UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS

L'INFLUENCE DES MÉDIATIONS DISCURSIVES ET VISUELLES DU BIOART SUR LA CONSTITUTION, LE FONCTIONNEMENT ET LA RÉCEPTION DES ŒUVRES

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS
ET DU DOCTORAT EN INFORMATION ET COMMUNICATION

PAR
FLORE BUGNICOURT

OCTOBRE 2012

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier mes deux directeurs de thèse, Louise Poissant et Norbert Hillaire, sans qui rien n’aurait été possible ainsi que ma famille et mes proches pour leur soutien durant ces années de thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS i
LISTE DES FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE vii
LISTE DES FIGURES EN APPENDICE ix
LISTE DES TABLEAUX CITÉS DANS LE TEXTE xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS xii
RÉSUMÉ xiii

CHAPITRE I
PROBLÉMATIQUE …….…….. 1
1.1 Origine du sujet ……... 1
1.2 Problème de recherche …… 3
1.3 Question …….. 7
1.4 Objectifs de recherche ……. 7
1.5 Définition des concepts clés …… 9
1.6 Organisation de la thèse …….. 12
1.7 Délimitation du sujet ……... 14

CHAPITRE II
MÉTHODOLOGIE …… 16
2.1 Choix de la méthode …… 16
2.2 Collecte de données ……. 19
2.2.1 Observation ……... 19

2.2.2 Matériel écrit et visuel …….. 22
2.3 Traitement des données ……. 23
2.3.1 Observation ……..…….. 23
2.3.2 Matériel écrit et visuel ……... 25
2.4 Choix et légitimation des cas …….. 27
2.4.1 Critères de sélection et difficultés rencontrées …….. 27
2.4.2 Présentation des cas ……... 28
2.5 Taxonomie et mise en contexte du bioart …… 30

CHAPITRE III
EXAMEN DES DOCUMENTS …… 37
3.1 Origines, formes et fonctions du document dans l'institution muséale ….. 37
3.1.1 Le développement des musées d'art et de science : quelques repères historiques……..…….. 38
3.1.2 Les muséographies antagonistes de l'art et de la science : descriptions, approches et enjeux ……..…...……...…… 44
3.1.3 Les normes d'exposition de l'art appliquées au bioart : formes, limites et enjeux ……..……..……. 49
3.2 La tradition du document en art …….. 54
3.2.1 Le statut ambigu de la documentation artistique …… 56
3.2.2 Les « récits autorisés » de l'art exposé …….…. 66
3.2.3 Les discours d'experts …….……... 78

CHAPITRE IV
LE BIOART ……... 84
4.1 Généalogies ……. 84
4.1.1 Les origines de la manipulation artistique du vivant ……. 85
4.1.2 La thématique des biotechnologies dans les arts visuels ……... 87
4.1.3 Les représentations artistiques du posthumain …….. 94

4.1.4 Les représentations artistiques du pré-humain …….. 113
4.1.5 Arts et technosciences …… 139
4.2 Rupture et continuité …… 142
4.2.1 « Du vivant dans l'art à l'art vivant » ……...…… 143
4.2.2 De la simulation à l'incarnation corporelle de la nature : l'organisme/œuvre ……. 144
4.2.3 Corps, tabou et documentation …….. 147
4.2.4 La révolution bio-industrielle : enjeux, fantasmes et dérives …… 149
4.2.5 « Mimesis critique » et auto-critique de l'art ……. 156
4.3 Examen du bioart …….……. 158
4.3.1 Terminologie ……...…….. 159
4.3.2 Esthétique ……...……... 165
4.3.3 Ethique ……...…… 172

CHAPITRE V
LA DOCUMENTATION DU BIOART …… 191
5.1 Panorama du corpus de documents …….. 191
5.2 Retour sur l'état de la question : la mise en contexte de l'œuvre par le document …….. 194
5.3 Le discours d'artiste ……. 197
5.3.1 Les fonctions didactique et didascalique de la description ……..... 197
5.3.2 Enjeu : « *bio-ready-made* » et « mimésis critique » …….. 200
5.3.3 Déclarations, légendes et commentaires …… 203
5.3.4 Enoncés théoriques …… 208
5.3.5 La place de l'éthique …….. 210
5.4 Les discours d'experts ……. 212
5.4.1 Du contrat iconographique des artistes à l'interprétation des experts . 212
5.4.2 De l'interprétation à l'intégration dans le champ de l'art ……... 216

5.5 Les documents visuels ……. 219
5.5.1 Structures iconiques : les modes de référence visuelle aux œuvres ... 220
5.5.2 Le subterfuge des images : « mise en intrigue » et consécration …... 222
5.5.3 De l'œuvre à son image ……. 226

CHAPITRE VI
ANALYSE DE CAS …….. 229
6.1 *Tissue Culture & Art* ……... 230
6.1.1 Une œuvre exposée *in vivo* : *Victimless leather* (2004-2009) ……... 231
6.1.2 Des cas posthumes : *Pig Wings* (2002) et *Semi-Living Worry Dolls* (2000) …...…….. 240
6.2 Julia Reodica : *hymNext : The Living Sculpture Series* (2004-2008) …….. 252
6.2.1 Description formelle …….. 253
6.2.2 Analyse …….. 257
6.3 Art Orienté objet : Cultures de peaux d'artistes (1996-1997) ……. 261
6.3.1 Description formelle …….. 261
6.3.2 Analyse …….. 264
6.4 Conclusion ……... 267

CHAPITRE VII
SYNTHÈSE ET DISCUSSION ……. 271
7.1 Synthèse : les enjeux de la dépendance documentaire du bioart sur le fonctionnement esthétique des œuvres …… 271
7.2 Discussion : le statut de l'œuvre d'art au regard de sa dépendance documentaire …… 274
7.2.1 L'intégration des œuvres dans le champ de l'art …… 275
7.2.2 L'œuvre comme expérience ……... 279
7.2.3 Le fonctionnement esthétique des œuvres …….. 284

CONCLUSION …….. 287

APPENDICE A
FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE ……. 298

BIBLIOGRAPHIE ……. 307

LISTE DES FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE

Figure		Page
2.1	Cartographie de la relation entre art et biotechnologies (E. Daubner).	32
2.2	Cartographie de la relation entre art et biotechnologies (E. Daubner).	33
2.3	Carte de filiations du bioart.	34
4.1	Les trois faces du *bio-ready-made*.	201
4.2	La dynamique de l'œuvre bioartistique avec le discours d'artiste.	203
6.1	Vue générale de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).	233
6.2	Vue d'ensemble de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).	233
6.3	Cartel de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).	235
6.4	Schéma de l'installation *VL* (casino Luxembourg).	236
6.5	Photographie officielle de *VL*.	237
6.6	Vue d'ensemble de l'installation *VL* (casino Luxembourg).	238
6.7	Vue d'ensemble de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).	242
6.8	Gros plan de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).	242
6.9	Schéma de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).	243
6.10	Photographie officielle de *PW*.	243
6.11	Extrait du cartel de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).	244

6.12	Vues d'ensemble de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).	247
6.13	Gros plan de l'installation *WD* (casino Luxembourg).	248
6.14	Schéma de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).	249
6.15	Cartel de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).	250
6.16	Vues d'ensemble de l'installation *hN* (casino Luxembourg).	254
6.17	Détails de l'installation *hN* (casino Luxembourg).	255
6.18	Schéma de l'installation *hN* (casino Luxembourg).	255
6.19	Cartel de l'installation *hN* (casino Luxembourg).	256
6.20	Vue d'ensemble de l'installation CPA (casino Luxembourg).	262
6.21	Détails de l'installation CPA (casino Luxembourg).	263
6.22	Schéma de CPA (casino Luxembourg).	263
6.23	Cartel de CPA (casino Luxembourg).	264

LISTE DES FIGURES EN APPENDICE

Figure		Page
A.4.1	Vue de l'exposition d'Edward Steichen au MoMA (1936).	299
A.4.2	Ronald Jones (1989) *Untitled (DNA fragment from a human chromosome 13 carrying mutant Rb genes also known as Malignant Oncogenes which trigger rapid Cancer Tumorigenisis).*	299
A.4.3	Sonya Rapoport (1996) *The transgenic bagel.*	300
A.4.4	Christiane Geoffroy (1995) *Colonne spermatic*.	300
A.4.5	Larry Miller (1992) *Genetic code certificate*.	301
A.4.6	Aziz et Cucher (1992) *Faith, honor and beauty*.	301
A.4.7	Jake and Dinos Chapman (1996) *Tragic anatomies*.	302
A.4.8	Stelarc (1980-98) *Third hand.*	302
A.4.9	Orlan (8 décembre 1991) *Fourth Surgery-Performance called Successful Operation.*	303
A.4.10	Léonard de Vinci (1490) *L'homme de Vitruve*.	303
A.4.11	Jenny Saville et Glen Luchford (1995-96) *Closed Contact #10*.	304
A.4.12	Patricia Piccinini (2002-03) *The young family*.	304
A.4.13	Damien Hirst (1991) *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.*	305
A.4.14	Iris Schieferstein (2002) *Medusa.*	305

A.4.15	Wim Delvoye (2006) *Princess* (série des *Stuffed tattooed pigs*).	306
A.4.16	Xiao Yu (1999) *Ruan*.	306
A.4.17	Affiche d'une exposition *Body World* de Gunther von Hagens.	306

LISTE DES TABLEAUX CITÉS DANS LE TEXTE

Tableau		Page
3.1	Fonctions de base du document de présentation des expositions.	46
3.2	Le rôle du texte affiché dans les musées d'art et de science.	47
3.3	Typologie des textes de présentation des collections.	53
3.4	Les productions linguistiques au sein de la pratique artistique (Poinsot, 1999).	68
3.5	Les catégories de récits autorisés du contrat iconographique (Poinsot, 1999).	71

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AOo	*Art Orienté objet*
CPA	*Cultures de Peaux d'Artistes*
hN	*hymNext : The Living Sculpture Series*
PW	*Pig Wings*
TC&A	*Tissue Culture & Art*
VL	*Victimless Leather*
WD	*Worry Dolls*

RÉSUMÉ

Comment expliquer la présence invasive des documents encadrant la circulation du bioart et leur influence sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres, alors que ce courant partage avec les arts vivants ou le *body art* une dimension *live*, incarnée et performative qui impliquerait une réception directe et non médiate de la part de l'audience ? Car si la documentation semble servir à compenser la rareté des expositions de bioart en assurant aux œuvres une visibilité médiatique, elle paraît aussi nécessaire sur leurs lieux d'accrochage pour garantir l'efficacité de leur réception directe, en paramétrant l'expérience sensible éprouvée par l'audience.

En effet, d'abord produite par les artistes puis reprise par divers commentateurs, la documentation discursive et visuelle du bioart se compose d'une variété de déclarations, d'entrevues, de commentaires et de discours théoriques accompagnés d'illustrations des œuvres qui sont publiées dans les catalogues d'expositions, les revues spécialisées, la presse ou bien encore sur les sites Internet des artistes. Ainsi, si, à travers leurs récits, les artistes trouvent l'occasion d'en dire plus sur leurs créations, en dévoilant leurs recettes de fabrication et leurs démarches, les intentions qui les poussent à s'approprier les biotechnologies constituent l'argument principal prélevé par les discours d'experts qui visent à interpréter leurs sens au-delà de leurs qualités formelles, en valorisant leurs significations symboliques. Les images produites par les artistes sur leur travail illustrent aussi cette volonté de rattacher l'œuvre bioartistique à un sens caché.

Pourtant, malgré la présence manifeste de ce réseau de significations véhiculé par la documentation autour des œuvres, c'est en fonction de leurs propriétés formelles intrinsèques que certains experts défendent l'intérêt d'en faire la perception sensible. En l'occurrence, selon le commissaire Jens Hauser (2008), le bioart devrait être expérimenté sur un mode phénoménologique de « co-corporéité » parce qu'il va « au-delà de la représentation » pour produire des « effets de présence » à travers la mise en scène performative de « bioartefacts » (Andrieu, 2008). Mais l'auteur ajoute que l'efficacité de cette expérience « co-corporelle » repose néanmoins sur une médiation verbale « liminale » placée entre le bioartefact et le spectateur pour l'informer des processus sous-jacents et imperceptibles que met en œuvre l'artiste.

Du coup, bien que le bioart soit valorisé pour l'expérience esthétique inédite procurée par sa dimension biofactice, il paraîtrait que sans l'aide des documents, ses prestations resteraient sans effet sur l'audience…

En partant de l'hypothèse qu'il existe un lien de dépendance entre les prestations bioartistiques et leur documentation pour structurer et garantir ainsi l'efficacité de leur réception comme œuvres d'art, cette thèse explore la dynamique

qui s'instaure entre les médiations langagières et visuelles du bioart et les œuvres auxquelles elles réfèrent à travers des approches médiatiques et empiriques.

Les résultats montreront que malgré sa sortie du paradigme mimétique et le processus de « rematérialisation » qu'il engage dans l'histoire de l'art (Hauser, 2008), le bioart détient un fonctionnement esthétique proche de celui de l'art dématérialisé parce que l'expérience qu'il génère ne dépend pas directement des propriétés esthétiques intrinsèques des prestations mais du réseau extrinsèque de significations qui leurs sont attribuées et par l'intermédiaire desquelles leurs compositions tangibles et symboliques en tant qu'œuvres d'art sont dévoilées au spectateur.

Le fait que les prestations bioartistiques aient besoin du document pour véhiculer leur principe d'intelligibilité à l'audience remet donc en cause leur autonomie en tant qu'œuvres dotées de propriétés esthétiques intrinsèques et matérielles, et ébranle la croyance qui privilégie l'expérience phénoménologique de cette forme d'art.

Mots clés : bioart, art, biotechnologie, vie, vivant, documentation.

How can we explain the presence of documentation surrounding the circulation of bioart and its influence on the constitution, functioning and reception of the works, whereas this artistic movement shares with living and body art a live, embodied and performative dimension implying a direct and unmediated reception from the audience ? Because if documentation seems to be used to offset the scarcity of bioart exhibitions by ensuring media visibility, it also seems necessary to guarantee the effectiveness of its direct reception by configuring the experience felt by the audience.

In fact, first produced by the artists and then taken up by various commentators, discursive and visual documentation of bioart comprises a variety of statements, interviews, commentaries and theoretical discourse with illustrations of works, published in exhibition catalogs, magazines, press reviews or even on the websites of the artists. Thus, if, through their narratives, artists find an opportunity to say more about their creations, revealing their recipes and artistic approaches, the intentions which impel them to appropriate biotechnology is the main argument taken by the experts in their discourses which aim to interpret the meaning of their works beyond their material qualities, by increasing their symbolics meanings. Pictures of works produced by artists also illustrate this wish to link them to a hidden meaning.

But, despite the obvious presence of this network of meanings carried by the documentation about the works, some experts believe that bioart's interest is based on its intrinsic and formal properties. For instance, according to the curator Jens Hauser (2008), bioart should be experienced in a phenomenological way of « co-corporeality » because it goes « beyond representation » to produce « effects of presence » through the performative staging of « bioartefacts » (Andrieu, 2008). But

the author adds that the effectiveness of this « co-corporeal » experience is based on a « liminal » verbal mediation between the viewers and the bioartefact, to inform them about the underlying and imperceptible processes implemented by the artist.

So, although bioart is valued for the unusual aesthetic experience provided by its bioartificial dimension, it seems that it would have no effect on the audience without the documents...

On the assumption that there is interdependence between bioartistical works and their documentation to structure and ensure the effectiveness of their reception as works of art, this thesis will explore through media and empirical approaches, the dynamics that take place between the mediation of bioart and the works to which they refer.

The results will show that, despite its exit from the mimetic paradigm and the process of "re-materialization" it engages in art history (Hauser, 2008), bioart works similarly to dematerialized art, because the experience it generates does not rely on the intrinsic aesthetic properties of its productions, but on the extrinsic network of meanings assigned to them and through which their tangible and symbolic compositions as works of art are unveiled to the viewer. The fact that bioartistical works need documents to convey their principles of intelligibility to the audience and to become works of art calls into question their autonomy as artworks with intrinsic aesthetic and material properties, and it unsettles the belief which overvalues a phenomenological approach to this art form.

Key words : bioart, biotechnology, life, living, documentation.

CHAPITRE I

PROBLEMATIQUE

Pour débuter cette thèse, nous commencerons par en énoncer la problématique de recherche en présentant d'abord l'origine du sujet (1.1), le problème (1.2) puis la question de recherche (1.3).

Suite à cela, nous établirons les objectifs et les étapes à suivre pour mener cette recherche à son terme (1.4) et définirons certains concepts clés qui en fourniront le vocabulaire de base (1.5). Nous terminerons enfin par donner l'organisation de la thèse (1.6) et délimiterons le sujet traité (1.7).

1.1 Origine du sujet

L'origine de notre question remonte au milieu de notre parcours de recherche au doctorat, lors de notre première rencontre des œuvres bioartistiques que nous avons voulu visiter afin de collecter des données empiriques sur notre sujet de recherche qu'était le bioart.

Alors qu'au départ nous construisions notre analyse à partir d'une approche médiate de cette forme d'art en nous basant sur les discours et documents qui entourent ces productions, notre rencontre physique des œuvres a modifié de façon

déterminante notre regard. Car cette perception sensible des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) a révélé l'écart qui les distingue de leur représentation textuelle et documentaire et a creusé en nous le besoin d'examiner l'influence des discours et des documents sur les œuvres bioartistiques auxquelles ils réfèrent.

