

Dissertation – citation de Victor Hugo.
(sujet de Romain Berry tripatouillé, qu'il en soit remercié)

Victor Hugo, dans son poème « Écrit en 1846 », extrait du livre V des *Contemplations*, écrit : « **La nature est un drame avec des personnages : / J'y vivais ; j'écoutais, comme des témoignages, / L'oiseau, le lys, l'eau vive et la nuit qui tombait.** »

Exemples d'éléments d'analyse de la citation

- Métaphore du théâtre avec le terme de « drame » > *drama* en grec = action, moteur de l'action. La nature est donc celle qui agit, qui produit de l'action. Drame = genre théâtral comportant des pièces dont l'action généralement tragique, pathétique, s'accompagne d'éléments réalistes, familiers, comiques (pour Hugo : drame romantique) > nature comme une pièce de théâtre. Contient tous les éléments possibles d'une pièce → peut susciter aussi bien le rire que les larmes. Plus encore, si la nature est un « drame » au sens théâtral, elle contient donc des « personnages » qui sont soumis à des épreuves, qui affrontent des obstacles, qui connaissent toutes sortes de déboires > les « personnages » = ce qui peuple la nature : les végétaux, les animaux, des êtres vivants (action + interaction ?)

- Apparition du « je » poétique qui n'a pas de rôle actif dans ce « drame » de la nature > position de spectateur avec « J'y vivais » (pronom personnel adverbial « y » qui suggère que la nature est un vaste ensemble autour de lui), « j'écoutais » : pas d'action directe sur la nature. Position de retrait face à elle et au drame qui se joue. Poète qui est là pour profiter de ce spectacle de la nature sans intervenir. La comparaison « comme des témoignages » = se met au service de la nature. Il l'écoute, il est attentif à elle (=seule position possible?)

- Le 3^e vers montre combien le poète est disponible au monde naturel sur terre (« le lys »), dans le ciel (« L'oiseau ») ou dans l'eau (« l'eau vive ») > nature = un spectacle qui se joue dans tous les milieux de vie. Puisque le poète ne semble pas avoir de rôle dans ce drame qui se joue devant lui, il peut toutefois profiter de ce spectacle pour mieux connaître la nature voire mieux se connaître lui-même. Le terme de « témoignages » suppose enfin un lien à la fois discret mais important : le poète est bien là, certes muet, mais ni aveugle ni sourd. Il est celui vers qui se tourne cette nature, et, même s'il n'en maîtrise pas le langage ou les codes, il est une oreille attentive.

Ex 1 Sélectionnez la problématique la plus adaptée :

1. L'homme écoute-t-il vraiment la nature ?
2. Alors que Victor Hugo évoque le « drame » de la nature qui parlerait à l'homme muet et témoin, ne pourrait-on envisager, au contraire, que c'est la nature elle-même qui est spectatrice du « drame » de la vie humaine ?
3. Les personnages de la nature sont-ils tous "dramatiques" ?

Ex 2 Remettez dans l'ordre les parties d'un plan détaillé possible. (I, II ou III?)

..... Néanmoins, refusant l'inertie du spectateur qui écoute et qui voit, l'homme veut jouer les premiers rôles. Il devient alors un acteur qui prend part au « drame » qui se joue devant lui.

..... Certes, la nature joue un « drame » aux multiples personnages, chacun ayant quelque chose à dire de particulier. C'est pourquoi l'homme, simple spectateur, est un témoin privilégié de ces discours.

..... Ainsi, si le lys, l'oiseau, l'eau vive et la nuit font entendre leur voix, c'est aussi parce qu'il y a assurément quelqu'un qui leur parle. Aussi la nature reçoit-elle les « témoignages » des hommes et devient la spectatrice du « drame » de leur vie.

Ex 3 A quelles parties énoncées à l'ex 2 correspondraient ces sous-parties ?

.....A Comme tout « drame », la nature est riche en personnages et en péripéties. Il se passe toujours quelque chose à tel point que jamais l'action ne sera épuisée.

.....B La nature a beaucoup à dire tant les éléments qui la constituent sont variés et nombreux. Puisque « la vie éclate en toute chose » (« Vers dorés », Nerval), il est donc normal que le monde naturel soit saturé de voix disparates.

