologuer dans la pièce ou à proposer au furtif des notes sur un carnet vierge, ce à quoi Crisse-Burle répond par des frissons de page, des incisions dans le carnet, l'ajout de glyphes, et peu à peu l'articulation de phrases (Damasio, 2019 : 416) :

- Nous dialoguons
- Comme vous et moi?

– Non... il babille et je parle. Il produit des rythmes, des frottements cadencés, il fait chanter le bois des rayons. Et parfois, une phrase qui semble chargée de sens sort de lui. Sans que je sois sûr qu'il comprenne ce qu'il articule; que ce ne soit pas simplement un écho ludique ou instinctif à mes paroles.

Plutôt que de maintenir Varech dans les limites rationnelles d'un dialogue fondé sur le sens des mots, Crisse-Burle saisit l'occasion de chaque émission de signe pour métaboliser du sens et le « déféqu[er] avec élégance » (Damasio, 2019 : 416). Par son activité métabolisante, le furtif sollicite ainsi des composantes de la bibliothèque qui excèdent l'ordre symbolique du langage humain et des œuvres de langage : les bois des étagères, le frissonnement des pages. À nouveau, c'est par le rythme (frissons, permutations) et une sorte de dialogue « à l'aveugle » qu'un contact avec le vivant se tisse, dans la mesure où chaque échange de ce dialogue est de l'ordre de la rencontre, de l'imprévisible, du « coup de dé », comme le suggère Varech dans un autre passage, « le hasard ressenti comme une chance et plus comme une menace » (Damasio, 2019 : 400).

La possibilité d'une hybridation des humains avec la puissance de vie qu'incarnent les furtifs est rendue encore plus perceptible aux lecteurs dès le moment où Tishka renoue contact avec ses parents. Croisement entre la petite fille qu'elle était et une furtive, Tishka constraint ses parents à établir avec elle des contacts par d'autres sens que la vue, « avec notre nez, nos oreilles et nos mains » (Damasio, 2019 : 464). C'est notamment par sa manière de parler que la différence de Tishka s'exprime le plus singulièrement à la lecture du roman, et que sa puissance de contamination des autres personnages se manifeste aussi. Dans chacune de ses répliques, Tishka introduit une sorte de poétique nouvelle dans le roman où l'équivoque devient règle. À un moment de l'intrigue où Tishka et ses parents sont poursuivis dans la nuit par la police du RAID et cherchent un refuge dans un canyon (Damasio, 2019 : 462), elle répond par exemple à son père : « – Tu crois qu'on peut y aller? Tu n'entends plus rien? Tu es sûre? – Similence oui... Vacalme ». Les mots « silence » et « similitude » forment un mot-valise, alors qu'on entend à la fois « va », « vacance », « calme » et « vacarme » dans « vacalme ». La langue de Tishka oscille entre le balbutiement d'un être qui revient à la parole et le jeu. La confusion entre les termes a constamment pour effet de créer de nouveaux concepts ou de traduire des affects ambigus, comme si le jeu des allitérations ou d'assonances devenait « une source de vitalité pour elle, pour ce qu'elle était devenue » (Damasio, 2019 : 465), comme le formule Lorca, plutôt qu'un simple moyen d'échanger des informations. Ainsi, pour décrire à ses parents le processus de devenir furtif (Damasio, 2019 : 516) : « – À force fibrisse, la vibraillle dans ton os. La sangue acoule tes neives. – La sangue? Tu veux dire... le sang? Ou la langue? – Même. C'est titou ». L'afflux des mots et celui du sang dans les veines sont identifiés l'un à l'autre, faisant ici écho à ce que Damasio dit de l'écriture, à savoir qu'elle est essentiellement une manière de fluer, un rythme. Alors que chaque personnage-narrateur du roman s'exprime dans un jargon particulier (avec son propre lexique, son propre registre sonore comme nous l'avons vu au début