En effet, les discours d'artistes et de critiques sur lesquels notre regard prenait appui pour étudier la production bioartistique nous encourageaient à percevoir cette pratique en fonction des intentions qui motivent les artistes à produire des « bioartefacts » (Andrieu, 2008). Les artistes nous incitaient dans leurs discours à percevoir leur production en fonction du sens que véhicule leur démarche. Et en radicalisant cette tendance, la plupart des discours d'experts vulgarisant le bioart légitimait le caractère artistique des œuvres par rapport aux intentions sous-tendant le geste des artistes. La documentation par laquelle nous prenions connaissance de l'aspect visuel des productions bioartistiques ainsi que des étapes de leur création mettait, quant à elle, l'accent sur ce qu'a voulu signifier l'artiste à travers son geste en représentant les œuvres sous un angle solennel.

Or, lorsque pour la première fois nous nous sommes trouvé face aux productions, nous n'arrivions pas à ressentir les effets que les discours et documents voulaient nous faire pressentir. Nous avons alors éprouvé un sentiment assez proche du « décept » d'Anne Cauquelin (1996), comme si l'expérience esthétique attendue de cette confrontation sensible avec le « bioartefact » (Andrieu, 2008) n'était pas à la hauteur de ce que nous imaginions.

En cherchant à identifier la cause de ce « décept », nous avons compris avec le recul combien notre connaissance médiate du bioart avait influencé l'instant de sa rencontre concrète. En fait, nous prenions conscience qu'à travers l'analyse des discours et documents d'artistes et d'experts par lesquels nous élaborions jusqu'alors notre recherche, nous avions construit une interprétation des œuvres qui perturbait l'expérience de leur rencontre. Car en agissant effectivement comme un filtre lors de nos visites sur les sites d'exposition de bioart, cette interprétation creusait en nous un

décalage entre les qualités plastiques des œuvres et le sens caché que nous leur avions attribuées.

Ainsi, le besoin d'affiner notre sens critique à l'égard de la production discursive et documentaire entourant le bioart s'affirmait à mesure que nous entreprenions notre recherche sur le terrain. Car plus nous nous immergions dans l'univers concret et processuel de ce courant artistique, plus nous réalisions que la textualisation et la documentation de cette pratique prenaient une place importante pour structurer les œuvres et pouvaient donc à ce titre devenir un objet pertinent de recherche pour étudier cette forme d'art.

1.2 Problème de recherche

Le problème réside dans l'écart qui distingue les productions bioartistiques des discours et documents que leurs auteurs élaborent à propos d'elles. Ce problème provient d'un constat au cours de notre parcours de recherche qui s'est transformé par la rencontre sensible des œuvres en un besoin de comprendre l'influence des contenus discursifs et documentaires sur l'expérience sensible de notre réception.

Les prestations du bioart encore rarement exposées[1] sont documentées et encadrées par une quantité de discours d'abord produits par les artistes puis repris par divers commentateurs. À partir d'un corpus composé de *statements*, d'*interviews*, de commentaires ou de documents émis par les artistes et publiés sur divers médias (*websites*, catalogues d'exposition, ouvrages théoriques, etc.), les commentateurs parviennent à interpréter le sens des œuvres et à valoriser leur caractère artistique.

[1] Le commissaire Jens Hauser (2008, p. 91-104) rattache la rareté des expositions de bioart au fait qu'il s'agit d'un art difficile à exposer vivant ainsi qu'au contexte capitaliste ambiant dans lequel les sciences de la vie évoluent, et qui font apparaître suspecte et non éthique ce type de pratique aux yeux des milieux de l'art plus traditionnels.

Les propos tenus par les bioartistes au sujet des intentions qui les poussent à s'approprier les biotechnologies constituent l'élément principal prélevé par ces discours vulgarisateurs visant à donner sens aux prestations bioartistiques au-delà de leurs qualités formelles. Nous avons nous-mêmes expérimenté la façon dont les propos conjugués des artistes et des critiques du bioart agissent comme des filtres lors de la réception des œuvres en leur transposant un sens caché et une valeur d'art. La documentation visuelle produite par les artistes en illustration de leur discours témoigne elle aussi de cette symbolique rattachée à l'œuvre bioartistique. Et comme elle fournit souvent le premier visuel du travail de l'artiste auquel accède le public, elle joue un rôle déterminant dans le processus de socialisation du bioart.

Ces diverses observations nous amènent à nous questionner sur la manière dont la médiation langagière et visuelle accompagne la circulation des prestations bioartistiques et nous poussent à vouloir explorer la dynamique qui lie le document au « bioartefact » (Andrieu, 2008) auquel il réfère et dont il structure la réception comme œuvre d'art.

Cette question axée sur la documentation de l'art s'avère d'autant plus pertinente dans le cas du bioart car, bien que cette pratique partage avec les arts vivants ou le *body art* une dimension *live*, incarnée et performative qui impliquerait une réception directe et non médiate de la part de l'audience, c'est cependant encadrés par une quantité invasive de discours et de documents que ces « bioartefacts » (Andrieu, 2008) circulent pour accéder au public par leur intermédiaire.

Nous faisons cette remarque en référant particulièrement au point de vue de Jens Hauser, commissaire, critique et acteur important du courant, car bien qu'un corpus considérable d'articles et d'essais ait été publié sur la pratique du bioart, il semble être le seul expert à s'être penché sur la question de la documentation de ce type d'œuvres. De plus, il fournit la recherche la plus constante et poussée dans ce domaine.

En effet, Hauser rattache la tendance du bioart à ce qu'il appelle un mouvement de « rematérialisation » dans l'histoire de l'art, car au lieu d'œuvres évoquant le caractère programmable des mécanismes de la vie, il s'agit pour ces artistes de produire des œuvres qui vérifient ou infirment des thèses basées sur le *software* en faisant appel à du matériel organique concret, tout en restant critique envers le fétichisme génétique ambiant (Hauser, 2006, p.14-19). Selon l'auteur qui distingue fermement les pratiques artistiques qui utilisent la biotechnologie de celles qui y font référence de manière métaphorique, le problème avec la documentation du bioart provient du fait que :

> « While *bioart* that involves biotechnological methods and/or manipulation of living systems has become a process-based art of transformation in vivo or in vitro that manipulates "biological materials at discrete levels (e.g., individual cells, proteins, genes, nucleotides)," [6] and creates displays that allow audiences to partake of them emotionnally and cognitively, it might seem at first glance paradoxical that artists in this field even ascend to the level of socially respected epistemological commentators. So far, only a very restricted audience has even had the chance to experience such artistic displays directly in exhibits of performance situations.[7] One of the reasons for the limited exhibition record of wet art might lie in the fact that this art is very difficult to display live. Also, at a time when the life sciences are driven largely by commercial and free-market logic, this art often appears as suspect and unethical in the eyes of more traditional art circles. These rematerialized forms of art that collide with real life so literally clearly generate, for instance, more interest outside than inside the realm that one may refer to as "the art world." [8] » (Hauser, 2008, p.84-85)

En effet, d'après Hauser, l'intérêt de cette forme d'art processuel réside dans le fait qu'il va « au-delà de la représentation » pour produire des « effets de présence » à travers la mise en scène performative de « bioartefacts » (Andrieu, 2008) ou « *bio-ready-mades* » (Tenhaaf, 1998, p.397-404) que le regardeur doit expérimenter sur un mode phénoménologique de co-corporéité (Hauser, 2008, p.91-104). Sur ce point, comme l'évoque Sylvie Coellier (2010) à propos de la pratique sculpturale : « toute technique implique un ensemble de conditions qui apportent à l'œuvre une charge de significations ». Et dans le cas du bioart, nous pouvons effectivement penser que cette

nouvelle génération de sculptures issues du modelage du vivant confronte de façon inédite le spectateur à un « obstacle du réel » (Coellier, 2010) d'autant plus saisissant qu'il actualise le mythe de l'insufflation de la vie à la matière inerte, tel qu'il se manifeste dans la Genèse, l'histoire de Pygmalion ou du golem.

Cependant, Hauser gage l'efficacité de cette expérience par une médiation verbale « liminale » placée entre l'artefact et le spectateur pour l'informer des processus sous-jacents (« *underlying processes* ») et imperceptibles que met en œuvre l'artiste, et générer ainsi en lui une situation d'oscillation entre l'« effet de sens » et l'« effet de présence » du bioartefact :

> « In an age in which the technosciences themselves have increasingly become potent producers of aesthetic images,[35] the use of biotechnological processes as a means of expression in art has no prime depictive function. This art uses a priori nonimage-producing biotechnological processes, and turns the representation of physicality into its organically constructed and staged presence. […] Bioart is, then, to a large degree based on the staging of presence, in which "the reality of presentation (the world of art creation) is replaced by the presentation of reality (creation of the world), thus reducing to nothing the difference between and originally artificial model and the actual world."[38] This takes place simultaneously, both through imparted knowledge of the underlying processes and through the organic presence, with which the viewer come into contact and with which he can sensually or multisensorially accomplish an affective corporeal projection. » (Hauser, 2008, p.89)

Dans cet article qui représente à ce jour l'un des rares travaux publié sur la question de la documentation du bioart, Hauser aboutit donc à la thèse que ces instances de médiation qu'il appelle des « paratextes » (en empruntant le concept de Gérard Genette[2]) constituent des appendices de l'œuvre qui sont déterminantes pour l'amarrer à son contexte de réception.

En accord avec cette proposition, nous pourrions cependant ressentir le besoin de l'approfondir dans une perspective critique en étudiant plus en détail la manière

[2] Genette, Gérard (1987). *Seuils.* Paris : éditions du seuil.

dont ces documents peuvent effectivement structurer la réception des œuvres bioartistiques, voire participer à leur constitution et leur fonctionnement en tant qu'œuvre jusqu'à parfois s'y substituer. Car bien que le rôle joué par le document dans le bioart soit mis en avant par Hauser dans cet article, la question de l'ontologie de l'œuvre bioartistique telle qu'elle peut être mise en cause dans ce jeu d'interaction avec les médias n'est pas fouillée au-delà de la question que pose finalement l'auteur en concluant :

> « So is bioart overall dependent on its social and media contexts ? Are the paratexts becoming the art itself ? Artists in this field are actively shaping the modes of perception of their highly mediated work – looking, programming, and inducing feedback to it, which on its own becomes part of the artistic practice. » (Hauser, 2008, p.98)

En examinant les enjeux liés à la documentation du bioart évoqués sous la forme de questions ouvertes par Hauser, notre recherche pourrait donc combler un manque de connaissances en la matière. Par ailleurs, elle serait aussi capable de développer un regard critique vis-à-vis de sa théorie du mode de réception des œuvres.

1.3 Question

Comment circulent et sont documentés les artefacts biologiques du bioart et quels sont les enjeux de cette médiation langagière et visuelle sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres ?

1.4 Objectifs de recherche

L'objectif de cette recherche consiste à comprendre la dynamique qui lie les contenus discursifs et documentaires à la production bioartistique à laquelle ils

réfèrent, pour saisir le processus par lequel ils structurent la réception et légitiment ce type d'œuvres. En d'autres termes, elle a pour objectif d'appréhender la façon dont circulent les œuvres bioartistiques en cernant comment s'articule une médiation langagière et visuelle (véhiculée par la documentation) autour des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) et pourquoi cette médiation semble nécessaire pour structurer la réception des œuvres.

Notre intérêt envers les discours et documents entourant le bioart focalise donc sur leur fonction dans la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres, en vue d'étudier comment et pourquoi cette médiation intervient entre le public et le bioartefact pour arbitrer cette rencontre, mais aussi pour interpréter et légitimer ce type de prestation comme œuvre d'art.

Pour répondre à cet objectif, la première étape de notre recherche s'attachera donc à faire un travail de mise en contexte du document d'art en abordant d'autres courants artistiques qui ont pratiqué la documentation ainsi que des auteurs qui ont réfléchi sur ce sujet. Nous présenterons ensuite un historique du bioart et définirons son champ de pratique des points de vue technique, esthétique et éthique. Nous aurons alors suffisamment de matière pour nous plonger dans le cœur du sujet en étudiant la documentation du bioart en fonction de ses enjeux sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres. Cette approche théorique sera complétée par une analyse de cas d'œuvres d'art tissulaire observées sur terrain.

Cet examen nous permettra enfin d'ouvrir la réflexion sur l'ontologie de l'art par rapport au problème de sa dépendance aux médiations en abordant quelques théories d'auteurs. Car si nous supposons que l'introduction des prestations bioartistiques dans le site « élastique » de l'art se déroule essentiellement par le discours (Cauquelin, 1996, p.33-36), il serait pertinent de relever la manière dont cette intégration procède.

De plus, cet intérêt pour la « textualisation » des œuvres (Cauquelin, 1996, p.36) servirait aussi de moyen détourné pour nous aider à construire un regard critique vis-à-vis de l'originalité de la pratique bioartistique. Car elle répondrait par une approche inhabituelle au besoin de vérifier jusqu'où cette forme d'art rompt avec la tradition.

1.5 Définition des concepts clés

Comme notre sujet traite de pratiques artistiques émergentes, on doit utiliser un vocabulaire spécifique qui se compose d'une série de néologismes dont il faut donner d'entrée de jeu la signification pour éviter toute équivoque.

Le nom même de notre objet de recherche mérite d'être défini, vu que nous l'emploierons systématiquement d'un bout à l'autre de cette thèse. Le terme « bioart » fait effectivement partie d'une série de qualificatifs apparue sous la plume d'artistes et d'experts qui ont étudié les pratiques artistiques émergentes dont nous voulons traiter. Nous l'avons choisi parce qu'il hybride très simplement le préfixe « bio », étymologie grecque de « vie », avec le mot « art ».

Nous l'utilisons plus précisément dans le sens que Jens Hauser (2008) lui attribue lorsque nous suivons sa position qui s'attache à distinguer d'un point de vue ontologique les pratiques artistiques ayant pour thème la biotechnologie (qu'il juge appartenir à la catégorie de l'art conceptuel) de celles ayant une pratique *hands on* en utilisant la biotechnologie comme un outil :

> « One the one hand, art in which the use of biological metaphors and symbols serves to fuel biopolitical discussion and which can get along fine with conventional techniques ; on the other hand, art that utilizes biotechnology but does not necessarily, address thematically linked issues. The medium can, but does not necessarily meet the message. Of course, biology's ascent to the status of the hottest natural science has generated not only an inflationnary use of biological metaphors within the humanities, but also and above all, a range of biotech procedures that provide artists with new means of expression that they

> appropriate. These two sides need to be ontologically differentiated. » (Hauser, 2008, p.84)

En ce sens, nous nous servons du terme « bioart » dans notre travail comme d'un mot-valise qui englobe les pratiques bioartistiques qui mettent en jeu un processus de manipulation du vivant exercé ou commandé par l'artiste via les biotechnologies.

Partant de cette division taxonomique, nous pouvons définir un autre concept important posé par Hauser (2006) et sur lequel nous allons régulièrement revenir. Il rattache effectivement la tendance des artistes qui s'approprient les biotechnologies à ce qu'il appelle un phénomène de « rematérialisation » (« *rematerialization* ») dans l'histoire de l'art car au lieu d'œuvres évoquant le caractère programmable des mécanismes de la vie, il s'agit pour ces artistes de produire des œuvres qui vérifient ou infirment des thèses basées sur le *software* en faisant appel à du matériel organique concret :

> « Bioart is a phenomenon of increasing rematerialization in art that uses contemporarily available new media. This is to be understood neither as a progress nor as a regression, but rather as a culmination of a long period of generalized dematerialization in art and culture. […] With the emergence of artistic strategies such as transgenic art or tissue culture art, the earlier terme genetic art has changed its meaning in light of wetwork. After the demystifying abnegation of the primacy of the genetic paradigm as the ultimate Jacob's Ladder, the proclaimed centrality of the code is being confronted with concrete carbon-based physical reality. » (Hauser, 2006, p. 86-87)

Le concept de « rematérialisation » est donc crucial parce qu'il permet de mieux mesurer les enjeux de la pratique bioartistique dans l'histoire de l'art et de comprendre la nature bioartefactuelle des œuvres.

En ce sens, nous devons expliquer ce que nous entendons par « bioartefact », autre néologisme que nous empruntons cette fois à Bernard Andrieu (2008) et qui renvoie aux organismes artificiels créés par voie biotechnologique. Nous retenons

aussi de cet auteur les concepts de « corps plastique » et de « plasticité » qu'il entend définir comme suit :

> « Le corps plastique correspond à une culture de la modification corporelle. L'utilisation du génie génétique, de la chirurgie plastique et des biotechnologies autorise aujourd'hui d'opérer sur son corps des modifications provisoires ou définitives. La plasticité[90] est un dispositif inné naturel qui assure à l'organisme un degré d'organisation différent par la prise en compte de l'interaction avec l'environnement. La plasticité est aussi une possibilité chirurgicale de modifier la forme corporelle et de changer les organes. Enfin, la plasticité est une représentation culturelle d'un corps indéfini qu'il faudrait reconquérir afin de s'acquérir soi-même. Le corps plastique naît d'une combinaison de facteurs qui ne relève pas du même niveau mais dont la conjonction peut s'apparenter aussi à une connexion. Car la représentation selon laquelle le corps serait entièrement culturel, est le résultat de l'abandon d'un déterminisme strict et d'une innéité implacable. […] La nature ne serait pas si implacable en elle-même et l'homme, par ses techniques, peut parvenir à utiliser ses plasticités pour lui imposer des artéfacts, lui incorporer des bio-artéfacts et jouer sur l'élasticité du tissu pour remanier l'apparence esthétique. Autrement dit, le corps plastique utilise le matériau vivant comme une pâte à modeler jusqu'aux limites de la modification irréversible, là où s'arrête toute possibilité de réversion et de plasticité. » (Andrieu, 2008, p.47-48)

Les deux prochains concepts que nous voulons présenter caractérisent cette fois les œuvres exclusivement issues de l'art tissulaire, une branche du bioart qui utilise la technique de culture de tissus et envers laquelle nous consacrons une grosse partie de notre analyse.