.....C. Ainsi, l'homme, s'il est attentif, recueille « comme des témoignages » les signes qu'elle transmet.

.....D Parlant un « autre alphabet » (« Écrit en 1846 », Victor Hugo), l'homme considère la nature soit comme muette soit comme incompréhensible, et préfère parfois parler à sa place.

..... E Du reste, rarement attentif aux signes que la nature lui envoie, l'homme n'a pas la disponibilité d'esprit qu'il faudrait pour accueillir ce qu'elle a à lui dire.

.....F. Ne souhaitant pas être « [témoin] » du drame qui se joue, il en est surtout un acteur fondamental, voire un metteur en scène qui recrée le spectacle comme il en a envie.

.....G. Hugo envisage la relation entre la nature et l'homme à sens unique. Or si la nature parle à l'homme, lui aussi lui parle, leur relation repose donc sur le dialogue.

.....H. La nature devient alors témoin de la vie des hommes, elle les regarde changer et vieillir sans pour autant se transformer. En effet, la nature a bel et bien une dimension intemporelle.

.....I. C'est alors elle qui assiste aux « [dramas] » de la vie des hommes (et non l'inverse) et qui, spectatrice, les regarde se débattre en vain sur la grande scène du monde.

Ex 4 A quelles sous-parties correspondent ces exemples de Haushofer ?

- Au début de son expérience au sein de la nature, la narratrice du *Mur invisible* n'a pas les codes pour comprendre la nature, qui ne peut être que muette. Son silence est d'ailleurs profondément anxiogène et gêne la narratrice qui se retrouve seule. Ainsi, les multiples facettes de Lynx à la découverte du mur sont importantes, car « l'essentiel était de briser le silence de ce sombre ravin humide » (page 22). De la même façon, plus tard dans le roman, quand elle monte au point de vue de l'alpage et qu'elle constate que la végétation a envahi l'autre côté du mur, elle déplore le fait que cette contrée soit devenue « [un] pays sans sauterelles, sans abeilles et sans oiseaux où le soleil s'étendait dans un silence mortel. » (page 230). La nature est donc muette et n'a rien à dire si bien que la narratrice ne peut que parler pour elle, notamment quand il s'agit des animaux. Elle avoue : « J'avais tendance à projeter sur les animaux ce que ressentait mon propre corps sans protection. » (page 293) et déplore le fait que ses « pauvres bêtes » (page 272) n'aient rien d'autre à elle que « l'entente muette et infinie que communiquait la chaleur de leurs corps. » (page 272).

- C'est le cas de la narratrice du roman d'Haushofer qui se rend compte après coup des signes de la nature qui lui auraient permis de commettre moins d'erreurs, et peut-être de protéger ceux qui lui sont chers. Elle avoue avoir été naïve, s'être battue contre des moulins à vent tant la nature demeure toute-puissante et impossible à défier. Alors, il lui suffisait de l'écouter et d'analyser les signes qu'elle a envoyés afin de la comprendre et d'en deviner les agissements. La toute fin du roman en est un parfait exemple, puisque la narratrice est certaine que Bella attend un veau et qu'il y aura du nouveau, elle le sent (« Taureau, Perle, Tigre et Lynx ne reviendront jamais, mais quelque chose de nouveau viendra et je ne peux pas m'y dérober. » (page 321)). La narratrice a compris les signes de la nature.

- Dans *Le Mur invisible*, la femme n'est pas spectatrice mais bien actrice du « drame » de la nature pour reprendre l'expression de Victor Hugo. Elle joue un rôle et interagit directement avec la nature sans aucun intermédiaire. En effet, elle arrache les mauvaises herbes quand celles-ci menacent son champ de pomme de terre, elle construit une cloison pour le protéger du gibier aussi à tel point que son « petit champ ressemblait à une forteresse dressée au milieu de la forêt. Il était protégé de tous les côtés » (page 80). Mais elle coupe du bois, fauche le pré, cueille des framboises et des airelles, ramasse le foin, tue du gibier pour survivre... Autrement dit, elle agit directement sur la nature et n'est pas un simple « témoin ». Plus encore qu'un acteur, nous pourrions aller jusqu'à dire qu'elle est le metteur en scène du « drame » qui se joue. Comme lui, elle dirige ses « acteurs » ou bien les conseille (elle conduit Taureau et Bella à l'alpage, elle défend Lynx d'aller avec elle aux framboises de peur qu'il soit attaqué par les vipères, elle tente, malgré elle, d'empêcher les chats de sortir), elle arrange aussi la nature comme pour l'embellir quand il y a de trop fortes pluies, de l'orage ou bien de la neige (« Le mur de neige s'élevait autour du chalet et il me fallait chaque jour débayer le chemin conduisant à l'étable. » (pages 282-283)).