de l'article), l'art de « déparler » de la furtive introduit un degré nouveau de complexité, dans la mesure où ses paroles ou ses aphorismes, par leur équivoque, deviennent intraduisibles. Comme à la lecture d'un poème, on assiste au déploiement d'une pensée dont le ressort d'expression est le jeu rythmique. Or cette poétique, loin de rester confinée aux répliques de Tishka, contamine peu à peu le discours des autres personnages, qui, à mesure de leur fréquentation des furtifs, se mettent aussi à « déparler ». Ainsi, son père Lorca, à un moment de l'intrigue où sa famille se trouve traquée par la police (Damasio, 2019 : 450), évoque en ces termes le temps de sursis que lui offre l'intervention de son complice Agüero qui fait diversion : « Il y aurait alors comme une suspension du temps. Une pâte gluide, diluée au lait, serait devenue la durée, filante entre mes doigts ou recompactée en houle, dès que j'en aurais eu le goût ou l'envie ». À l'usage insolite du mode conditionnel à la place du passé simple – une substitution qui intervient fréquemment dans *Les Furtifs* pour conférer à certains événements narrés la qualité de l'irréel – s'ajoute ici d'autres permutations qui font bouger le sens des mots : « gluide » au lieu de « fluide », et « houle » au lieu de « boule » qui contribuent ensemble à traduire la perception du temps suspendu comme un état intermédiaire entre le solide et le liquide, l'onde et la matière ferme. De même que, dans les termes de Varech, « les furtifs jouent un rôle crucial dans l'empire du vivant : les mutations qu'ils impriment à l'évolution permettent la variété des espèces et leur renouvellement » (Damasio, 2019 : 619), la poétique de Tishka contribue au renouvellement des moyens d'expressions des personnages du roman.

6. Reprendre possession des villes et des îles

Dans *Les Furtifs*, le renouvellement de la parole narrative par le rythme s'accompagne aussi de l'invention de nouvelles manières d'habiter la terre, ce qui nous invite d'autant plus à concevoir cette poétique comme une écopoétique, selon l'étymologie du terme, *oikos - poiesis*, une production du lieu d'habitation. Dans les derniers chapitres du roman, conjointement au processus de rencontre des furtifs, on assiste à la coordination de mouvances politiques radicales qui œuvrent à reprendre possession des villes et des terres privatisées. Le lecteur retrouve ainsi la Céleste, un mouvement dont Lorca avait sollicité l'aide au début du roman, lorsqu'il cherchait à accéder à son ancien appartement situé dans un quartier aisné de la ville. Le mode d'action de La Céleste consiste à s'installer sur les toits d'immeubles rendus inaccessibles par les zones privilège et les occuper le plus longtemps possible, de manière à tresser un réseau de toits dans la ville par lesquels les occupants peuvent communiquer et acheminer du ravitaillement. Lors de l'occupation de l'île de Porquerolles, à la fin du roman, la Céleste coordonne son action à celle de la MUE notamment, un mouvement qui prône « la jonction entre territoire vécu et territoire ressenti » (Damasio, 2019 : 497), ou encore des activistes d'UniTerre ou de ReclaimIslands, opposés à la privatisation d'îles qui bénéficiaient anciennement du statut de parcs nationaux. Damasio imagine ainsi, dans ces chapitres, des modes d'actions qui s'inspirent librement des ZAD (zones d'aménagement différé) et qui consistent à récupérer des îles privatisées mais surtout à y

réinventer des modes d'habitation et de convivialité alternatifs. La gouvernance sur l'île de Porquerolles se répartit, par exemple, en différents comités dont les responsables, élus sur proposition des autres, prennent en charge un aspect particulier de la vie commune : le ravitaillement, les ateliers de fabrication, la protection du site. Les habitants adoptent des pratiques de permaculture qui consistent à disposer les cultures de céréales et les écosystèmes en mosaïque, comme ce que les chasseurs du Récifs avaient pu observer sur l'île de Javeau-Doux au début du roman.

L'art de vivre en contact avec les furtifs et les différentes formes d'hybridations expérimentées par les personnages du roman servent ainsi de ressources à la réappropriation de l'espace public, dans les quartiers des villes libérés comme sur des îles ou sur des barge qui permettent la formation de nouveaux archipels en bordure de la Méditerranée. Comme le formule Sahar pour définir la démarche de ces engagements coordonnés : « Il me semble que l'enjeu est moins l'insurrection en tant que telle que la surrection. Au sens géologique. Ériger. *Faire terre* » (Damasio, 2019 : 685). En d'autres termes, l'action de ces mouvements consiste moins à renverser un pouvoir établi qu'à faire naître des îlots de résistance dans ses interstices, multiplier des communes, « avec chacune bricolant ses modèles politiques, ancrés dans le local, articulés au vivant » (686), sur un mode similaire au mode de narration polyphonique et métamorphique par lequel se tisse le roman de Damasio.