En effet, c'est en étudiant le travail de la bioartiste Julia Reodica que Nicole C. Karafyllis (2008) développe les concepts de « biofait » (« *biofact* ») et de « design endogène » (« *endogenous design* ») pour évoquer la particularité de cette pratique. Du grec « *bios* » (vie) et du latin « *artifact* », le concept « *biofact* » connote l'interférence technique avec la vie envisagée par un humain à des fins de design, même si l'acte d'interférence ne laisse pas de trace. La notion de design endogène évoque le fait que les tissus sont cultivés et modelés durant le processus de leur croissance. L'auteur met ainsi en avant l'aspect processuel et imperceptible des

« *biofacts* » qui sont obtenus par la culture *in vitro* et dont l'audience ne peut accéder à la visibilité du phénomène sans être parallèlement informée du geste d'intervention biotechnologique qui a été réalisé :

> « With biofacts, exclusive knowledge of the technical intervention provides access to the visibility of the phenomenon. For all those not in-the-know, this trace is lost. » (Karafyllis, 2008, p.57)

Encore employé pour qualifier les productions bioartistiques, le dernier concept que nous voulons évoquer ici est celui de « *bio-ready-made* ». Il s'inspire cette fois de la réflexion de Nell Tenhaaf (1998) à propos du mouvement *A-life* (Artificial-Life) dont la pratique consiste selon elle à utiliser la biologie comme un ready-made. Ainsi, selon ses termes :

> « The ready made has an ironic and subversive authenticity in that it declares ideas and images in their unceasing circulation to be already named and defined by an indefinable someone. Similarly, biology is not nature but is already a representation. Biology and biotechnology are telling us what we think life is as we become more and more accustomed to intensive mediation of nature through scientific imaging and computer simulation. » (Tenhaaf, 1998, p.401)

Cet ensemble de termes qui fait référence à notre objet de recherche en signifiant son champ de pratique et de production fera partie du vocabulaire courant de cette recherche.

1.6 Organisation de la thèse

Cette thèse échelonne sa réflexion en sept chapitres.

Le premier chapitre introduit la problématique de recherche. Pour cela, il présente l'origine du sujet (1.1), le problème de recherche (1.2), la question (1.3), les objectifs et étapes à suivre (1.4), les concepts clés (1.5), l'organisation de la thèse (1.6) puis la délimitation du sujet (1.7).

Le second chapitre explique la méthodologie de recherche employée. Il commence par traiter du choix de la méthode (2.1), puis il indique les modes de collecte (2.2) et de traitement des données (2.3), le choix et la légitimation des cas étudiés (2.4) et enfin une taxonomie et une mise en contexte du bioart (2.5).

Le troisième chapitre se charge de faire l'examen des documents, c'est-à-dire de la documentation qui entoure le champ artistique. Pour ce faire, dans une première section, il introduit les origines, formes et fonctions du document dans l'institution muséale (3.1). Le premier article fait ainsi l'historique de l'institution muséale (3.1.1) tandis que le suivant s'intéresse à la relation antagoniste qui oppose les muséographies d'art et de science (3.1.2). A l'issue, il réfléchit aussi sur l'adéquation des normes d'expositions de l'art avec les productions du bioart (3.1.3). Dans une deuxième section, il se concentre plutôt sur la tradition du document d'art (3.2) en s'interrogeant sur le statut ambigu qu'il acquière avec l'art dématérialisé des années 1960 (3.2.1). Il étudie ensuite l'influence des documents émis par les artistes sur la réception des œuvres (3.2.2) puis s'intéresse au travail de légitimation de l'art par les discours d'experts (3.2.3).

Le quatrième chapitre se consacre à l'étude du bioart en tentant dans une première section d'établir ses généalogies et sa mise en contexte avec l'histoire de l'art (4.1). La section suivante insiste sur ses points de rupture et de continuité avec la tradition (4.2). La dernière section définit enfin cette forme d'art (4.3) en l'étudiant des points de vue taxonomique (4.3.1), esthétique (4.3.2) et éthique (4.3.3).

Le cinquième chapitre entre au cœur du sujet en se lançant dans l'analyse de la documentation du bioart. Il fait d'abord le panorama du corpus de documents en question (5.1) puis un rappel de la problématique et de l'état de la question sur le sujet (5.2). Ensuite, il étudie successivement les discours d'artistes (5.3), d'experts (5.4) et la documentation visuelle du bioart (5.5) pour cerner leur interférence sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres.

Le sixième chapitre livre une approche empirique de la question de recherche en observant plusieurs cas d'œuvres d'art tissulaire visités sur le terrain. L'objectif consiste alors à voir comment se manifeste la dépendance documentaire des prestations bioartistiques sur leur lieu d'exposition à travers un angle de vue plus formel et expographique. Au total cinq cas sont étudiés à raison d'un artiste par section : d'abord trois œuvres de *Tissue Culture & Art* (6.1), *Victimless Leather* (2004-2009), *Pig Wings* (2002) et *Semi-Living Worry dolls* (2000), puis *hymNext hymen project* de Julia Reodica (2004-2008) (6.2) et Cultures de peaux d'artistes d'Art Orienté objet (1996-1997) (6.3). Il conclut par une petite synthèse de ce qui a été observé (6.4).

Le dernier chapitre présente d'abord la synthèse des résultats obtenus (7.1) puis il ouvre la discussion sur le problème du statut ontologique des œuvres au regard de leur dépendance aux médiations (7.2). Il s'agit alors d'expliquer pourquoi la documentation est devenue un élément indispensable pour pérenniser l'existence du champ de l'art avec les lectures d'Anne Cauquelin (1996) et de Nathalie Heinich (1998) (7.2.1). Il part ensuite de la théorie d'Yves Michaud (2003) sur l'ontologie de l'art procédural (7.2.2). Enfin, il termine en proposant les définitions anti-substantialistes de l'art de Roger Pouivet (2007, 2010) (7.2.3).

La conclusion revient sur les objectifs de cette recherche, ses résultats et propose différents axes de recherche en ouverture.

1.7 Délimitation du sujet

Cette thèse a pour objet de recherche le bioart et ses médiations discursives et visuelles. Par le terme bioart, nous entendons traiter d'un courant artistique reconnu dans les années 1990 aux Etats-Unis, en Europe et en Australie, parallèlement au phénomène de médiatisation de masse des résultats des recherches appliquées en

sciences de la vie, et qui rassemble des artistes recourant à des procédures de manipulation artificielle du vivant, telles que le clonage, la transgénèse, la culture de tissus ou la sélection végétale, etc., pour citer les techniques les plus courantes. Les œuvres se composent en ce sens d'organismes artificiels exposés vivants ou posthumes que l'on qualifie globalement de bioartefacts.

Dans notre acceptation du terme bioart, nous ne confondons donc pas les pratiques artistiques qui ont une approche thématique des biotechnologies avec celles qui les utilisent concrètement comme un outil.

Par documentations discursives et visuelles, nous entendons prendre en compte les discours d'artistes et d'experts mais aussi les images qui accompagnent la circulation des œuvres bioartistiques dans le cadre de leur exposition publique ou bien dans les médias (Internet, catalogues, revues, ouvrages, etc.). Il s'agit à l'origine des documents émis par les artistes à propos de leur travail mais aussi des textes savants produits par les commentateurs (théoriciens, commissaires, artistes, journalistes, etc.).

CHAPITRE II

METHODOLOGIE

Après avoir présenté la problématique de cette recherche, il est temps d'expliquer la méthode que nous avons choisi d'adopter pour la mener à bien. Dans un premier temps, nous allons donc exposer le choix méthodologique que nous avons opéré (2.1) et nous indiquerons ensuite comment nous avons collecté (2.2) et traité nos données (2.3).

Nous consacrerons après une section pour évoquer les critères de sélection des cas visités sur le terrain et les présenterons (2.4). Nous proposerons enfin une taxonomie du champ de pratiques du bioart ainsi qu'une mise en contexte pour mieux délimiter notre sujet (2.5).

2.1 Choix de la méthode

En constatant que les œuvres bioartistiques parviennent au public accompagnées de discours et de documents qui influencent leur réception, il nous apparaissait impossible de les étudier sans prendre en compte le phénomène de leur interaction avec ces médiations langagières et visuelles.

Nous avons donc dû construire une méthode qui puisse nous aider à comprendre la manière dont circule le bioart en considérant la constellation des textes et des images gravitant autour des œuvres.

La décision fut alors prise d'élaborer une approche à la fois théorique et pratique pour collecter des données matérielles mais aussi empiriques sur notre sujet.

En effet, vu que c'est l'expérience de notre premier contact sensible avec le bioart qui est à l'origine de notre problème, il nous semblait crucial de continuer à visiter les œuvres sur le terrain de leur exposition. Cette méthode nous donnait ainsi la possibilité de rester fidèle à notre intuition de départ en réitérant les expériences de réception directe du bioart et en observant ainsi à quel niveau la documentation peut interagir sur cette rencontre.

Du point de vue pratique, cela nous demandait de nous déplacer sur les lieux des expositions de bioart mais pas seulement. Car dans un souci de mise en contexte de notre problématique, nous avons aussi pensé qu'il était important d'élargir la question en visitant aussi d'autres types de collections.

Du point de vue théorique, il fallait aussi bien sûr documenter notre objet de recherche en faisant l'état de la question du rôle du document dans l'histoire de l'art. C'est pourquoi nous nous sommes documenté en conjuguant des approches sociologique, muséologique et esthétique sur le sujet.

Ainsi, en partant de l'histoire de l'institution muséale et de la tradition des textes de présentation des collections, nous avons voulu remonter jusqu'au conflit qui émerge dans les années 1960, à mesure que l'art dématérialisé établit un rapport de plus en plus complexe et ambigu avec sa documentation. A ce stade, des auteurs comme Anne Bénichou (2010) et Jean Marc Poinsot (1999) qui se sont spécialisés sur la question des enjeux et des pratiques de documentation dans les arts visuels contemporains ont servi de support à notre analyse. C'est d'ailleurs en assistant au séminaire d'Anne Bénichou (que nous avons eu l'opportunité de suivre à l'Université

du Québec à Montréal) que l'idée d'orienter notre recherche vers la question de la documentation des œuvres nous est venue. Voilà comment celle-ci évoque la naissance de ce champ de recherche :

> « Depuis les années 1960, la nature éphémère de nombreuses pratiques artistiques (le Land art, le *happening*, la performance, l'art d'intervention, etc.), la remise en question de l'œuvre d'art comme objet (l'art conceptuel et ses développements), l'usage de technologies qui deviennent rapidement obsolètes (la vidéo, l'art numérique, l'art Internet, etc.), amènent les artistes et les institutions à documenter systématiquement les œuvres. Cette documentation assure une forme de pérennité et une diffusion à des œuvres, qui autrement disparaîtraient après leur mise en vue inaugurale. Elle permet parfois de les recréer partiellement ou intégralement. Un grand nombre de pratiques artistiques ne sont connues du public et des spécialistes que par l'intermédiaire de cette documentation. Elle est souvent l'unique source du théoricien et de l'historien d'art ; et chez certains artistes, elle tend à devenir œuvre à part entière, selon un glissement de plus en plus fréquent de la documentation à la création. » (Bénichou, 2010)

Si ces approches nous ont ainsi permis d'explorer le statut du document du côté des producteurs et exposants de l'art, nous devions encore poursuivre notre tour de la question en abordant aussi le travail des experts. Pour cela, la sociologie de Bourdieu (1992) était une référence incontournable pour introduire le rôle de la critique d'art sur l'existence du champ littéraire et artistique.

Bien entendu, nous ne pouvions pas reporter cette connaissance sur notre objet de recherche sans faire aussi l'état de la question du bioart lui-même. Nous avons alors dû faire le tri parmi le corpus d'énoncés théoriques qui sont apparus avec ce courant émergeant. En quelques sorte, c'est comme si nos données devenaient à ce stade de notre recherche un support théorique pour nous permettre de définir ce champ de pratique artistique ainsi que ses enjeux esthétiques et éthiques. Ce travail nous demandait alors de prendre position parmi plusieurs auteurs aux points de vue divergents, avec la difficulté de conserver une posture de recul.

Dans un souci de mise en contexte, il nous importait aussi de tracer l'inscription généalogique du bioart en identifiant plusieurs filiations historiques qui pourraient en expliquer les origines. Car il nous semblait effectivement crucial d'examiner en quoi ce courant pouvait à la fois être considéré comme subversif à l'égard de l'évolution du champ de l'art tout en restant fidèle par certains points à la tradition.

Suite à ces états de la question, nous étions alors en mesure d'examiner nos données composées d'une part de discours et d'images des productions bioartistiques puis, d'autre part, de nos observations consignées sur le terrain. Car c'est sur la base de ces connaissances théoriques que nous pouvions examiner comment la documentation accompagne la circulation du bioart et quels sont ses enjeux sur la réception des œuvres.

2.2 Collecte de données

Notre analyse repose ainsi sur deux modes de collecte de données que sont l'observation et l'analyse du matériel écrit et visuel. Nous allons donc présenter comment nous avons procédé pour recueillir chacune d'elles.

2.2.1 Observation

Nous avons collecté un ensemble de données empiriques sur le contexte d'exposition des œuvres du bioart par l'observation. Durant les visites, nous consignions nos observations dans des notes manuscrites et des enregistrements audiovisuels (quand c'était autorisé). La priorité consistait alors à relever comment étaient installées les œuvres ainsi que la manière dont elles étaient documentées et médiatisées vers le public à travers les textes affichés et à sa disposition, comme des brochures d'aide ou des catalogues.

Précisément, c'est durant cette étape que nous collections ce que Jean-Marc Poinsot (1999, p.247) appelle les « récits autorisés de proximité » de l'art, c'est-à-dire les discours d'artistes « qui sont produits dans le temps et le voisinage de la prestation esthétique » à laquelle ils réfèrent, et les écrits d'experts.

La liste des expositions dans lesquelles nous avons puisé notre analyse de cas est la suivante :

- *Trans-evolution : examining bio art* (19 sept. – 20 déc. 2008) à la *CEPA Art Gallery*, Buffalo, New York ;
- *Microwave New Media Art Festival : Transient Creatures* (7-23 nov. 2008), *Hong Kong city hall*, Hong Kong ;
- *Sk-interfaces* (26 sept. 2009 – 10 jan. 2010), Casino du Luxembourg, Luxembourg.

Citons aussi deux expositions visitées dans l'intérêt d'élargir notre terrain vers des pratiques périphériques au bioart :

- *Wim Delvoye : dessins & maquettes* (13 févr. – 23 mai 2010), MAMAC, Nice ;
- *Damien Hirst : cornucopia* (2 avr. – 30 sept. 2010), Musée océanographique, Monaco.

Par ailleurs, nous avons complété notre approche empirique des œuvres par une observation participante réalisée pendant le suivi d'un séminaire intitulé « *BioArt: contemporary art & the life sciences. Conquering Life? Questions at the frontiers of art, philosophy and the life sciences* » enseigné en laboratoire par l'artiste australienne Boo Chapple. Ces séances se sont déroulées pendant huit semaines du 17 avril au 19 juin 2009 dans le cadre des classes d'honneur de la faculté de science de l'université de Leiden, aux Pays-Bas, et étaient organisées par le *TAGC, The Arts &*

Genomics Center[3].

Nous parlons d'observation « participante » dans la mesure où nous prenions part à la dynamique ambiante (Savoie-Zajc, 2004, p. 123-150) du séminaire en nous comportant comme les autres étudiants. Des lectures et des travaux pratiques étaient régulièrement à faire et nous recevions les visites d'artistes et de scientifiques invités comme Adam Zaretsky, Kathy High, Ellen Ter Gast ou Huub de Groot, pour nous enseigner et nous sensibiliser sur leurs pratiques artistiques.

Ainsi, cette immersion dans notre objet d'étude nous a permis d'expérimenter le bioart du point de vue de son contexte de création afin de nous faire dépasser le langage de ce que les artistes disent qu'ils font pour nous intéresser directement à leur comportement et au sens qu'ils y donnent (Savoie-Zajc, 2004, p. 123-150). Car en ayant nous-mêmes développé une pratique bioartistique et une médiation langagière à son propos, nous inversions notre regard de chercheur en nous mettant dans la peau de l'artiste[4].

De fait, bien que cette observation participante de la pratique bioartistique ne soit pas concrètement exploitée dans notre thèse focalisée sur la réception des œuvres, elle a constitué néanmoins une expérience somatique essentielle qui a enrichi notre regard. Car comme nos expériences de réceptrice nous ont orienté vers le problème de la circulation des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) vers le public par l'intermédiaire du document, cette observation participante a contribué à forger notre

[3] Voir le site : www.artsgenomics.nl

[4] Le séminaire avait effectivement pour objectif de nous apprendre les gestes rudimentaires de manipulation de vivant en laboratoire en nous faisant réfléchir parallèlement sur les questions éthiques qu'ils soulèvent grâce à des lectures et des travaux à la fois théoriques et plastiques à préparer chez soi. La formation du séminaire devait permettre à chaque étudiant de réaliser un projet final composé d'une pièce de bioart qui serait présentée dans une exposition de fin d'année intitulée « *SoWohlAlsAuch : Art, Science, Cinema Lab Night* », le vendredi 19 juin 2009, de 20h à minuit, au Scheltema, Marktsteeg 1 à Leiden.

approche critique des discours et documents d'art du point de vue, cette fois, de leur production.