- Rares sont les périodes d'accalmie dans *Le Mur invisible*, il se passe toujours quelque chose. Entre la météo imprévisible, le cycle des saisons causant le renouveau ou bien la mort de la nature, les dangers permanents, les prédateurs potentiels, l'action est constante et de nature variable. De plus, dans ce « drame », les êtres vivants sont de véritables « personnages » qui jouent un rôle avec comme toile de fond la forêt ou l'alpage. C'est d'ailleurs de cette façon qu'Haushofer file parfois la métaphore théâtrale, notamment au sujet de Tigre qui aime jouer la comédie. Il aime prendre comme « principaux rôles celui de l'animal sauvage, furieux, terrible, et semant la terreur, celui du doux chaton sans défense et inspirant la pitié, celui du penseur tranquille planant au-dessus des contingences du quotidien (rôle qu'il lui était difficile de tenir plus de deux minutes), enfin celui du chat offensé, blessé dans son honneur de mâle. » (page 223). De même, c'est sur le mode du vaudeville qu'on peut analyser les scènes de disputes comiques entre la chatte et Lynx : « elle commença à le traiter comme une femme capricieuse traite son benêt de mari. Elle se mettait parfois en colère contre lui, lui donnait des coups de patte puis, quand il s'était retiré, elle se rapprochait et s'endormait à ses côtés. » (page 58). Enfin, les disparitions de Tigre à la page 284, parti en forêt mais jamais revenu, et de la vieille chatte qui quitte soudainement l'alpage pour retourner au chalet peuvent être analysées comme des sorties de scènes. Tels des acteurs, ils sortent en coulisses pour laisser place à d'autres.

- Dans le roman d'Haushofer, le monde naturel circonscrit par le mur est riche en bruits et en signes divers. C'est pourquoi la narratrice écrit, à la page 104, en parlant de la forêt : « On la croit silencieuse, alors qu'elle recèle des bruits innombrables ». Ainsi, « [tout] vit et travaille », signe que la vie est partout autour de la femme et que, parfois même, ces bruits sont inquiétants, à l'instar des cris qui la réveillent la nuit : « Cette nuit-là, je fus réveillée par le bruit d'une bête inconnue – koua, koua – qui ressemblait assez à un cri de chat mais pas vraiment et je pris peur pour ma chatte. Elle ne revint pas de trois jours et je crus ne plus jamais la revoir. » (pages 169-170). Il en va de même pour le râle des cerfs qui « était triste, menaçant et parfois même désespéré. » (page 141).

- Comme la vieille chatte qui dresse l'oreille jour et nuit à la page 303 tant elle est méfiante, la narratrice du *Mur invisible* apprend à être attentive aux signes de la nature. Elle les entend certes mais les écoute avec beaucoup de disponibilité « comme des témoignages » pour reprendre l'expression de Victor Hugo. Ainsi, elle avoue, à la page 166, qu'« [il lui] fallait faire attention à tant de choses. », tout en reconnaissant, non sans une certaine pointe de désespoir : « Je n'étais qu'une spectatrice attentive et enthousiaste, mais ma vie tout entière n'aurait pas été assez longue pour comprendre la plus courte des phases de ce jeu. » (page 244). Bien que sa qualité d'écoute soit extrême, elle sait, cependant, qu'elle ne pourra jamais entendre tout ce que la nature a à lui dire. De même, les voix de la forêt portent aussi la trace de ceux qui sont chers et qui ont disparu. Elles « [témoignent] » donc encore d'une présence, comme si la mort n'avait pas réussi à séparer ceux qui sont noués une relation d'amitié profonde. À la page 136, elle analyse les bruits de la forêt comme des signes que lui envoie Lynx, désormais « fantôme aimable » dont elle n'a pas peur.