7. Conclusion

En définitive, c'est bien par le rythme, dans *Les Furtifs*, que se renouvèlent les manières de s'exprimer et de vivre ensemble. La réarticulation au vivant que Damasio situe comme horizon d'émancipation du roman « biopunk » exige de l'écriture qu'elle devienne un art du flux et du rapport aux vivants, qu'elle s'ajuste aux rythmicités singulières des êtres vivants qui nous entourent. Un des rôles de l'écriture sur lequel Damasio insiste le plus dans les essais de *Vallée du Silicium*, écrits quelques années à peine après la publication des *Furtifs*, c'est en effet celui de « battre le capitalisme sur le terrain du désir » (Damasio, 2024 : 212), c'est à dire de rendre les liens aux autres êtres vivants désirables, alors que la modernité technique n'a fait qu'attiser le désir de pouvoir et de dépassement de notre condition de mortels : « Mettre l'imaginaire au service du tissage à une époque où la fantasmatique repose sur l'illusion de ne pouvoir être libre que seul. Pour le dire en rime, nos imaginaires modernes affrontent des imachinaires » (Damasio, 2024 : 222). Or, ce tissage au vivant, seul susceptible de déjouer les illusions de la machine, c'est par une poétique du rythme que Damasio l'envisage, pour autant que le rythme soit éprouvé et pratiqué comme manière de faire couler, comme forme mouvante. L'écopoétique connaît ainsi un développement insolite avec Damasio. Si dans son ouvrage séminal, *The Song of the Earth*, Jonathan Bate considérait que le poème en vers, par la complexité de sa langue et son usage de la métrique, s'imposait comme le meilleur moyen de nous aider à nous réajuster à l'altérité du monde naturel, Damasio entreprend de nourrir notre lien au vivant par l'élaboration

d'une prose métamorphique et polyphonique, qui sollicite avant tout la plasticité du langage et la mobilité du sens. En réponse à l'empire de la technosphère qui, tout en prétendant accroître nos pouvoirs, œuvre en fait à nous asservir à des intérêts qui lui sont propres, Damasio attire notre attention sur les aspects du langage qui font de la communication entre vivants un jeu encore ouvert et parfois imprévisible.

Cette écopoétique du rythme pourrait-elle, en définitive, contribuer à nous faire repenser le devenir des villes ? Lorsqu'il évoque dans un interview au Monde son idéal urbain, Damasio parle de la nécessité d'« aménager un tissu urbain [...] qui nous métisse à toutes les formes du vivant » (Minassian, 2024). Le mouvement-même du métissage aux vivants dont il est ici question ne passe-t-il pas précisément par une attention accrue à la diversité de leurs rythmes ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATE, Jonathan (2001) : *The Song of the Earth*. London, Picador.
- BENVENISTE, Émile (1976) : *Problèmes de linguistiques générale*. Paris, Gallimard.
- BRAVO, Anne (2023) : « Faire Monde(s) dans le genre de la science-fiction : *Les Furtifs*, une lecture ethnocritique ». *Cultural express*, 9. URL : <https://cultx-revue.com/article/faire-mondes-dans-le-genre-de-la-science-fiction-les-furtifs-une-lecture-ethnocritique>
- DAMASIO, Alain (2019) : *Les Furtifs*. Paris, La Volte.
- DAMASIO, Alain (2024) : *Vallée du Silicium*. Paris, Éditions du Seuil.
- DE CERTEAU, Michel (1990) : *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2024) : *Sur Spinoza: cours novembre 1980- mars 1981*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUILMIN, Rudy (2023, 14 janvier) : « Alain Damasio: “Ma science-fiction, c'est un présent hypertrophié” ». *Gonzai*. URL : <https://gonzai.com/alain-damasio-ma-science-fiction-cest-un-present-hypertrofie>
- JORDAN, Vincent (2025) : « L'utopie comme perturbation ». *CONTEXTE*, 11 septembre. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/13713>
- KEMPF, Hervé (2023) : « Baptiste Morizot : “Le vivant n'est pas une petite chose fragile mais un allié” ». *Reporterre*, 11 mai. URL : <https://reporterre.net/Baptiste-Morizot-Le-vivant-n'est-pas-une-petite-chose-fragile-mais-un-allie>
- MINASSIAN, Gaïdz (2024) : « Alain Damasio, écrivain : “En ville, la place, le port et le café sont des nœuds où les populations s'entrelacent naturellement” ». *Le Monde*, 12 octobre. URL : <https://www.lemonde.fr/societe/article/2024/10/12/alain-damasio-ecrivain-en-ville-la-place-le-port-le-cafe-sont-des-n-uds-ou-les-populations-s-entrelacent-naturellement>
- MORIZOT, Baptiste (2020) : *Manières d'être vivant*. Paris, Actes Sud.

- MORIZOT, Baptiste (2024) : *Rendre l'eau à la terre*. Paris, Actes Sud.
- NUMERIK GAMES FESTIVAL (2021) : « Discussion entre Alain Damasio et les étudiant·e·s de l'UNIL ». *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZWb4Xuu3D3E>
- TISSERAND, Anne-Sophie (2023) : « Movimiento I. Generazioni, storie, trasformazioni, Entre flow & flou : l'art de bouger les lignes chez Alain Damasio ». *Elephant & Castle*, 30, 136-146.