2.2.2 Matériel écrit et visuel

Nous avons procédé à la collecte du matériel écrit et visuel, c'est-à-dire aux discours et aux images produits par les artistes ou émis par des experts autour d'elles en prenant soin de trier ces documents par émetteurs (artistes ou experts) et par type (écrit ou visuel). Nous y avons accédé *via* les ressources d'Internet ou bien en consultant des catalogues d'exposition, des ouvrages collectifs, des articles de revue spécialisée ou de presse quotidienne.

La collecte des documents visuels produits par l'artiste ciblait généralement sur les images officielles et notoires des œuvres. Il s'agissait de toute la documentation émise par l'artiste pour illustrer son travail et que l'on pouvait facilement trouver en ligne sur son site Internet ou en illustration d'articles et de catalogues d'exposition. On remarquait que les images des œuvres diffusées sur Internet étaient généralement les mêmes que celles que l'on pouvait retrouver dans les catalogues d'exposition ou la presse spécialisée, ce qui nous fournissait une garantie sur la fiabilité de ces données.

Concernant les discours d'artistes et d'experts, nous avons plutôt orienté notre collecte vers les médias matériels, tels que les ouvrages collectifs, les catalogues d'exposition, les revues spécialisées ou la presse, même s'il nous arrivait aussi de consulter les textes que peuvent directement publier les artistes sur leurs sites.

Au niveau de ces ressources, nous avons dû faire face à un déséquilibre d'accès aux données étant donné que certains des artistes de notre sélection sont plus médiatisés que d'autres. Cette inégalité dépendait de la notoriété de l'artiste qui publie ou suscite des publications sur son travail. En conséquence, au niveau de notre analyse, les données sur des artistes comme Eduardo Kac ou bien le groupe *Tissue*

Culture & Art furent plus nombreuses par rapport à une artiste moins médiatique comme Julia Reodica.

Remarquons sur ce point que les artistes ont tendance à documenter avec soin leur pratique sur leur site Internet. Celui d'Eduardo Kac par exemple recense l'intégralité de son œuvre classée par thème et par date ainsi que toutes les publications et expositions existant sur elle. Ainsi, comme ils contiennent en général beaucoup de documentation, les sites des bioartistes ont constitué une banque de donnée à la fois pratique et fiable.

2.3 Traitement des données

Après avoir expliqué comment nous avons collecté nos données, il est temps d'exposer comment nous les avons ensuite traitées en commençant par les données issues de l'observation puis en poursuivant avec celles du matériel écrit et graphique.

2.3.1 Observation

Pour chaque cas visité, nos expériences de réceptrice consignées par des enregistrements audiovisuels et des notes nous ont permis de constituer un réservoir de données qualitatives qu'il fallait ensuite sélectionner et mettre en forme. L'objectif était alors de nous permettre de visualiser la dynamique qui lie l'œuvre à sa documentation sur son lieu d'accrochage et de présentation publique.

Pour parvenir à ce résultat, nous nous sommes attaché à saisir le contenu des documents situés dans l'entourage immédiat du lieu d'accrochage des œuvres, c'est-à-dire dans leur contexte expographique, de façon à identifier les énoncés véhiculés par les artistes et les experts pour assister leur réception.

Les cartels étaient bien sûr les premières données traitées. Pour les étudier, il s'agissait de vérifier s'ils se contentaient de donner des informations canoniques

rudimentaires (en mentionnant le titre, la date, la technique et l'auteur) ou s'ils pouvaient en dire plus pour rendre l'œuvre intelligible. Car en l'occurrence, nous avons découvert que certaines expographies que nous avons visité intégraient des textes beaucoup plus longs extraits du catalogue.

A ce stade de notre analyse, même s'il paraît conventionnel, le titrage fournissait au contraire un indicateur de base sur la manière dont l'artiste désigne le contenu de son travail et cherche à le mettre en valeur via le document. Quant à la mention de la technique employée, elle fournissait à sa suite une description cette fois plus didactique du procédé de fabrication de l'œuvre.

Nous examinions ensuite si d'autres formes de documentation pouvaient être présentes pour accompagner le spectateur durant sa visite, comme des brochures d'aide au parcours d'exposition ou tout document publié à l'occasion de cet événement comme le catalogue.

A travers l'étude de ces discours plus longs et mobiles, puisqu'ils ne sont pas voués à accompagner la perception simultanée de l'œuvre exposée mais à être consultés à n'importe quel moment (pendant, avant ou après l'exposition), notre objectif était alors de découvrir comment les artistes véhiculent leur autorité autoriale en indiquant ce qu'ils veulent que l'on voit dans leur travail, et comment les discours d'experts les interprètent en vulgarisant leurs intentions et en légitimant leur intérêt artistique.

Pour analyser ensuite la relation de l'œuvre exposée avec sa documentation, il fallait bien sûr relever parallèlement l'apparence formelle des prestations sur leurs lieux d'accrochage. Car bien que les « bioartefacts » (Andrieu, 2008) soient au cœur de la pratique bioartistique, ils ne sont effectivement jamais exposés seuls mais intégrés dans des dispositifs de présentation qui les mettent plus ou moins en scène. Les choix d'accessoires, de décor, d'éclairage, etc., constituent alors autant

d’éléments choisis par l’artiste pour leur fournir un contexte d’exposition et leur délivrer un certain sens.

En triangulant enfin nos données traitées, nous pouvions alors évaluer le degré de dépendance qu’entretenait chaque œuvre avec sa documentation sur son lieu d’exposition en comparant l’apparence formelle de la prestation avec la signification que lui donne l’artiste, et en nous demandant s’il existe une correspondance ou au contraire un décalage entre ce qu’elle présente formellement et ce qu’elle représente sémiotiquement.

En d’autres termes, il s’agissait de vérifier si les propos de l’artiste sur ce qu’il donne à voir peuvent être directement compris et interprétés par l’audience au contact sensible de l’œuvre ou s’il faut nécessairement passer par le document pour qu’ils deviennent intelligibles. Le but étant alors de déterminer jusqu’où le document pouvait compenser l’inexpressivité de la prestation et mesurer ainsi l’autonomie ou au contraire la dépendance de celle-ci à son égard.

2.3.2 Matériel écrit et visuel

Etant donné qu’en émettant des images, l’artiste trouvait déjà la possibilité d’influencer le regard du public sur son travail en en livrant une certaine image, l’objectif était de cerner comment s’instaurait ce jeu de médiation.

Le traitement des données visuelles consistait alors à étudier leur mode de référence aux œuvres. Dans quelle mesure l’image représente l’œuvre à laquelle elle réfère ? illustre-t-elle fidèlement le « bioartefact » (Andrieu, 2008) exposé ou plutôt les propos de l’artiste ? montre-t-elle un aspect particulier de sa démarche ? a-t-elle été retouchée numériquement et vers quelle finalité, etc. ?, étaient le genre de questions que nous nous posions.

En effet, généralement pris en studio et hors du contexte des expositions, ces clichés sont composés de représentations numériques et retouchées des œuvres mises en scène dans une ambiance solennelle. Ce traitement superficiel des images des prestations met ainsi en doute l'idée d'un art dont les productions seraient éphémères et processuelles, car elles ne servent pas ici d'archives mais plutôt de vitrines médiatiques. Comme les expositions du bioart sont rares, elles semblent ainsi jouer un rôle de compensation déterminant, voire même, de substitution des œuvres, en fournissant l'occasion d'en faire l'expérience esthétique par voie médiate.

En ce qui concerne les données discursives émises par les artistes et les experts, la démarche de traitement était la même que pour les données empiriques dans la mesure où nous devions être attentif aux liens qui peuvent être établis entre ces propos et les œuvres référées. Pour ce faire, nous prenions appui sur le socle de connaissances théoriques cumulées sur les pratiques et les enjeux de la documentation dans les arts visuels.

Ainsi, chez le discours d'artiste, nous étions attaché à relever comment celui-ci véhicule son autorité autoriale sur l'interprétation de son travail par l'énonciation d'un « contrat iconographique » (Poinsot, 1999), c'est-à-dire « la formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre » (Poinsot, 1999, p.136). Dans les discours d'expert, c'était par contre le procédé d'interprétation des œuvres et leur légitimation comme telle que nous voulions déceler.

Ce n'est qu'à l'issue du processus de traitement des données empiriques et matérielles que nous pouvions alors établir une vue d'ensemble de nos résultats et déduire la réponse à notre question de recherche. Pour cela, nous nous sommes attaché à relever les traits récurrents dans nos observations pour définir dans quelle mesure la documentation assistait la réception des œuvres de manière à ouvrir la discussion sur la question de l'ontologie du bioart.

2.4 Choix et légitimation des cas

Nous allons introduire ici les critères de sélection qui ont orienté nos observations sur le terrain et les difficultés que nous avons rencontré à ce stade de notre recherche. Ensuite nous présenterons brièvement nos cas.

2.4.1 Critères de sélection et difficultés rencontrées

Le fait de choisir des œuvres que nous avons pu expérimenter sur le site de leurs expositions constitue le critère de base qui a présidé à notre sélection de cas puisque, comme nous l'avons expliqué précédemment, l'origine de notre sujet provient de notre expérience sensible des œuvres.

De fait, le bioart étant peu exposé, nous avons cherché tout au long de notre parcours de doctorat à nous rendre sur les lieux de ses expositions programmées à l'échelle internationale.

Bien entendu, nous voulions nous orienter vers la visite d'œuvres que nous jugions emblématiques. Cet aspect constitue un second critère qui a déterminé notre sélection de cas et qui visait la visite d'œuvres en fonction de leur caractère exemplaire à l'égard de notre problématique de recherche.

Comme nous voulions analyser l'articulation de l'œuvre bioartistique avec sa médiation langagière et visuelle, il nous semblait que l'échantillon idéal de cas devait comporter des prestations ayant différents degrés d'autonomie et de dépendance avec le document tout en représentant la variété du champ des pratiques bioartistiques. Or, vouloir étudier le bioart dans sa diversité s'est avéré être un projet beaucoup trop ambitieux par rapport aux possibilités d'accès à notre terrain. Expositions trop lointaines, œuvres censurées, défaut de temps ou de budget, etc. constituaient autant de difficultés qui nous ont forcé à revoir nos plans.

C’est la raison pour laquelle nous avons finalement opté pour concentrer notre corpus de cas sur la branche de l’art tissulaire. Comme nous l’expliquons dans l’article qui suit, il s’agit d’un type de pratique bioartistique qui se prête pertinemment bien à notre analyse notamment parce qu’il rassemble plusieurs artistes ayant des démarches différentes. De plus, nous verrons que cette catégorie d’œuvre se prête adéquatement à notre réflexion à cause de ses dimensions miniature et biofactice. Les productions de l’art tissulaire révèlent en effet un écart surprenant entre la quantité de documents élaborés à propos d’elles et leurs tailles qui sont en réalité peu spectaculaires. Elles mettent ainsi à jour un type de « bioartefacts » (Andrieu, 2008) dont l’aspect amorphe et peu significatif rend d’autant plus suspect leur phénomène de dépendance avec la documentation.

2.4.2 Présentation des cas

En effet, parce qu’une grande quantité de discours et d’images accumulées autour d’elles contraste avec la petitesse et l’insignifiance des bioartefacts qu’elles exposent, les prestations de l’art tissulaire nous ont semblé représenter des cas saillants pour notre analyse.

Essentiellement composées d’un « corps plastique » (Andrieu, 2008, p. 47) ou « *biofact* » (Karafyllis, 2008, p. 43-58) issu des techniques du génie tissulaire exposé vivant (maintenu en phase de croissance dans un bioréacteur) ou de façon posthume dans le cadre d’une installation plus ou moins performative, ces œuvres ont la particularité d’incarner tout en signifiant à l’échelle miniature les réflexions philosophiques, politiques ou artistiques que veulent matérialiser les artistes en s’appropriant les biotechnologies.

Cette forme d’art expose ainsi des petits corps organiques de quelques centimètres durant leur croissance ou au stade final de leur développement à la

manière de *bio-ready-made* (Tenhaaf, 1998, p.397-404) échappant à la distinction dualiste opposant nature et culture.

L'insignifiance visuelle de ces bioartefacts due à leur taille et à leur nature biofactice est alors contrastée par la signification accrue que leur attribuent les artistes et les experts dans leurs documents.

Nous avons retenu pour notre analyse de terrain cinq œuvres issues de trois artistes.

Il s'agit d'abord de trois prestations du groupe australien *Tissue Culture & Art* qui sont : *Victimless Leather : A Prototype of a Stichless Jacket Grown in a Techno-Scientific "body"* (2004-2009), *Pig Wings* (2002) et *Semi-Living Worry Dolls* (2000). Nous verrons que la première a l'avantage de constituer la seule œuvre de notre corpus exposée vivante tandis que les autres sont posthumes. Comme leurs noms l'indiquent, bien que ces prestations soient toutes issues du même procédé biotechnologique, chacune d'elles évoque cependant des sujets différents : la création de cuir sans faire de victime animale pour la première, la confection artificielle d'ailes de cochon pour la seconde, puis, la création de « poupées à souci » en référence à la tradition guatémalienne.

Nous évoquerons ensuite *hymNext : The Living Sculpture Series* (2004-2008) de l'artiste américaine Julia Reodica. Il s'agit cette fois d'une œuvre qui traite d'une problématique sociale : celle du statut de la femme dans les sociétés traditionnelles qui exigent que la virginité féminine soit préservée jusqu'au mariage. En produisant des hymens en série, l'artiste critique ironiquement ces mœurs en offrant aux femmes la possibilité d'offrir inlassablement leur virginité aux hommes.

Enfin, les Cultures de peaux d'artistes (1996-1997) du duo français Art Orienté objet sont composées d'échantillons de peaux cultivés à partir des propres cellules épidermiques des artistes greffées sur du derme de porc puis tatouées de motifs animaliers. Les artistes évoquent par là le thème de l'hybridité trans-espèce et de la

transplantation en proposant symboliquement aux acheteurs de se greffer les échantillons.

2.5 Taxonomie et mise en contexte du bioart

Comme nous l'avons expliqué à plusieurs reprises dans notre problématique, il y a un choix taxonomique à l'origine de la délimitation de notre objet de recherche.

En effet, par bioart, nous voulons prendre en compte les pratiques artistiques qui s'approprient les biotechnologies de pointes et le savoir-faire scientifique pour travailler en laboratoire à la création de formes de vie chimériques et incarnées par des organismes artificiels.

La démarche des artistes utilisant les biotechnologies vise ainsi à intervenir sur les mécanismes ou la « plasticité » (Andrieu, 2008) du vivant aux échelles cellulaires et génétiques afin de créer des formes de vie originales et inédites.

Bien que nous les évoquions pour leur proximité avec le bioart, nous extrayons donc de notre objet de recherche toutes sortes de pratiques ayant une approche thématique du vivant ou bien utilisant le matériel organique sans pour autant interférer artificiellement sur son processus vital. En d'autres termes, sont ôtées de notre objet d'étude toutes sortes de pratiques artistiques qui interviennent sur des formes de vies « achevées » (Noury, 2006, p.33). Nous faisons par exemple référence aux séries *Natural history* (1991-2005) de Damien Hirst et *Stuffed tattooed pigs* (2004-2006) de Wim Delvoye qui ont fait partie de notre analyse de terrain. Car plus proches du ready-made biologique, elles reposent sur l'exposition d'animaux morts et conservés grâce aux méthodes traditionnelles de taxidermie.

La différence est donc à chercher au niveau ontologique puisque certaines œuvres incarnent des formes de vie créées par l'artiste tandis que l'incarnation d'autres ne dépend pas de son interférence. Par exemple, les œuvres d'Art Orienté

objet et de Wim Delvoye sont très similaires plastiquement vu qu'il s'agit dans ces deux cas d'exposer des peaux de porcs tatoués. Cependant, elles sont différentes au plan ontologique, puisque l'une fut créée artificiellement par l'artiste qui l'a cultivée à partir de ses propres cellules et finalement greffée sur du derme de porc, tandis que pour l'autre, l'artiste n'a pas interféré sur son existence et son processus de croissance, il n'est intervenu qu'à l'échelle superficielle de son épiderme.

Il est intéressant de comparer en ce sens notre choix taxonomique avec la cartographie réalisée par Ernestine Daubner à propos de la relation entre art et biotechnologie parce qu'elle n'opère justement pas de division entre les artistes qui ont une approche thématique des applications des sciences de la vie et ceux qui en font un usage concret[5]. Ce faisant sa cartographie n'opère donc pas la distinction entre les pratiques artistiques mimétiques et celles qui interfèrent concrètement sur les processus de vie. Sans ce choix taxonomique, le champ devient alors très vaste. Car pour elle, l'alliance « art et biotechnologie » forme un terme générique qui comprend diverses pratiques artistiques liées à la biologie, la biotechnologie et les bio-systèmes artificiels (figure 2.1).

Bien que nous ne suivions pas le choix taxonomique d'Ernestine Daubner, sa cartographie fournit néanmoins une vision exhaustive du champ de relation entre art et biotechnologies. Elle fournit en ce sens un excellent outil d'analyse pour nous aider à contextualiser notre sujet :

[5] Cartographie inspirée du plan du cours intitulé « *From artificial life to real life : the ermergence of bio-(tech)-art* » enseigné par Ernestine Daubner du 7 janvier au 8 avril 2010 à l'université Concordia (Montréal, Canada).