- En effet, la femme dans *Le Mur invisible* dialogue avec ses animaux, elle leur parle comme s'il s'agissait d'humains et, en aucun cas comme le suggère Hugo, la parole n'est unilatérale. Au contraire, la spectatrice face de la nature son interlocutrice privilégiée à qui elle s'adresse souvent pour combler le silence et éviter la faillite d'un « moi » qui ne cesse de se fragiliser. Ainsi, quand Bella saigne avant la mise bas, la narratrice fait son possible pour la clamer. Elle lui parle comme à une amie et se met « à lui raconter tout ce que la sage-femme [lui] avait dit quand [elle était elle-même] à la clinique. » (page 165). De même, à la page 218 : « Lorsque j'étrillais Bella, je lui disais parfois l'importance qu'elle avait pour nous tous. », et la vache la lèche en guise de réponse. La narratrice conclut donc qu'« [elle] aimait que [elle] lui parle » (page 218) et qu'elles sont comme deux sœurs (« Bella est devenue bien plus qu'une vache, c'est ma sœur patiente qui supporte son sort avec plus de dignité que moi. » (page 273)) qui échangent librement avec bienveillance.

- La nature est, en effet, un témoin de la vie des hommes dans *Le Mur invisible*. L'expérience de la nature change fatalement le corps de la femme, qui maigrit ; son visage se creuse, ses jambes la font souffrir et elle a parfois du mal à se mouvoir, ses mains sont gercées. Ainsi, la vie dans la nature la transforme physiquement au point qu'elle ne se reconnaît plus : « J'étais devenue très maigre. Parfois je m'étonnais devant le miroir de Louise de ma nouvelle apparence. J'avais dû couper avec les ciseaux à ongles mes cheveux qui avaient trop poussé. Ils étaient maintenant raides et décolorés par le soleil. Mon visage était mince et brun et mes épaules pointues comme celles d'une adolescente. » (page 95). La nature recueille aussi les « témoignages » de la narratrice qui constate cette transformation. En effet, quand elle écrit que « [sa] main est un outil merveilleux. » (159), qu'elle avait perdu « la conscience d'être une femme » (p 95), que son corps « s'était adapté et avait réduit au minimum les inconvénients de mon état » (p95), le lecteur comprend évidemment que les exigences de la nature ont favorisé cette transformation, en même temps qu'elle fait aussi de la nature le témoin de ces changements.

- En effet, la nature assiste bien aux drames de la vie de la narratrice qui a perdu Panthère, puis Perle, puis Taureau, puis Lynx, autrement dit des êtres qui lui sont chers. La nature assiste donc aux moments de profonde affliction et d'angoisse de la narratrice la plongeant parfois dans la plus grande des mélancolies. De même, en tant que spectatrice, elle la regarde se débattre avec elle-même, mener sa propre introspection, évoluer au fil des jours. Elle assiste, en retrait, à l'évolution de son « moi » sans intervenir directement, en la laissant cheminer vers plus de sérénité et d'apaisement, comme en témoigne la dernière page du roman.

Ex 5 A quelles sous-parties correspondent ces exemples de Verne ?

- Dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, Jules Verne fait de la mer un théâtre à part entière. Comme elle excelle dans l'art de la mise en scène, elle propose un nombre infini de spectacles, tout aussi prodigieux les uns que les autres. Ainsi, quand il invite ses « hôtes » à un tour du monde sous-marin, le capitaine Nemo leur dit : « Vous ne vous blaserez pas facilement sur le spectacle incessamment offert à vos yeux. » (p. 145) C'est aussi le constat fait un peu plus tard par Aronnax : « On le voit, pendant cette traversée, la mer prodiguait incessamment ses plus merveilleux spectacles. Elle les variait à l'infini. Elle changeait son décor et sa mise en scène pour le plaisir de nos yeux. » (p. 239) Dans ce « spectacle », chaque acteur est à sa place, entre et sort au moment voulu, car la mer sait ménager ses effets pour rendre encore plus spectaculaire le divertissement qu'elle propose à son public. Par exemple, dès que s'ouvrent les panneaux du salon du *Nautilus*, tous les « acteurs » se pressent vers ses passagers, attirés par la lumière qui émane du sous-marin. C'est donc à un bal incessant de poissons que les personnages assistent, émerveillés.