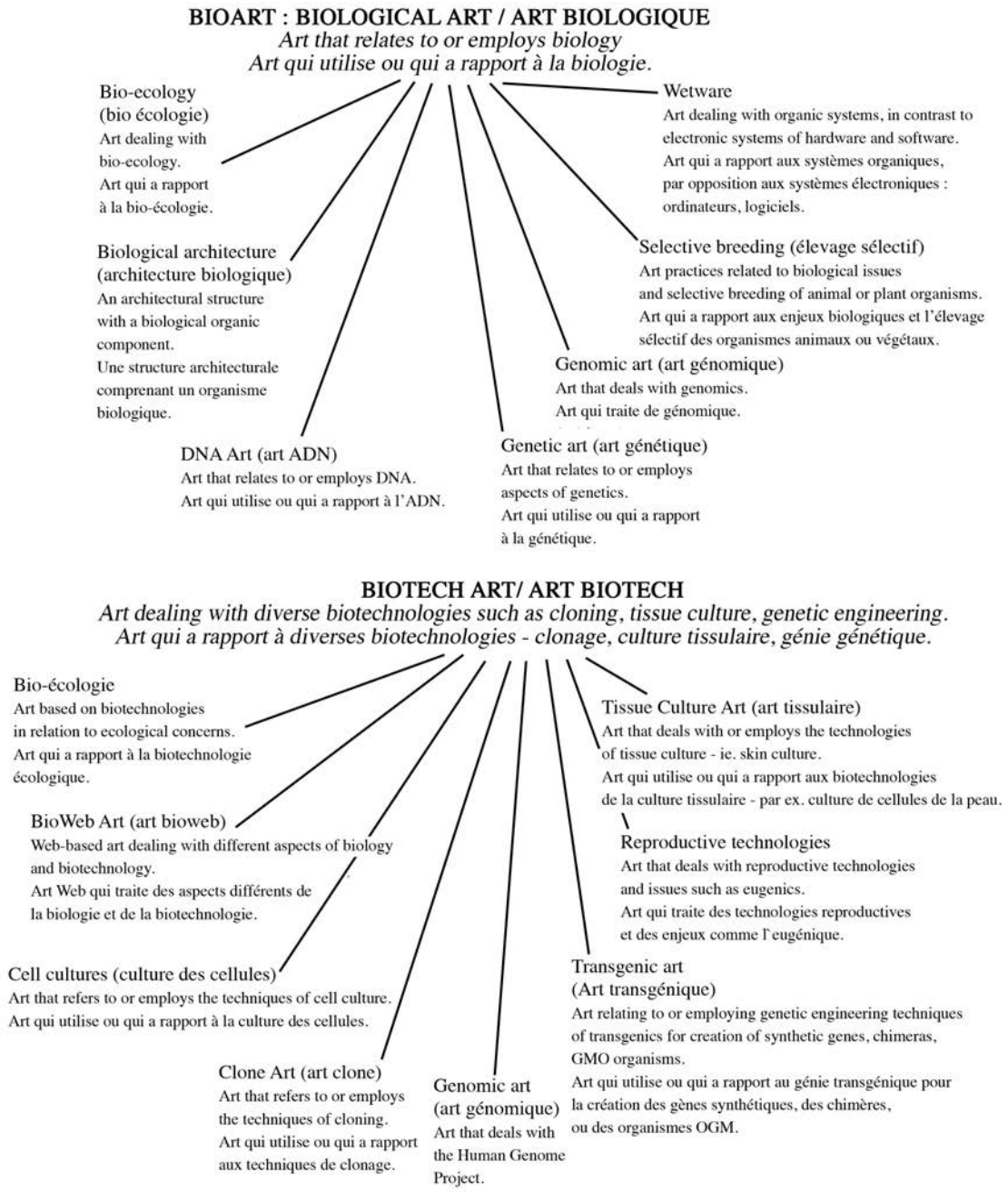


Figure 2.1 Cartographie de la relation entre art et biotechnologie (E. Daubner).

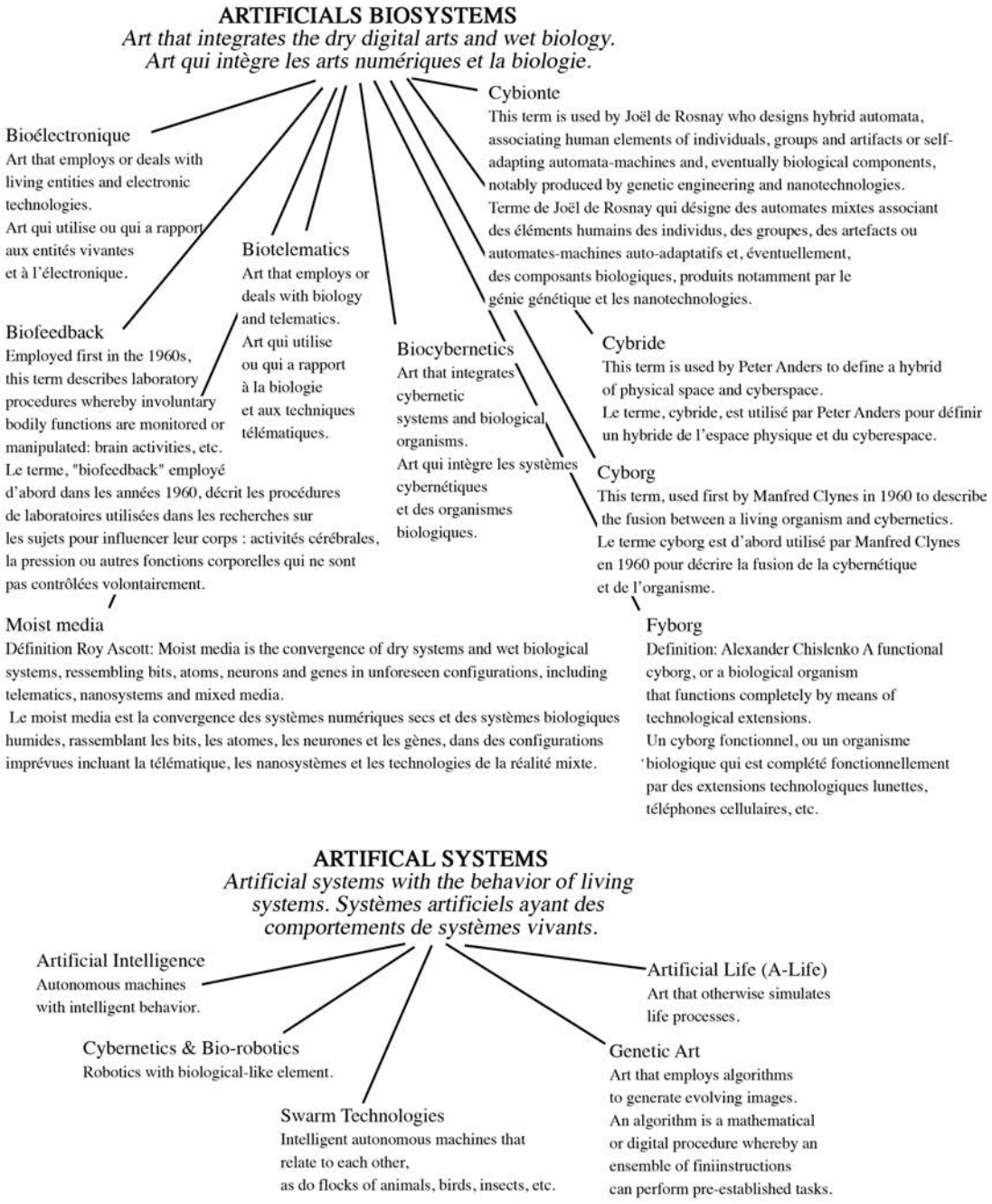


Figure 2.2 Cartographie de la relation entre art et biotechnologie (E. Daubner).

Sans prétendre à la même exhaustivité, notre recherche ne se cantonne pas non plus qu'à l'étude de ce que nous avons délimité comme le bioart, mais dans une perspective de mise en contexte, elle aborde aussi certaines tendances artistiques qui ont précédé sa naissance et qui, selon nous, sont annonciatrices de son émergence.

En effet, nous repérons cinq principales filiations par lesquelles il est possible d'inscrire le bioart dans un processus historique et un contexte artistique. Ces filiations peuvent être comprises comme des tendances artistiques plus ou moins directement liées à l'émergence du bioart, soit, parce qu'elles en sont les premiers signes, soit, parce qu'elles regroupent des pratiques artistiques dont les démarches peuvent sur certains aspects y être apparentées (figure 2.2).

Par ordre croissant d'importance, nous avons donc recensé les tendances suivantes : 1) la manipulation artistique du vivant, 2) l'approche thématique des biotechnologies, 3) les artistes qui traitent du posthumain, 4) les artistes qui traitent du pré-humain, et, enfin, 5) la relation entre art et technosciences :

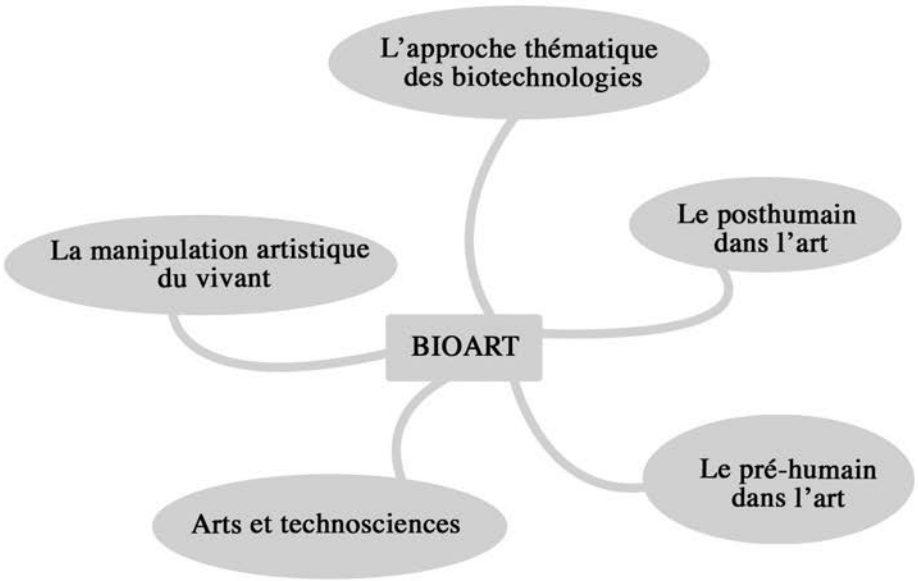


Figure 2.3 Carte des filiations du bioart.

La première filiation qui est en lien direct avec l'émergence du bioart recense en fait ses précurseurs, c'est-à-dire les artistes qui avant la fin des années 1990 ont manipulé le vivant à des fins artistiques. Hormis un cas isolé daté des années 1930, elle s'inscrit dans les années 1980.

La seconde filiation regroupe les artistes qui traitent des biotechnologies sans pour autant les utiliser comme un outil dans leur pratique. Dans cette catégorie, nous évoquons trois courants distincts des années 1980-1990 qui sont le *DNA art* (Nelkin, 1996), une branche de l'art numérique ainsi que « le nouvel art grotesque » (Anker et Nelkin, 2004).

La troisième filiation concerne les artistes qui traitent de la thématique du posthumain. Il s'agit de démarches abordant la question du corps à l'ère des technologies dans des perspectives de correction voir de substitution de la chair par l'artificiel. Bien qu'elle se manifeste aussi surtout dans les années 1990, elle englobe certains artistes qui pratiquaient déjà dans les années 1960-1970. Elle comprend ainsi les avatars et les installations immersives de la réalité virtuelle, mais aussi certains *body artistes* qui s'adonnent à des modifications corporelles de type chirurgie plastique ou cyborgisation avec la machine.

La quatrième filiation traite au contraire de la thématique du « pré-humain », c'est-à-dire des artistes qui rejettent le progrès technologique et s'attachent à exprimer l'enracinement corporel de l'homme dans toute sa déchéance. Les origines de cette tendance remontent à plusieurs siècles, mais elle s'impose de façon surprenante à la fin des années 1990. Nous recensons ici l'art stercoraire (Clair, 2004) qui fait usage des matériaux organiques et des déjections du corps, le phénomène de désesthétisation du corps dans l'art figuratif, mais aussi l'usage de l'animal et du cadavre.

La dernière filiation intitulée art et technosciences traite de la relation qui unit ces deux domaines depuis l'époque de la Renaissance à l'art contemporain.

A travers ces filiations nous espérons démontrer que le bioart s'inscrit en réalité dans un processus historique en poursuivant une tendance préexistante des artistes à vouloir quitter le registre de la représentation de la nature pour progressivement l'intégrer dans leurs œuvres. Le traitement artistique du corps est en ce sens particulièrement démonstratif de cette volonté de faire de la vie le matériau même de leur pratique. Il est dans le même sens révélateur de l'intérêt des artistes envers l'enjeu des avancées technologiques sur la conception du corps comme support du vivant.

CHAPITRE III

EXAMEN DES DOCUMENTS

Ce chapitre analysera les diverses formes de documentation discursive et visuelle qui entourent la réception des œuvres d'art à travers deux grandes sections correspondant à deux cadres de recherches distincts.

La première section qui propose une approche plutôt muséographique (3.1) se chargera de présenter les documents dans leur contexte muséal. Elle commencera par un bref historique du développement de l'institution muséale (3.1.1) pour s'intéresser ensuite aux antagonismes qui distinguent les musées d'art et de science (3.1.2) et rapprocher enfin ces normes d'exposition au cas particulier du bioart (3.1.3).

La seconde section se consacrera, elle, à l'analyse de la tradition du document d'art et ses enjeux sur la circulation des œuvres (3.2) en prenant successivement pour objet les documents (images et textes) produits par les artistes ainsi que les discours d'experts. Ainsi, elle abordera d'abord la façon dont naissent des rapports de plus en plus ambigus entre la documentation produite par l'artiste et l'œuvre à laquelle elle réfère dès l'art dématérialisé des années 1960 (3.2.1). Ce seront ensuite les discours émis par les artistes (3.2.2) ainsi que ceux des experts (3.2.3) qu'elle étudiera.

3.1 Origines, formes et fonctions du document dans l'institution muséale

Au regard de l'aspect transdisciplinaire du sujet que nous traitons, à savoir la dimension scientifico-artistique caractéristique des pratiques et des productions du bioart, mais aussi de l'approche muséologique que nous voulons développer, puisque

c'est à travers les processus de documentation et de médiation institutionnels de l'art que nous souhaitons examiner les œuvres bioartistiques, nous nous devons ici d'aborder ce qui distingue au plan muséographique une exposition scientifique d'une exposition artistique. Pour ce faire, nous allons opérer un détour dans notre recherche en revenant rapidement sur l'histoire du musée dans l'optique de saisir la façon dont se sont développés distinctement le musée de science et le musée d'art. En effet, comme nous allons le voir à travers ce bref historique, une césure a progressivement distingué le musée d'art du musée de science aux niveaux institutionnel, muséographique et sociologique (Sicard, 1999), alors que ces disciplines étaient pourtant réunies au départ pour fonder l'idée même du musée, telle qu'elle fut envisagée à l'Antiquité ainsi que dans les premières pratiques de collection.

En essayant de tracer chronologiquement les grandes étapes de ce processus de fusion/fracture entre expositions d'art et de science au sein de l'institution muséale, nous espérons alors comprendre notre héritage de deux approches muséographiques antagonistes : l'une prenant en charge les collections d'objets scientifiques et l'autre les œuvres d'art. Ce n'est qu'après cet aperçu des rapports qu'entretiennent art et science avec le musée depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, que nous pourrons examiner ensuite leurs programmes muséographiques distincts pour en extraire la matière qui nous permettra d'observer notre propre corpus de cas.

3.1.1 Le développement des musées d'art et de science : quelques repères historiques

Etymologiquement, le terme « musée » (*museion*) désigne un bois sacré consacré aux neuf muses de l'Antiquité grecque qui sont pour la majorité les déesses protectrices des Beaux-Arts et non celles des sciences[6]. Ainsi, même si l'idée du

[6] Les muses président chacune à une activité créatrice : Calliope la poésie, Clio à l'histoire, Euterpe à la poésie lyrique, Polymnie à l'hymne, Erato à la poésie

musée se développe véritablement de la Renaissance aux Lumières, cette invention est aussi une manière de renouer avec l'Antiquité. Le texte de Strabon dans le XVIIème livre de sa Géographie, témoigne en ce sens de ce que fut le *mouseion* d'Alexandrie où se rassemblait une élite constituée de savants et d'artistes placée sous la protection de Ptolémée Ier. Cette communauté pensionnée par le mécénat royal et entretenue aux dépens du public pouvait ainsi se consacrer à l'étude en se dispensant des soucis domestiques. On suppose que c'est sous l'école d'Aristote que les premiers Ptoléméens empruntent l'idée du musée grâce à ses disciples Démétrios et Straton qui auraient transposé ses principes à Alexandrie. Au XVème siècle, le terme « musée » réapparaît sous sa forme latine (*museum*) et italienne (*museo*) pour désigner une collection, c'est-à-dire un ensemble d'objets de nature artistique ou culturelle. Son emploi va petit à petit se restreindre au domaine artistique et scientifique pour désigner le lieu d'objets remarquables et son sens se fixera dans son acceptation actuelle au milieu du XVIIIème siècle (Gob et Drouguet, 2006, p.20).