- Cette variété propre au monde naturel est particulièrement visible chez Verne. Aronnax ne cesse de s'extasier devant la beauté des fonds marins, par exemple, lorsque le *Nautilus* se trouve dans la mer Rouge : « Quel indescriptible spectacle, et quelle variété de sites et de paysages [...] ! » Il en conclut que la mer ne peut « blaser » ses spectateurs (c'est-à-dire les rendre insensibles ou indifférents à toute forme de beauté) en raison du « spectacle incessamment varié des merveilles sous-marines » (p. 372) qu'elle leur offre. Ce spectacle touche en effet aux « trois règnes, minéral, végétal, animal » (p. 151), le règne animal étant le plus largement représenté sous l'eau : autant de voix disparates auxquelles l'homme doit prêter attention pour saisir tout ce que la nature a à lui dire. Les excursions sous l'eau sont ainsi l'occasion pour Aronnax d'aller toujours plus loin dans le « pays des merveilles » (p. 145) et de parfaire ses connaissances.

- Cette attention de tout instant est celle de Conseil. Passionné d'ichtyologie, il ne cesse d'observer les fonds marins et n'en finit pas de classer ce qu'il voit : « Devant ce splendide spectacle, Conseil s'était arrêté comme moi. Évidemment, le digne garçon, en présence de ces échantillons de zoophytes et de mollusques, classait, classait toujours. » (p. 215) Totalement absorbé par la contemplation des poissons, tout à l'écoute de la nature, il se montre « distrait » et en oublie le monde alentour : « [E]t quand passaient des poissons, Conseil, emporté dans les abîmes de la classification, sortait du monde réel. » (p. 460) Ainsi, il recueille avec avidité les moindres signes que la nature lui envoie, prêt à les noter aussitôt comme autant de « témoignages » précieux pour la science et l'humanité et entraînant à sa suite Aronnax, lui-même captivé par ses « études ichtyologiques » (p. 460).

- Le capitaine Nemo est surnommé « L'homme des eaux » (titre donné au chapitre 10 de la I^e partie). Cette périphrase témoigne ainsi de l'échange constant que le commandant du *Nautilus* a avec la mer, sa terre d'asile : il lui parle, la respecte et se met à son écoute, par exemple, lorsqu'il prend sa température, à intervalles et lieux réguliers, ou quand il entre en méditation, comme dans la cité perdue de l'Atlantide, où, perdu dans la contemplation de ce lointain passé, il demeure « immobile et comme pétrifié dans une muette extase » (p. 459), à l'image même du milieu fossilisé dans lequel il se trouve. Il a besoin de ces moments en tête à tête avec la mer pour se retrouver et être nourri intérieurement. Ce dialogue passe pour lui par la musique : quand le capitaine Nemo joue de l'orgue, il est comme absent, déconnecté du monde qui l'entoure mais tout entier tourné vers la mer, seule capable d'entendre ses souffrances.

- La « mer nature » de Verne reste fidèle à elle-même, du début à la fin du roman. Alors que ses hôtes changent, se métamorphosent à son contact, vieillissent, voire meurent en son sein, elle demeure, pour le capitaine Nemo, l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin de tout : « Tout me vient maintenant de la mer comme tout lui retournera un jour ! [...] C'est par la mer que le globe a pour ainsi dire commencé, et qui sait s'il ne finira pas par elle ! » (p. 150) Le capitaine Nemo et ses hommes appartiennent désormais à la mer, et la mer sera leur dernière demeure. Elle leur offre notamment le repos éternel dont ils ont besoin, comme en témoigne l'hommage funèbre rendu à l'un des membres de l'équipage du *Nautilus* dans le « cimetière de corail » où, une fois la tombe creusée, « les polypes se chargent d'y sceller [les] morts pour l'éternité. » (p. 322) La mer demeure ainsi le témoin privilégié de la vie de ceux qui y vivent.