Bien qu'elles se développent véritablement de la Renaissance aux Lumières à travers l'Europe, les pratiques de collection trouvent leur origine dans les temples anciens et les églises médiévales, c'est-à-dire dans les trésors que réunissaient les princes. Mais ce sont les *studiolos* et les « cabinets de curiosité » (*Kunst und Wunderkammer*) de la Renaissance qui se sont répandus en Europe qui constituent un des premiers exemples de collecte visant à rassembler des objets rares et remarquables. Les objets collectionnés pouvaient être de nature scientifique, archéologique, artistique, etc., et exposés sans distinction. Les princes de l'époque maniériste (tels que les Médicis à Florence, l'archiduc Ferdinand dans son château d'Ambras au Tyrol, etc.) en ont inspiré le modèle. A côté des antiquités et pièces

---

amoureuse, Thalie à la comédie, Melpomène à la tragédie, Uranie à l'astronomie, Terpsichore à la danse. Remarquons qu'il n'y a pas de muse pour les arts plastiques puisque la peinture et la sculpture ont longtemps été considérées comme des savoir-faire artisanaux et se hisseront à la hauteur des arts libéraux au cours d'un long processus au XVIème et XVIIème siècle.

historiques, ils ont commencé à collectionner de nouveaux types d'objets hétéroclites et bizarres comme des curiosités naturelles ou artificielles et des raretés exotiques ramenées par des voyageurs. L'*Ashmolean Museum* créé en 1683 à Oxford présente l'un des plus célèbres musées de ce type rendu accessible au public. Elaboré à partir de la collection d'un amateur léguée à Lord Elias Ashmole à condition qu'il la lègue lui-même à l'Université d'Oxford, l'*Ashmoléen* était bien plus un lieu de présentation d'une encyclopédique énumération de connaissances qu'un lieu de recherche au sens moderne du mot. Car il témoignait d'une façon de collectionner sans discernement qui passera de mode avec la méthode expérimentale qui imposera les premiers principes de classification et de conservation que nous connaissons aujourd'hui.

Notons donc que jusqu'ici dans ces collections privées, les objets de nature scientifique ou artistique peuvent être exposés sans distinction à titre de ressources pour la recherche, de trésors ou de « curiosités » naturelles et artificielles dans un site et un contexte commun. D'ailleurs au XVIIème siècle, les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture sont les objets qui donnent le plus de valeur aux collections, l'intérêt des collectionneurs fortunés se tournant vers les œuvres posthumes plutôt que celles des artistes vivants. Ce n'est qu'ensuite, avec l'époque charnière des Lumières que la différence entre le musée d'art et le musée de science va croître, au fur et à mesure du développement de l'institution muséale.

En effet, on peut dater l'apparition du musée moderne au moment où les collections perdent leur statut privé, quand la diffusion du savoir apparaît du domaine de la responsabilité publique. Ce changement s'opère avec les Lumières à la fin du XVIIIème siècle lorsque les quatre fonctions de base de la muséologie sont rassemblées : la collecte, l'étude, la conservation et l'éducation. Ainsi, le *British Museum* en 1759, le Muséum d'histoire naturelle créé en France en 1793 et l'*Ashmoléen* dans sa version du début du XIXème siècle constituent un premier modèle du musée des sciences montrant comment les musées pouvaient à la fois présenter leurs collections d'une façon qui pourrait commencer à éduquer le public, tout en

fournissant du matériel de recherche au monde scientifique. Pour ce qui est du musée d'art, les avis sont partagés pour identifier son modèle. Selon Christine Bernier (2002), il émerge effectivement à cette époque lorsque le musée « s'est constitué comme institution ouverte au public, excluant de ses expositions les objets qui n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art » (Bernier, 2002, p.36) et est particulièrement représenté par le Louvre.

De fait, ces premiers signes d'ouverture du musée engendrés par l'esprit des Lumières sont dirigés vers des fins de diffusion et d'instruction des masses ainsi que de formation des artistes. C'est à ce moment-là que ce sont développées des activités de classement, d'inventaire et donc de systématisation de la connaissance. Ces méthodes de structuration du domaine muséologique (telles que la fonction de conservation par le classement, le regroupements par famille, le repérage et la consignation des styles, des formes, techniques, etc.) sont influencées par le courant de pensée développé par les encyclopédistes (Grandmont, 1999, p.129-138). En rupture avec la tradition des curiosités, il s'opère alors dans ces musées une transformation de la nature et de l'organisation des collections : on tend vers une plus grande spécialisation et on ne se contente plus seulement de raretés et d'étrangetés mais aussi de choses connues et communes. On passe à des ensembles systématiques d'objets, de documents, de tableaux, de spécimens, etc., ainsi qu'à une présentation plus raisonnée en procédant par des classements par école ou chronologiques (Gob et Drouguet, 2006, p.27). Au Jardin du Roi à Paris, par exemple, Daubenton, le Conservateur du cabinet d'histoire naturelle, crée des salles de minéralogie, de botanique et de zoologie pour faire l'étude de la nature en passant par la grande chaîne des êtres pour faire la comparaison et le classement des espèces. Dans le domaine artistique, les principes de l'accrochage historique se répandent pour imposer une présentation à la fois spécialisée et historique. Contre l'esthétique baroque qui voulait offrir dans chaque salle une variété d'objets appartenant à des

univers différents dans une perspective décorative propre à éveiller l'émotion et la surprise, on commence alors à classer les œuvres par école et par date.

Dans cette mouvance, le XIXème siècle représente l'âge d'or du musée. Musées des sciences et musées d'art se multiplient. Les muséums d'histoire naturelle jouissent d'une architecture grandiose symbolique de prestige. Ces nouveaux besoins en termes de musées, d'expositions et de forums sont dus à l'expansion industrielle et la gloire de faire connaître des sujets d'ordre technique. Parallèlement on commence à créer des institutions responsables d'expositions. Malgré la poursuite générale de l'intérêt pour la classification (classement des peintures par école, spécimens naturalisés par espèce ou par genre, etc.), la muséographie du XIXème siècle reste caractérisée par le goût pour la surabondance et la surcharge inspirées du romantisme : hétéroclisme des collections, présentation par accumulation, mélange de copies et d'originaux (Gob et Drouguet, 2006, p.31). On note tout de même l'apparition d'un nouveau concept dans le domaine des sciences naturelles avec le jardin zoologique qui privilégie la conservation d'animaux en milieu naturel plutôt qu'en captivité, et qui est alimenté par des expéditions à travers le monde pour permettre de découvrir des espèces inconnues et d'apprendre leurs mœurs.

A cette époque, les musées d'art sont les plus nombreux à se développer. Ils rassemblent peintures, sculptures, antiquités, moulages et certains sont de plus en plus spécialisés : on trouve ainsi des pinacothèques (peinture), des glyptothèques (sculptures) et des gypsothèques (moulages). Ils doivent en partie leur essor à l'apparition et au développement rapide des musées d'archéologie, eux-mêmes liés aux collectes des grandes expéditions et des fouilles menées en Italie et en Egypte. Les musées d'art sont effectivement considérés avant tout comme des recueils de modèles destinés aux artistes, les salles de « maîtres anciens » étant visitées par les copistes et les étudiants. Grâce à leurs ateliers de moulages, le *British Museum*, le Louvre et le Musée de Berlin diffusent auprès des écoles de Beaux-Arts des copies de leurs sculptures pour l'apprentissage du dessin.

Dans le même sens, les progrès de l'industrialisation génèrent une nouvelle forme d'alliance entre les musées d'art et le monde industriel dans l'ambition de contribuer au perfectionnement de ses productions. Ainsi, au lendemain du succès de la première Exposition universelle tenue à Londres en 1851 et suite à une initiative privée, une partie de la collection exposée est rachetée pour permettre la création du *Métropolitan Museum of Art* qui fournira un premier modèle de musée d'arts appliqués et décoratifs. Son architecture ouvertement utilitaire, introduisant l'éclairage artificiel au gaz, ses horaires d'ouverture le soir pour convenir aux classes laborieuses et l'organisation d'un service de prêt de modèles font de ce musée un monument aux antipodes des « temples de l'art » traditionnels. L'exemple anglais suivi et reproduit entre 1860 et 1880 dans la plupart des grandes villes européennes donnera naissance à de nombreux musées d'arts décoratifs.

Des musées d'art « contemporain » commencent aussi à ouvrir pour exposer les artistes vivants et des productions qui diffèrent du classicisme. Contrairement aux musées d'art traditionnels dont la présentation reste caractérisée par son élitisme, des musées locaux sont créés à travers l'Europe dans un esprit plus bourgeois et populaire.

Vers le milieu du XXème siècle, l'opposition entre musée des sciences et musée d'art en tant que dispositifs de transmission culturels est consommée. Et c'est le virage opéré par le musée de science qui orientera dès lors ses objectifs de diffusion vers la culture populaire alors que ceux du musée d'art seront maintenus pour une culture élitiste, qui va creuser la différence. En effet, bien que dans l'esprit du siècle précédent les musées des sciences et des techniques du XXème siècle sont créés dans le but de célébrer et de promouvoir l'utilisation de la technologie dans le monde moderne, leur fonction principale cible désormais l'éducation du public. La rupture s'opère quand le musée des sciences abandonne presque totalement les fonctions de recherche et de collection, en déplaçant les priorités de la recherche et de l'instruction formelle vers la présentation et le divertissement.

A l'inverse, le mandat de diffusion qui circule depuis la deuxième moitié du XIXème siècle pour accompagner les objets de collection du musée d'art l'enferme dans une situation contradictoire. Car ce document définissant les caractéristiques des collections exige à la fois que le musée puisse offrir une programmation accessible à tous (donc populaire) mais aussi que cette programmation soit représentative des différentes valeurs et pratiques culturelles que le public connaît peu ou pas (donc élitiste). La mission du musée d'art se compose ainsi de deux volets quasi inconciliables puisque d'une part, il doit protéger les richesses du patrimoine national, en sélectionnant des objets selon une compétence particulière qu'il contrôle, et d'autre part, il doit éduquer la population en rendant accessibles les objets selon un principe de démocratisation de la culture (Bernier, 2002, p.37). Historiquement, on trouve la trace de cette opposition entre une culture populaire (qui serait celle de la science) et une culture élitiste (qui serait celle de l'art) dans la décision d'André Malraux en 1961 de faire du Grand Palais un musée de science en réservant une partie aux expositions artistiques (Sicard, 1999, p.41).

3.1.2 Les muséographies antagonistes de l'art et de la science : descriptions, approches et enjeux

De ces objectifs de diffusion antagonistes (populaire/élite), nous héritons de deux modèles muséographiques dont la ligne de fracture est révélatrice de deux manières de voir divergentes, deux façons d'appréhender les objets selon qu'ils soient de nature artistique ou scientifique, dont l'expérience peut être décrite comme telle :

> « Dans la première exposition, on se recueille devant les objets ; les paroles ne s'échangent qu'à voix basse. Les explications – écrites – sont réduites au minimum. Dans la seconde, on s'émerveille et l'on s'effraie mais l'étonnement sert de prétexte à l'explication ; on échange à voix haute et ces bavardages-là ont valeur de transmission. L'exercice de l'observation, les démonstrations prennent le pas sur les objets. Le public est jeune. » (Sicard, 1999, p. 41)

Avant d'analyser le contenu de ces modèles muséographiques, expliquons brièvement le rôle joué par la muséographie dans la conception d'une exposition afin de bien cerner les enjeux de ses applications. Dans le jargon de la recherche en muséologie, on qualifie les objets de diverses natures mis en œuvre dans une exposition d'« expôts »[7] qu'on considère comme les unités de base du langage d'une exposition, en distinguant dans cette catégorie les « choses réelles » ou « vraies choses » (c'est-à-dire les objets présentés pour ce qu'ils sont et non comme l'image, le substitut ou le symbole de quelque chose d'autre) des autres expôts même si la frontière est parfois difficile à établir de façon nette (Gob et Drouguet, 2006, p.105). En s'appuyant ainsi sur des objets authentiques et en s'exprimant à travers eux et les autres « expôts », l'exposition développe un discours qui consiste à les « faire parler » en transmettant leur signification au public (Gob et Drouguet, 2006, p. 116). Ce discours est déterminé par un projet muséographique dont dépendent les phases de conception, d'agencement et de structuration de l'exposition, qui sont essentielles pour mettre en place son langage par l'association d'éléments non verbaux (les objets exposés) et verbaux (des textes qui accompagnent les objets exposés). En ce sens, l'exposition peut donc être perçue comme un outil de communication dont le langage et le message sont déterminés par ses paramètres muséographiques qui ont pour tâche de configurer la présentation des objets de la collection au public en les documentant dans l'espace d'exposition. Ainsi, les trois fonctions de base du document de présentation des collections sont l'identification, la mémoire et la contextualisation (tableau 3.1) :

[7] Le terme d' « expôt » est l'équivalent français donné par Desvallées (1976) d'« exhibit » inventé par le muséologue canadien Duncan Cameron dans son article : « *A view point : The museum as a communication system and implications for museum education* » paru dans la revue *Curator*, XI, 1, p. 33-40.

Tableau 3.1
Fonctions de base du document de présentation des expositions

Fonctions de base du document de présentation
Identification
Mémoire
Contextualisation

Grâce à ces précisions, décrivons à présent les modèles muséographiques de l'art et de la science en focalisant notre attention sur leurs normes de monstration des collections. Comme nous l'avons vu, dans sa tendance à privilégier l'éducation du public, on trouve d'un côté le musée de science qui va chercher à optimiser ses outils de présentation des collections pour jalonner le parcours du visiteur et le guider tout au long de sa visite. Sa muséographie est plutôt orientée vers une approche didactique et spectaculaire pour séduire le public large. Misant ainsi sur l'accessibilité de l'information et la vulgarisation de la connaissance, l'espace expographique intègre des dispositifs de médiation à visée pédagogique, voire ludique, pour instruire les visiteurs en maintenant leur intérêt pour la collection. Les bornes multimédias interactives avec clavier et écran tactile qui sont plus riches et plus dynamiques que les traditionnels textes affichés fournissent un bon exemple d'application de ce type d'approche.

De l'autre côté, avec le musée d'art, on reste au contraire sur un programme muséographique classique avare de supports explicatifs pour privilégier la collection en s'appuyant sur l'acquis culturel du visiteur. On tend de cette façon vers un rapport direct et non médié entre l'objet exposé et le public. Les textes affichés dans l'espace expographique sont réduits au minimum en se limitant généralement au cartel (titre/auteur/date) accroché à proximité de l'œuvre (tableau 3.2) :

Tableau 3.2
Le rôle du texte affiché dans les musées d'art et de science

Musée / Texte affiché	**Art**	**Science**
Quantité de texte	Minimum	Suffisante
Rapport visé entre la collection et le public	Non médié	Médié
Type de réception du public	Esthétique	Educative
Fonction du texte affiché	Dénommer Identifier Consacrer	Eduquer Interpréter Distraire
Vocation du musée	Cultiver	Eduquer
Type de public	Elite	Populaire

A l'opposé des conceptions élitistes et « excluantes » de la culture, le musée de société comme le musée de science tente ainsi de produire du sens et de le communiquer au plus grand nombre. « Muséographier » consiste alors pour ce dernier à rendre les pièces de sa collection signifiantes de sorte que chacun puisse en comprendre le fonctionnement, la place, l'usage, le rôle et éventuellement la fonction symbolique au sein des sociétés qui les ont utilisées (Rasse, 1997, p.48). Au contraire, fidèle au projet initial des Lumières, le musée de culture comme le musée d'art est lui un lieu de décontextualisation des objets qui les retire de leur milieu d'origine et de leur circulation dans le monde pour les insérer dans un nouvel environnement. Cette opération de neutralisation qui tend à dénaturer les objets de leur fonction d'usage pour leur attribuer une valeur de culte (Benjamin) permet de les transformer en œuvre

d'art ou, plus généralement, en « muséalias », c'est-à-dire en objets patrimoniaux du musée (Rasse, 1997, p.12). En cela, le musée d'art ou de culture détient un pouvoir sacralisant dont les rouages sont matérialisés par ses muséographies et ses outils de présentation des collections censés orchestrer la rencontre du public profane avec les œuvres. Ces agents de médiation prennent effectivement en charge la consécration officielle et solennelle des objets en œuvres en les énonçant selon certains rites :

> « Dans les musées d'art, la transparence du médium est la conséquence d'une sacralisation des œuvres. Tout se passe comme si ces dernières préexistaient de manière immanente à la confrontation publique. Pourtant, ce n'est pas la seule nature de l'objet ou son « essence » qui décident d'une entrée au musée : c'est le musée qui fait l'œuvre. Sa création prend inévitablement en compte son devenir, ses publics, ses collectionneurs, ses dispositifs de monstration. L'œuvre d'art n'est pas un surplomb dominant un aval, mais un amont sur lequel rejaillit cet aval. Certes, Marcel Duchamp bouscule les institutions muséales avec des objets industriels mais dans le combat conceptuel entre l'objet et le musée, c'est le musée qui gagne. Lui, qui fait d'un urinoir ou d'un porte-bouteille, des objets phares, finalement signés Duchamp et rendus uniques. » (Sicart, 1999, p.48)

A l'inverse du musée de science, « muséographier » dans le musée d'art consiste alors à faire en sorte que le spectateur éprouve le sacré à travers l'œuvre d'art exposée en étant maintenu à une certaine distance symbolique lors de sa réception. En ce sens, la zone intermédiaire qui la présente au public se doit d'être vide d'explication pour conditionner le jeu d'une réception désintéressée et purement esthétique. C'est en cela que Jean-Louis Deotte considère que la véritable puissance de l'institution muséale est du côté de l'apparaître dans la mesure où elle donne « une autre définition à l'événement de ce qui paraît » (2009) :

> « En effet, le musée est cette institution qui a la puissance de faire apparaître un nouvel objet : l'œuvre d'art ; un nouveau sujet : le sujet esthétique ; une nouvelle relation entre eux deux : la contemplation désintéressée. Dès lors sa puissance est plus significative du côté de l'apparaître : il configure différemment l'apparaître, donnant une autre définition à l'événement de ce qui paraît. Cette institution est un appareil : ce qui configure l'apparaître époque après époque. Cette définition de l'appareil nous contraint à donner une place

essentielle à l'esthétique, et aux appareils qui ont successivement ébranlé et redéfini la sensibilité commune. » (Déotte, 2009)

Déotte lui préfère ainsi le qualificatif conceptuel d' « appareil » plutôt que celui de « dispositif » au sens foucaldien du terme, c'est-à-dire concevant l'institution comme lieu de légitimation où se croisent des enjeux de pouvoir et de savoir. Mais au regard de ce que nous avons dit jusqu'ici, nous pouvons aussi étendre notre idée du pouvoir exercé par l'institution muséale aux propos développés par Agamben (2007) dans sa définition du « dispositif » incluant une dimension religieuse. Celui-ci prend ainsi en compte son potentiel liturgique en le concevant comme le lieu d'une séparation qui régit le passage du profane au sacré par le rite. Ainsi, l'action de consacrer (*sacrare*) renvoyant à la « sortie des choses de la sphère du droit humain » s'oppose au mouvement inverse qui consiste à profaner, c'est-à-dire à restituer à l'usage et la propriété des hommes ce qui était sacré ou religieux (Agamben, 2007, p. 39).

3.1.3 Les normes d'exposition de l'art appliquées au bioart : formes, limites, enjeux

Ces approches critiques de l'institution muséale comme lieu de pouvoir exercé dans la légitimation du savoir, la capacité de configurer l'apparaître ou de régir le passage des objets du monde profane au sacré, nous permettent ainsi d'étayer notre recherche en considérant le site même du musée comme une matrice complexe d'où sont émis les documents que nous voulons analyser dans notre triangulation.

De plus, ce détour historique qui nous a amené à observer en détail les raisons pour lesquelles nous héritons de deux programmes muséographiques antagonistes pour exposer l'art et la science, nous pousse à être critique au regard de leur application sur notre objet de recherche qu'est le bioart sachant que : premièrement, cette forme d'art met à jour des prestations qui s'apparentent à des objets et des

procédures scientifiques présentées en tant qu'œuvres d'art (en l'occurrence, l'usage des techniques d'intervention sur le vivant) et, deuxièmement, qu'elle démontre qu'une quantité importante de discours de vulgarisation (théorique, scientifique, éthique et artistique) est nécessaire pour en faire la réception.

En effet, nous avons vu que les modèles muséographiques de l'art et de la science s'opposent dans la mesure où ils instaurent à travers leurs outils de présentation des collections deux manières de voir divergentes : le premier conditionnant une situation de contemplation de la part du regardeur en réduisant les textes de présentation au minimum pour qu'il fasse l'expérience esthétique et désintéressée des œuvres, alors que l'autre met en place une muséographie des collections chargée en textes explicatifs pour au contraire encourager le spectateur à comprendre la signification des objets exposés. Mais, ne pouvons-nous pas considérer que les productions discursives et documentaires produites par les artistes et les experts autour des œuvres bioartistiques pour en expliquer le caractère scientifique, éthique et artistique, prouvent que la réception de ce type de prestation passe aussi par un acte de compréhension de la part du regardeur ?

Afin de mieux entrevoir le problème, mettons-nous en situation en nous imaginant faire la réception d'une œuvre bioartistique : est-ce que, comme nous pourrions contempler une peinture de la Renaissance, nous pourrions contempler une installation bioartistique – composée, par exemple, de cellules de peaux cultivées dans un bioréacteur comme celles qu'exposent les artistes du groupe *Tissue Culture & Art*, ou de coffrets contenant des hymens obtenus par la même méthode biotechnologique tels que ceux de Julia Reodica, ou encore, d'une photographie de lapin transgénique vert fluorescent comme celle d'Eduardo Kac – sans qu'un texte intermédiaire nous explique la finalité plastique ou la recette de fabrication biotechnique de cette pièce ? Cette option semble impossible alors qu'on imagine plus aisément qu'une œuvre de ce type soit plutôt présentée selon les normes d'exposition d'une collection scientifique, c'est-à-dire via des indications visant à en

faire comprendre la nature, le sens et le fonctionnement. En ce sens, nous pouvons penser qu'il existe bien un processus par lequel le document doit participer à la lisibilité esthétique et à la socialisation de ce type d'œuvre d'art ne serait-ce que pour rendre intelligible sa dimension scientifique et performative trop complexe et imperceptible pour être comprise par le regardeur. La question ici est donc de comprendre comment ce processus est instrumentalisé autour de l'œuvre en circulation et précisément dans son contexte muséographique à travers les textes de présentation disposés dans les expositions bioartistiques. Nos déplacements sur le terrain des expositions de bioart fournissent en ce sens des expériences fructueuses par lesquelles nous avons pu être témoin de différentes sortes de muséographies appliquées au bioart dont certaines présentaient justement l'intérêt de s'inspirer du modèle scientifique en infiltrant du texte explicatif dans l'espace muséographique, même si le modèle a-textué de type Beaux-Arts restait cependant dominant.

Néanmoins, pour revenir à la question du texte produit dans le cadre muséographique traditionnel de l'œuvre d'art, nous devons retenir ici qu'il est de deux sortes : 1) celui du cartel, 2) celui des écrits produits dans l'environnement de l'exposition. En effet, comme les normes de diffusion de l'art imposent que le texte soit réduit au minimum dans l'espace muséographique en se limitant au cartel, c'est donc que ce média joue un rôle essentiel en tant que forme élémentaire de documentation produite dans le cadre direct de l'exposition de l'œuvre. Il sert effectivement d'instrument intermédiaire dans le processus de sacralisation des objets exposés en œuvres d'art en intervenant telle une frontière rituelle « délimitant la zone d'opération artistique » (Michaud, 2003), en signalant et en assurant par l'acte de dénomination l'identification et la consécration sociale de l'œuvre nommée. De fait, même si ses informations sur l'œuvre sont généralement réduites au minimum, elles jouent néanmoins un rôle déterminant en concourant à la légitimation sociale des objets exposés en œuvres d'art par le simple fait de les titrer et de les dater. Mais aussi, en deçà de cette fonction de signalisation, le contenu du cartel constitue une

donnée cruciale pour notre recherche car il véhicule des renseignements sur le processus même de cette consécration des objets en œuvres par le verbe. Ainsi, que parfois l'étiquetage de l'œuvre soit limité au titre, au nom de l'artiste et la date alors que d'autres fois il donne des précisions sur la technique employée ou la démarche artistique, nous informe sur les conditions d'énonciation par lesquelles l'objet candidat à l'appréciation esthétique est exposé comme œuvre d'art au public. Il nous démontre ainsi le principe actif du document de présentation sur la constitution, le fonctionnement et la réception de l'œuvre exposée.

Ces observations nous poussent donc à concevoir l'institution comme un dispositif stratégique qui à travers ses normes d'exposition de l'art pratique un double jeu en imposant en amont que les œuvres soient le moins possible accompagnées de texte pour maintenir la tradition d'une réception esthétique et désintéressée du public, alors qu'en aval, une grosse quantité d'écrits encadre leur circulation en compensation de ce vide verbal. Comme si le vide discursif orchestré dans l'espace d'exposition des œuvres était compensé pour maintenir l'illusion d'une réception non médiate de l'art. Car le fait qu'à défaut d'accompagner la présentation publique des œuvres en occupant l'espace d'exposition, un corpus de documents cadre cependant leur diffusion à une distance variable démontre bien qu'il existe un processus de médiation, voire de vulgarisation de l'art, dont les mécanismes sont sous-jacents, implicites et tenus discrets dans l'espace muséographique. Cette deuxième sorte de texte produite dans l'environnement des expositions d'art comporte différents types de discours émis sur divers supports : les catalogues publiés pour l'événement de l'exposition et vendus en boutique, les ouvrages de vulgarisation, les guides ou autres brochures mais aussi le service des visites guidées et les évènements de type conférence, *workshop*, etc., qui sont autant d'agents de médiation agissant dans l'ombre de la consécration institutionnelle des œuvres.

Dans l'inventaire des types de textes écrits et intégrés dans la présentation muséographique des collections tel que celui illustré ci-dessous, nous pouvons donc

voir qu'hormis le traditionnel cartel qui intègre l'espace expographique de l'art en documentant directement l'œuvre exposée, la majorité des textes émise et distribuée par l'institution muséale pour encadrer les expositions d'art fait partie de « l'environnement écrit ». Ces écrits constituent donc des sources d'informations indirectes qui ne sont donc pas simultanément visibles au lieu où l'œuvre est accrochée, mais qui sont généralement mises à disposition du public sur le même site. Cette procédure laisse ainsi le spectateur libre de décider s'il veut équiper sa visite d'explications sans que cette médiation ne lui soit imposée (tableau 3.3) :

Tableau 3.3
Typologie des textes de présentation des collections

<table>
<tr><th colspan="2">TEXTES DE PRESENTATION DES COLLECTIONS
INTEGRES DANS L'EXPOGRAPHIE
(soient, les textes situés dans la proximité immédiate des objets exposés)</th></tr>
<tr><td>EXPOSITION D'OBJETS SCIENTIFIQUES</td><td>EXPOSITION D'ŒUVRES D'ART</td></tr>
<tr><td>Titre, chapeau, texte informatif, cartel, textes « pour en savoir plus », bornes multimédia, etc.</td><td>Cartel</td></tr>
<tr><th colspan="2">ENVIRONNEMENT ÉCRIT DES EXPOSITIONS SCIENTIFIQUES ET ARTISTIQUES
(soient, les textes qui ne sont pas dans la proximité immédiate des objets exposés)</th></tr>
<tr><td colspan="2">Catalogues scientifiques, ouvrages de vulgarisation, guide du musée, dépliants, brochures, tracts, etc.</td></tr>
</table>

3.2 La tradition du document en art

Dans le sous-chapitre précédent traitant chronologiquement du développement de l'institution muséale, nous avons pu observer la césure qui a progressivement séparé les musées d'art et de science et analyser dans cette perspective la naissance des pratiques de documentation des collections (3.1.1). En comparant ensuite les canons muséographiques de l'art et de la science, nous avons vu qu'ils reposent sur des objectifs de diffusion antagonistes : la science étant tournée vers un public populaire, alors que l'art est dirigé vers l'élite. Nous avons alors étudié comment ces objectifs de diffusion opposés déterminent leurs programmes muséographiques conjoints et précisément leurs usages des outils de présentation textuelle des collections. Nous sommes arrivés au constat que, tandis que le projet des musées d'art s'efforce de minimiser le rôle du texte affiché dans l'exposition pour ne pas entraver la réception voulue esthétique et désintéressée des œuvres par le public, le musée de science s'attache au contraire à l'optimiser dans des perspectives d'éducation ludique et de vulgarisation de la connaissance pour l'audience (3.1.2). Comme on a vu, cet état des lieux agrémenté d'une prise en considération des concepts de « dispositif » (Foucault et Agamben) et d'« appareil » (Déotte) pour réfléchir sur le pouvoir exercé par le musée d'art, nous a en ce sens ramené vers l'origine de notre problématique qui est de vouloir comprendre le rapport instrumental du document à l'égard de la constitution, du fonctionnement et de la réception de l'œuvre exposée.

En guise de transition, nous sommes donc revenu vers notre objet de recherche pour lequel l'approche muséographique traditionnelle de l'art semble inadéquate en fonction, premièrement, du caractère scientifique des prestations bioartistiques et, deuxièmement, de la grande quantité de textes qui les environne et qui prouve que leur réception passe aussi par l'écrit. Nous avons enfin relevé et analysé les deux sortes de textes émis dans le cadre muséographique de l'art qui sont le cartel et les publications produites pour l'évènement de l'exposition (recensées sous la catégorie

« environnement écrit »), en étant critique à l'égard de leur fonction de documentation directe et indirecte de l'œuvre exposée (3.1.3).

Ainsi, suite à cette présentation préliminaire du contexte muséographique du document à travers laquelle nous avons observé le pouvoir exercé par l'institution artistique, nous allons à présent nous concentrer sur les formes de documentation produites par les avant-gardes du XXème siècle. Il s'agit en quelque sorte ici d'analyser comment les canons muséographiques d'exposition de l'art vont être confrontés aux processus de mutation de l'œuvre d'art à la fin des années soixante par des artistes qui vont prendre en charge et déconstruire les dispositifs de diffusion et de documentation de leur pratique. Dès lors, avec l'émergence des pratiques « dématérialisées » de l'art de cette décennie, le document ne se limitera effectivement plus à une fonction de présentation pour prendre en charge les modalités traditionnelles d'apparition de l'œuvre exposée (comme nous avons pu le voir jusqu'ici avec le cartel ou de façon indirecte avec les textes publiés aux alentours de l'œuvre), mais il fera désormais partie intégrante du processus de création des artistes qui établiront de nouveaux types de rapports entre l'œuvre et sa documentation (Bénichou, 2010).

A partir de la thèse d'Anne Bénichou nous allons donc commencer par introduire la problématique de l'hybridité de la documentation manipulée par l'artiste et son passage du statut d'archive à celui d'œuvre d'art (3.2.1), pour nous concentrer ensuite sur les concepts de « récit autorisé » de l'art exposé et de « contrat iconographique » développé par Jean-Marc Poinsot afin d'aborder les formes de discours produites par les artistes pour véhiculer leur autorité sur leurs œuvres (3.2.2). Enfin, nous terminerons ce sous-chapitre en traitant du troisième type de documentation institutionnelle inscrite dans la tradition de l'art, celui du récit d'expert, dont nous ferons l'historique et l'analyse critique (3.2.3).

3.2.1 Le statut ambigu de la documentation artistique

Contre le modèle moderniste basé sur l'idée d'une neutralité des espaces de monstration des œuvres comme environnement propice pour l'appréhension de l'art sous le mode de la contemplation, la fin des années soixante est marquée par un phénomène de réapparition du document dans les salles d'exposition sous la forme de documents issus des pratiques artistiques « dématérialisées ». L'art conceptuel, le *land art* et les autres pratiques *in situ*, mais aussi la performance et les arts en réseau de la fin de cette décennie, témoignent en ce sens d'une intention des artistes d'assumer la responsabilité de la diffusion et de l'interprétation de leur travail en s'appropriant le document. Ce phénomène a pour principal effet d'entraîner la remise en question de la secondarité du document par rapport à l'œuvre à laquelle il réfère et pour laquelle il assume traditionnellement un rôle documentaire, testimonial et instructif. Ces deux catégories (œuvre/document) habituellement tenues pour différentes et dont la distinction reste maintenue par des conventions institutionnelles sont effectivement bouleversées par de nouveaux types de rapports instaurés par les artistes et qui se regroupent, selon Anne Bénichou (2010), dans sept cas de figure :

> « Depuis l'art conceptuel, les artistes ont fondamentalement repensé la primauté de l'œuvre sur le document, opérant parfois un renversement complet de ce rapport. Sans prétendre à l'exhaustivité, il semble que les rapports entre l'œuvre et sa documentation peuvent être appréhendés selon les sept cas de figure suivants : 1) la documentation est première par rapport à l'œuvre ; 2) la dialectique entre l'œuvre et sa documentation est au fondement même de la démarche artistique ; 3) il y a concomitance de l'œuvre et de sa documentation ; 4) de façon plus traditionnelle, le document est second par rapport à l'œuvre, mais il tient lieu d'œuvre d'art ; 5) combinant la première et la quatrième modalité, le document est à la fois premier et second par rapport à l'œuvre ; 6) la documentation vise à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art et prend une dimension holistique ; 7) enfin, la documentation construit une œuvre fictive. » (Bénichou, 2010, p.56)

Passons rapidement sur les cinq derniers cas de figures afin de nous concentrer sur les trois premiers qui semblent plus pertinents pour notre recherche à cause du caractère « dématérialisé » des prestations artistiques auxquelles ils renvoient (celles

de l'art conceptuel, du *land art* et du *body art*) et des types de rapport entre l'œuvre et sa documentation qu'ils mettent à jour. Cela nous permet aussi de nous focaliser sur la subtilité et la variabilité du jeu qui s'instaure entre l'œuvre et sa documentation selon les différentes démarches artistiques en faisant appel aux travaux d'autres théoriciens qui approfondissent l'enjeu de ce rapport dans ces perspectives spécifiques.

Ainsi, le septième cas de figure où la documentation sert à construire l'illusion qu'elle renvoie à une œuvre ou un événement artistique réel est assez explicite dans sa formulation pour que nous l'expliquions davantage. Disons simplement que pour en illustrer la portée, Anne Bénichou évoque la célèbre filature de Sophie Calle par un détective privé que sa mère avait engagé à sa demande en 1981 et où l'artiste avait pris soin d'opposer sa version des faits à celle dont fait foi le corpus de documents qui relatent l'événement pour confronter le spectateur aux divergences de deux récits. Dans un autre style, nous pourrions évoquer l'œuvre de Thomas Demand dont la démarche s'inscrit dans la poursuite de celle de René Magritte en réalisant des trompes l'œil par la technique de la photographie numérique pour représenter des scènes de la nature ou de lieux médiatisés. Dernièrement exposé au Nouveau Musée National de Monaco, celui-ci présentait entre autres une œuvre intitulée *Clearing* (2003) constituée d'une photographie de 192 x 495 cm montrant une clairière cadrée en gros plan et à l'échelle un. Le point de vue choisi par l'artiste laisse ainsi penser qu'il veut donner l'impression au spectateur de s'enfouir dans une flore abondante chargée de troncs d'arbres, de branches et de feuilles vertes. Mais la définition floue de l'image, son jeu de clair/obscur ainsi que les indices semés par l'artiste pour laisser transparaître la supercherie incitent le spectateur à douter de la véracité de cette représentation. Car en réalité chaque cliché découle d'un geste systématique consistant à réaliser des maquettes en papier des motifs représentés qui sont ensuite détruites dès qu'elles ont été capturées. Une clairière, du gazon mais aussi une scène de crime, etc., sont en fait autant de leurres visuels renvoyant vers les répliques

artificielles d'un référent réel. Paradoxalement, Demand remet ainsi en question la valeur documentaire attribuée à l'image photographique bien qu'il l'utilise pour conserver la trace de ses sculptures mimétiques et éphémères. Pour réaliser par exemple la maquette de la clairière, l'artiste a dû travailler avec une équipe d'assistants pendant trois mois en observant et reproduisant la vue qu'il avait encadrée de son jardin. Mais, malgré l'effort de cette pratique en aval, l'œuvre qui subsiste en amont est réduite au document photographique qui en garde l'épreuve finale pour diffuser l'illusion qu'elle témoigne de l'existence d'un lieu réel.