- La scène finale du roman de Jules Verne laisse le dernier mot à une nature déchaînée, qui place les hommes dans une situation de danger extrême : le Maëlstrom. Ce « gouffre », appelé « Nombri de l'Océan » (p. 637), aspire absolument tout sur son passage et plonge les fuyards (Aronnax, Conseil et Ned Land) dans un effroi profond car le petit canot dans lequel ils ont pris place ne saurait résister aux « lames monstrueuses » (p. 637), au « bruit », aux « mugissements » et au « fracas » des « eaux brisées » contre les rochers (p. 639). La nature les regarde donc se débattre en vain pour tenter de lui échapper, tandis qu'elle tire les ficelles de leur destin. Ce final ouvert, qui laisse planer le doute sur le sort du *Nautilus* et du capitaine Nemo, maintient jusqu'au bout le lecteur en haleine : qui, de la nature ou les hommes, l'emportera sur le grand théâtre du monde ?

- Quand Ned Land est recueilli, avec ses compagnons, à bord du *Nautilus*, il fait montre d'une certaine antipathie à l'égard du capitaine Nemo et refuse de laisser à la mer la place de choix qui lui revient, sauf si elle lui offre de savoureuses proies à harponner. Il est fermé, parfois bougon, mais surtout fou furieux car il ne pense qu'à une chose : s'évader et retrouver la terre ferme. Ainsi, au début de l'aventure dans les fonds marins, la vie sous l'eau ne fait pas sens à ses yeux. Il n'est pas disposé à laisser la mer jouer le premier rôle, et quand une proie se présente à lui, il ne tolère pas qu'elle puisse lui résister. En témoigne l'épisode du dugong, qu'il s'acharne à harponner, en vain, car l'animal se dérobe sans cesse, ce qui ne fait qu'exciter sa colère : il refuse de se laisser berner par la bête et prend les rênes de cette guerre de l'homme contre la nature, lançant au dugong « les plus énergiques jurons de la langue anglaise » (p. 393). Il n'hésite donc pas à insulter la nature elle-même.

- Ce manque de disponibilité intérieure caractérise ceux qui, au début du roman, prennent le *Nautilus* pour une créature fantastique, tout juste bonne à terroriser le monde entier. Ils refusent de voir autre chose en lui qu'une arme de destruction massive et pensent qu'ils ont affaire à un narval gigantesque destiné à les perdre. Cet « objet long, fusiforme, parfois phosphorescent » (p. 52) est pour eux un objet d'effroi dont ils se méfient. Ils ne sont donc pas disposés à se familiariser avec ce monstre marin qui leur fait peur et refusent de se mettre à son écoute, n'hésitant pas à l'attaquer pour le détruire. L'attitude du commandant Farragut, capitaine de l'*Abraham-Lincoln*, est à ce titre exemplaire : « Le monstre existait, il en délivrerait les mers, il l'avait juré. » (p. 77) Il est fermé, et bien décidé à se débarrasser de cette horrible créature.

- Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, il arrive que les hommes interviennent dans le cours naturel des choses. Ainsi, quand le *Nautilus* tombe « au milieu d'un troupeau de baleines » (p. 491), le capitaine Nemo s'aperçoit rapidement que ces dernières sont menacées par des cachalots qui approchent à toute vitesse. Dès lors, il décide de participer au combat pour protéger les baleines de ces « animaux terribles », de ces « bêtes cruelles et malfaisantes », qu'il extermine les unes après les autres « à coups d'éperon » (p. 499). Lorsque la « boucherie » (p. 502) prend fin, Ned Land reconnaît qu'il a assisté là à « un spectacle terrible » (p. 501-502), dont le capitaine Nemo a été le metteur en scène.

Ex 6. A quelles sous-parties correspondent ces exemples de Canguilhem ?

- Dans « Le Normal et le pathologique », Canguilhem semble aller dans le sens de Hugo : la nature est un « drame » riche en **péripéties**, d'où les mutations et les anomalies possibles qui empêchent toute certitude. En effet, il faudrait, selon lui, considérer la vie comme un ordre de propriétés, c'est-à-dire une organisation de fonctions « dont la stabilité est nécessairement précaire » (p. 204). L'irrégularité et l'anomalie seraient alors le fondement même de l'individu, « son existence même » (p. 204) et non un accident. Il en va de même pour le monstre auquel Canguilhem consacre le chapitre V de sa III^e partie. Le monstre n'est pas seulement un « vivant de valeur diminuée, c'est un vivant dont la valeur est de repousser. » (page 221). Il révèle l'**état précaire** de la vie et nous fait voir la valeur éminente de « la répétition spécifique, la régularité morphologique, la réussite de la structuration » (p. 221). « La monstruosité, c'est la menace accidentelle et inconditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme, c'est la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable. » (p 221). Avec « menace accidentelle », nous comprenons combien la nature est **instable**.

- Canguilhem retranscrit la thèse de Darwin qui affirme que ce sont les interactions entre êtres vivants qui constituent l'une des caractéristiques essentielles d'un milieu : « Le premier milieu dans lequel vit un organisme, c'est un entourage de vivants qui sont pour lui des ennemis ou des alliés, des proies ou des prédateurs » (bas de la p. 175). Les vivants sont partout dans l'environnement d'un individu, dans le sol, dans l'air, dans l'eau, dans la forêt ou dans les champs, petits, microscopiques même, ils se logent dans les corps également, à tel point que tout est bruisant, comme si la nature avait toujours quelque chose à dire. Dès lors, les causes mécaniques ne suffisent pas à expliquer le comportement d'un individu, ni ses réactions physiologiques, ni ses accidents. Pour Darwin, le milieu est « biogéographique » (p. 177) : « Darwin s'apparente davantage aux géographes » (p. 177) : il pense le milieu du vivant comme fait de vivants.

- Cette qualité d'attention est aussi présente chez Canguilhem qui enregistre certains phénomènes inexplicables comme des « témoignages » de ce dont la nature est capable. En effet, plus on compare les êtres vivants à des machines automatiques, mieux on comprend la fonction mais moins la genèse. C'est pourquoi « on se fait illusion en pensant expulser la finalité de l'organisme par l'assimilation de ce dernier à une composition d'automatismes aussi complexes qu'on voudra. » (p. 154). Le scientifique reste avant tout un témoin de la force vitale des êtres vivants, irréductibles à des mécanismes (cf. les expériences décrites sur l'œuf d'oursin, notamment celle de Driesch qui montre que si on réduit le nombre de cellules de départ, l'oursin se développera quand même tout à fait normalement).

- « On sait ce qui est advenu de l'idée de Cosmos avec Copernic, Képler et Galilée, et combien fut **dramatique** le conflit entre la conception organique du monde et la conception d'un univers décentré par rapport au centre privilégié de référence antique, la terre des vivants et de l'homme » (p. 193). Avec Copernic, le cosmos est devenu **muét**. Mu par des lois mathématiques, le monde copernicien engloûtait la terre des vivants dans le non-vivant, celui des étoiles et des planètes. Le monde est encore fini, mais rend insignifiants et inertes les éléments qui s'y trouvent réduits à des points sur un espace géométrisé. La terre des vivants est envoyée en périphérie, décentrée mais encore placée. Un pas de plus avec Galilée et Kepler a été franchi. Les limites du cosmos volent en éclat et l'univers infini s'impose. Canguilhem reprend les célèbres propos de Pascal sur l'effroi éprouvé à l'idée d'un espace silencieux et infini. La géométrisation de l'espace non seulement a décentré l'homme de son monde mais a vidé la nature de la vie, de toute perspective : « l'homme n'est plus au milieu du monde, mais il est un milieu (milieu entre deux infinis, milieu entre rien et tout, milieu entre deux extrêmes) » (p. 193).

- Canguilhem, en tant que scientifique, montre que souvent l'homme n'est pas capable de comprendre les signes que la nature lui envoie. Il observe certains phénomènes mais n'est pas en mesure de les expliquer. Par exemple, étudier la contraction d'un muscle en le plaçant dans un bocal d'eau et en le soumettant à une excitation électrique contente le scientifique qui peut établir ce fait, bien qu'il n'y ait « aucun sens biologique » (p 20-21). La nature envoie donc un signe que l'homme n'est pas capable de comprendre, au mieux de le constater. Il faut attendre l'intervention de biologistes comme Swammerdam pour établir un lien du muscle avec le nerf, ce que Galien avait déjà expérimenté : « voilà un geste expérimental à la fois élémentaire et complet ». Et il faut y associer une théorie psychologique, « métaphysique, selon laquelle le commandement des mouvements de l'animal siège dans le cerveau » (p 21). Notre médecin philosophe pense que l'homme n'est pas prêt à accueillir les signes de la nature tout simplement parce qu'il se croit supérieur à elle. Il éprouve « une sorte d'inconsciente fatuité qui lui fait préférer son milieu propre à ceux des autres vivants comme ayant plus de réalité et non pas seulement une autre valeur » (p196). Ainsi, l'homme, parce que son milieu fait l'objet d'étude, méprise en quelque sorte le milieu animal (« le milieu propre du cloporte ou de la souris grise » (p196) alors qu'en soi, l'univers absolu que la science façonne devrait discréditer « tous les autres milieux propres subjectivement centrés, y compris celui de l'homme » (p 196).

- Les techniques de transplantation, d'explantation de tissus ou d'organes (expériences de Carrel) suggèrent combien l'homme est acteur dans le « drame » de la nature. Ainsi, lors de ces techniques d'expérimentation, il faut insérer une partie de l'organisme à un autre endroit du corps que l'emplacement normal, en déduire des éléments topographiques sur le rôle joué à différents emplacements. On peut aussi le placer à l'extérieur « dans un milieu spécialement composé » (p 41) pour le libérer des autres influences. De la même façon, l'action de l'homme sur la nature peut être comparée à ce que notre médecin philosophe nomme un « concours de forces » (p 176) : « Le premier milieu dans lequel vit un organisme, c'est un entourage de vivants qui sont pour lui des ennemis ou des alliés, des proies ou des prédateurs » (p 175). Les vivants établissent entre eux des rapports « d'utilisation, de destruction, de défense » (p 176), y compris avec l'homme qui agit lui aussi.

- C'est peut-être à ce qui ressemble à un dialogue, autrement dit un échange entre l'homme et la nature qu'Auguste Comte, cité, fait référence. En effet, il réinvestit les thèses mécanistes pour expliquer « l'ensemble total des circonstances extérieures nécessaires à l'existence de chaque organisme » (p 170). Il entend à ce moment « former une conception dialectique des rapports entre l'organisme et le milieu » (p 170), envisageant le rapport entre « l'organisme approprié [et le] milieu favorable [comme] un conflit de puissances » (p 170) : le milieu, « système ambiant », modifie l'organisme, qui à son tour exerce sur le milieu une influence. Comte considère que c'est uniquement le cas de l'espèce humaine et que, par le biais de « l'action collective », « l'humanité modifie son milieu » (p 170). De même, l'*auseinandersetzung*, selon Von Uexküll, est le rapport entre le vivant et le milieu, rapport qui est à envisager comme un débat. En effet, le vivant « apporte ses normes propres d'appréciation des situations, où il domine le milieu et se l'accommode » (p187). Ce débat n'est ni lutte ni opposition, plutôt un échange.

- Cette idée de nature intemporelle qui survivra aux êtres vivants est aussi présente dans *La Connaissance de la vie*. Canguilhem restitue la pensée de Louis Roule qui écrit que « les poissons ne mènent pas leur vie d'eux-mêmes, c'est la rivière qui la leur fait mener, ils sont des personnes sans personnalité » (p 171), c'est donc bien la nature qui est spectatrice des êtres vivants.

- Le vivant fait, selon Lamarck, des efforts considérables pour « n'être pas lâché par son milieu » (p173), il essaie continuellement de « coller » à un milieu indifférent » (p 173). L'adaptation, étant l'effet d'un effort, n'est donc « pas une harmonie, elle n'est pas une providence » (p 173). Autrement dit, Canguilhem rejette l'idée d'une nature bienveillante qui aurait un dessein pour ses éléments constitutifs vivants. Le milieu – en somme, la nature – est témoin de ces efforts vains d'adaptation du vivant.