Pour le sixième cas de figure, c'est en évoquant les archives de Ben Vautier, de Fluxus ou de Gilbert and George, qu'Anne Bénichou développe ce type de rapport qui repose sur le principe simple des artistes selon lequel : puisque la vie fait œuvre, il faut documenter la vie entière. Cette posture holistique engendre en ce sens des corpus colossaux dont la signification procède davantage de la masse documentaire que des éléments qui la constituent. Ici, les archives, maquettes, dessins, et autres objets accumulés et collectionnés par les artistes « font » œuvre dans la mesure où ils visent à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art.

Lorsque la documentation est à la fois seconde et première par rapport à l'œuvre à laquelle elle réfère, comme dans le cinquième cas de figure, Bénichou fait notamment référence à Christian Boltanski et sa série des Inventaires d'objets ayant appartenus à…, c'est-à-dire une œuvre démontrant comment le document peut être à la fois de l'ordre du performatif et de l'archive. Le document acquière effectivement une double position dans la mesure où il intervient à la fois en amont et en aval de l'œuvre, en étant du côté de sa production (puisqu'il sert de notation à l'installation) et de sa réception (puisqu'il en garde la trace pour le public). Dans un autre genre, plusieurs livres d'artistes d'Alan Kaprow constituent un bon exemple de ce type de rapport entre l'œuvre et le document puisque l'artiste utilise les photographies de ses performances à la fois comme des traces de ces évènements passés et comme des illustrations servant de scripts pour réitérer les performances. Cette approche de la

documentation des performances qui s'oppose à celle traditionnelle que nous allons voir plus loin, s'est en fait généralisée depuis les années 2000 avec une troisième génération de *body artistes* qui s'attachent au *reenactment* de leurs œuvres. Dans cette conception caractérisée par un rejet de la valeur d'authenticité, l'image est alors considérée comme une partition permettant de réactualiser l'œuvre performative qu'elle représente (Bénichou, 2010, p.41-59).

Pour le quatrième cas de figure, Anne Bénichou fait allusion aux œuvres éphémères ou à matérialité intermittente qui génèrent une documentation qui est seconde par rapport à l'œuvre qui reste première, mais qui sont dotées d'une telle cohérence plastique qu'on peut les considérer comme des œuvres à part entières (Bénichou, 2010, p.60). Elle prend pour exemple le corpus des photographies relatives aux bâtiments découpés de Gordon Matta-clark et cite l'analyse de Christian Kravagna qui en dégage trois conceptions de la documentation qui sont les suivantes : 1) la représentation « transparente » de l'œuvre ; 2) un genre ayant ses propres conventions ; et, 3) une « remédiation » (c'est-à-dire le fait que le document vise à recréer l'expérience spatiale et phénoménologique du lieu photographié). Selon Kravagna, cité par Anne Bénichou, seule les deux dernières catégories de documentation procèdent d'une démarche artistique car, d'une part, le document est sous-tendu par une interrogation sur ce que documenter signifie, et aussi, parce qu'il est doté d'une cohérence formelle au regard de l'œuvre dont il cherche à rendre compte (Bénichou, 2010, p. 60-62).

Abordons à présent les trois premiers cas de figure dans le sens de leur énumération dans la citation en leur réservant un traitement plus détaillé car ils mettent en lumière des aspects qui vont nous servir pour notre recherche. Comme l'indique Anne Bénichou ci-dessous, la forme la plus radicale du renversement d'autorité entre l'œuvre et sa documentation s'exprime à travers le premier cas de figure représenté de façon exemplaire par l'art conceptuel dont la pratique repose sur la primauté du document par rapport à l'œuvre :

> « Les artistes conceptuels et plusieurs de leurs médiateurs ont cherché à inverser le rapport que l'œuvre entretient avec sa documentation. Ils se sont rattachés à concevoir des documents qui précèdent les œuvres auxquelles ils se rapportent ou qui en tiennent lieu. Ce renversement du rapport entre l'œuvre et sa documentation est lié à la conception idéelle de l'art que les artistes conceptuels tentent d'instaurer. Au lieu de matérialiser le concept en un objet doté de qualités visuelles, il s'agit d'en proposer un énoncé, son énonciation tenant dès lors lieu d'œuvre d'art. (…) Ce glissement de l'objet à l'énonciation d'un concept va générer des modalités très diverses de consignation et de diffusion des idées qui prendront la forme de systèmes de documentation, non dépourvus de qualités visuelles, paradoxe de l'art conceptuel.
>
> Un autre aspect de l'art conceptuel a motivé ce renversement : l'idée que l'œuvre d'art communique de l'information, assertion largement redevable à la fortune critique que connaissent les écrits de Marshall McLuhan à l'époque. Comme s'ils reprenaient à leur compte la célébrissime formule du théoricien des communications, « le médium constitue le message même », les artistes opèrent un recouvrement des espaces de production, de reproduction et de diffusion. Les catalogues, les revues, les livres, les affiches, et les autres moyens de diffusion, deviennent les nouveaux lieux de création. » (Bénichou, 2010, p. 56-57)

Les artistes conceptuels opèrent un brouillage de frontière entre l'art et le discours sur l'art en utilisant le langage comme matériau premier et en remplaçant les traditionnelles peintures et sculptures par des documents qui supportent l'essence idéelle de l'œuvre même. De cette manière, ils questionnent les caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'une chose puisse être considérée comme de l'art mais aussi la manière dont cette chose peut être exposée, conservée et critiquée comme telle (Godfrey, 2003, p.75). Par exemple, dans *One and three chairs* (1965), l'artiste Joseph Kosuth installe une chaise en bois, une photographie noire et blanc de la chaise ainsi qu'une photocopie de la définition donnée par le dictionnaire du mot « chaise ». Il accroche de la sorte aux murs deux éléments traditionnellement considérés comme secondaires pour accompagner et décrire l'objet premier (la chaise), et sous-tend de cette manière une réflexion sur l'interaction entre réalité, idée et représentation. Parmi les textes qui inaugurent l'émergence de l'art conceptuel, l'essai de Sol LeWitt intitulé « *Paragraphs on Conceptual Art* » (paru dans le numéro

d'été d'*Artforum* en 1967) indique : « Dans l'art conceptuel, l'idée est la principale composante de l'œuvre. Lorsqu'un artiste utilise une forme d'art conceptuelle, cela signifie que toutes les décisions sont prises à l'avance et que l'exécution n'a plus guère d'importance. L'idée devient une machine à faire de l'art. ». On trouve chez cet artiste pour qui il n'est pas nécessaire de toucher ou transformer les matériaux pour fabriquer une œuvre, l'expression claire de ce lien entre l'idée et l'œuvre d'art dans les titres descriptifs qu'il donne à ses pièces. Nous devons donc souligner à travers ce cas un autre élément important introduit dans la citation d'Anne Bénichou : c'est qu'en plus de leur démarche plastique qui fait usage du langage et du document, les artistes conceptuels ont tendance à produire une grosse quantité de discours émis sous la forme d'*interviews*, d'articles ou d'essais réflexifs dans l'environnement de leur pratique pour la mettre en contexte, afin qu'elle puisse être comprise et regardée par le public. Les artistes du groupe *Art & Langage*, par exemple, enseignent l'art à l'université de Coventry et produisent beaucoup d'écrits dans lesquels ils critiquent son évolution récente. Ils publient en 1969 une revue du même nom dont le premier numéro contient des essais des membres du groupe et des contributions des artistes américains Sol LeWitt, Dan Graham et Lawrence Weiner. Cette tendance des artistes à publier des textes sur leur travail ainsi que le format documentaire d'une grande partie des pièces qui, du coup, se prêtent naturellement à la publication en magasine facilitent ainsi la circulation des œuvres et contribuent au rayonnement international de ce mouvement artistique (Archer, 1999). La série d'expositions sur l'art conceptuel réalisée sous la forme de catalogues par Seth Siegelaub en 1969 est exemplaire en ce sens.

Pour le second type de rapport entre l'œuvre et son document, Anne Bénichou évoque l'exemple de la série des « non-sites » réalisée par le *land artist* Robert Smithson entre 1968 et 1969 qui consiste en une production exponentielle de documentation exposée dans les galeries et composée de photographies, de cartes géographiques et d'échantillons prélevés sur le terrain, se référant aux œuvres

réalisées *in situ* dans des espaces excentrés. Selon l'auteur, du fait du caractère fondamentalement entropique des *earthworks* de Smithson une dialectique s'instaure entre l'œuvre *in situ* et sa documentation dans la mesure où les « non-sites » ne parviennent pas à représenter les « sites » auxquels ils réfèrent puisque ces derniers se dégradent constamment. A ce sujet, précisions que bien que la majorité des *land artists* travaillent avec la photographie pour documenter leurs œuvres exécutées dans la nature, on trouve des variations dans leur emploi de ce media donnant lieu à plusieurs catégories de documentation visuelle du *land art*. En ce sens, d'après Colette Garraud (1994) : a) la photographie peut permettre de créer l'image documentaire d'une œuvre qui doit être vue *in situ* (comme chez Walter de Maria) ; b) en étant la photographie d'un travail non visible, éphémère ou éloigné, elle peut elle-même détenir le statut d'œuvre (Richard Long) ; c) elle peut aussi constituer la photographie d'un site sans interventions de l'artiste (Hamish Fulton) ; d) enfin, elle peut se donner avant tout comme produit d'un geste photographique jouant sur les seules propriétés du médium (Barbara & Michael Leisgen, etc.). Nous voyons donc que selon ces catégories, le document visuel devient variablement premier ou second par rapport à l'œuvre référée car, dans certains cas, la mise en place d'une « recette photographique » par l'artiste témoigne d'une démarche d'esthétisation du document alors que, dans d'autres, la photographie reste cantonnée à une tâche testimoniale soumise à l'enregistrement strict et objectif du site qui compose l'œuvre.

L'esthétisation du document, voire sa théâtralisation, par opposition au fait qu'il soit relégué à une tâche indicielle et secondaire par rapport à l'œuvre qu'il documente constitue une distinction sur laquelle débattent les historiens de l'art et précisément ceux du *body art*. En effet, la confusion entre la « photographie de performances » (nature documentaire de l'image) et la « photographie performée » (valeur théâtrale de l'image) pose l'enjeu de l'authenticité et de l'interprétation de l'œuvre dont le document fait preuve. Cette question est d'autant plus pertinente ici car, bien que le *body art* ou la performance des années 1960-70 soient basés sur le principe d'une

réception directe et phénoménologique du spectateur, compte tenu de la nature éphémère, incarnée et non réitérable de l'œuvre (le corps de l'artiste étant le médium premier), c'est en réalité essentiellement via le document qu'elle est perçue par l'audience. C'est la raison pour laquelle Anne Bénichou rattache cette forme d'art au troisième cas de figure qui est celui d'un rapport de concomitance entre l'œuvre et sa documentation. En effet, cette conception attachée à l'authenticité de l'œuvre performative qui se manifeste par une survalorisation de l'événement *live* au détriment des images qui en sont issues et auxquelles on n'accorde qu'une fonction ancillaire, se retrouve dans l'esthétique très pauvre des documents de performances de cette décennie et le fait que leur diffusion soit restée très limitée. Ces photographies qui ont la caractéristique d'être généralement en noir et blanc et difficiles à déchiffrer à cause des mauvaises conditions dans lesquelles elles sont prises, sont en fait destinées aux magasines de la contre-culture créés à cette époque pour documenter et diffuser les pratiques artistiques expérimentales qui se développent en dehors des institutions artistiques officielles. Elles cessent de circuler lorsque ces revues disparaissent sans qu'aucun autre espace de diffusion ne les relaye (Bénichou, 2010, p.41-59).

Notons que, par la tâche même qui lui est donnée de « documenter » le réel, la documentation est en fait vouée à n'être que le vestige, la trace ou l'*imago* de la vie. Et cette assomption est amplifiée lorsque dans l'art, la pratique documentaire a affaire à une œuvre dont la dimension performative est saillante comme dans l'art corporel. Ainsi, comme l'écrit Boris Groys (2002), cette incapacité du document à retranscrire l'authenticité du direct implique un rapport hiérarchique entre l'événement réel et son enregistrement documentaire qui ne peut qu'en retranscrire l'absence :

> « All documentation is under general suspicion of inexorably adultering life. For each act of documentation and archiving presupposed a certain choice of things and circumstances. Yet, such a selection is determined by criteria and values which are always questionable, and necessarily remain so. Furthermore, the process of documenting something always opens up a disparity between the

> document itself and the documented evens, a divergence that can neither be bridged nor erased. But even if we managed to develop a procedure capable of reproducing life in its entirety and with total authenticity, we would again ultimately end up not with life itself, but with life's death mask, for it is the very uniqueness of life that constitutes its vitality. » (Groys, 2002)

Le problème généré par l'ambiguïté de ce rapport de concomitance entre l'œuvre performative et sa documentation amène l'historienne de l'art Amélia Jones (1997) à critiquer cet *a priori* d'une réception non-médiate du body art qui est à ses yeux illusoire. En se questionnant sur l'ontologie de la performance, elle défend la thèse inverse selon laquelle non seulement la documentation visuelle et textuelle a la capacité d'instaurer un rapport intersubjectif entre l'œuvre et le spectateur (comme dans une situation de réception directe) mais, de plus, elle a l'avantage de véhiculer les intentions de l'artiste en garantissant ainsi que le « sens » de l'œuvre ne soit pas perdu :

> « It is my premise here, as it has been elsewhere, that there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event. While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader <--> document) is equally intersubjective. Either way, the audience for the work may know a great deal or practically nothing at all about who the performer is, why she is performing, and what, consequently, she "intends" this performance to mean. Either way, the audience may have a deep grasp of the historical, political, social, and personal contexts for a particular performance. While the viewer of a live performance may seem to have certain advantages in understanding such a context, on a certain level she may find more it more difficult to comprehend the histories/narratives/processes she is experiencing until later, when she too can look back and evaluate them with hindsight (the same might be said of the performer herself). As I know from my own experience of "the real" in general and, in particular, live performances in recent years, these often become more meaningful when reappraised in later years ; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them. » (Jones, 1997, p.12)

Ainsi selon l'auteur, c'est rétrospectivement dans une distance temporelle que l'on peut véritablement apprécier une performance même si on en avait fait l'expérience *live* et instantanée au départ, car ce n'est qu'après coup, avec un certain recul qu'on peut cerner l'inscription culturelle de ce type d'œuvre incarnée provisoirement par le corps de l'artiste. Après avoir analysé le travail de la *performeur* Carolee Schneemann, l'auteur insiste donc sur l'ancrage culturel du *body art* en affirmant sa dépendance avec la documentation qu'elle juge nécessaire pour permettre à ce type d'œuvre d'atteindre sa dimension symbolique et « représentationnelle » :

> « I have already made clear that I specifically reject such conceptions of body art or performance as delivering in an unmediated fashion the body (and implicitly the self) of the artist to the viewer. The art historian Kathy O'Dell has trenchantly argued that, precisely by using their bodies as primary material, body or performance artists highlight the "representational status" of such work rather than confirming its ontological priority. The representational aspects of this work – its "play within the arena of the symbolic" and, I would add, its dependance on documentation to attain symbolic status within the realm of culture – expose the impossibility of attaining full knowledge of the self through bodily proximity. Body art, finally, shows that the body can never "be known 'purely' as totalizable, fleshy whole that rests outside of the arena of the symbolic." [11]» (Jones, 1997, p.13)

Ce lien paradoxal entre la performance et sa documentation est d'autant plus ambigu qu'il est très fréquent en réalité que la performance ne soit jouée par l'artiste que dans la perspective de son enregistrement photographique ou vidéographique (Bénichou, 2010, p.59). Par exemple, les actionnistes viennois Otto Mühl et Günter Brus réputés pour la violence de leurs actions ne les réalisent en fait que dans un cadre privé lorsqu'elles sont filmées par le réalisateur Kurt Kren. L'artiste Gina Pane a, elle, l'habitude de répéter et de préparer ses performances avec une photographe attitrée en déterminant chaque fois au préalable les prises de vues, les moments et les effets de l'action à privilégier et à enregistrer méticuleusement lors de sa réalisation en public. Parmi la grande quantité de clichés, Pane en sélectionne ensuite une partie pour ses qualités emblématiques, expressives ou émotionnelles afin de réaliser ses

« constats photographiques » constitués de montages d'images qu'elle met en vente en tant qu'œuvres originales, tandis que d'autres images qui n'ont pas de statut artistique sont envoyées aux médias (Bénichou, 2010, p.44). Cette démarche démontre ainsi l'importance qu'accorde l'artiste au document et à la réception documentée de sa pratique tout autant qu'à sa réception directe. Une approche qui contraste radicalement avec celle de Chris Burden dont les performances jouent aussi avec les limites corporelles. Performant généralement devant une petite audience et ne travaillant qu'avec des photographes non professionnels, il ne conserve de ses actions qu'une image anecdotique accompagnée ensuite d'une légende descriptive. Ainsi, dans *Shoot* (1971), Burden se fait tirer dans le bras gauche et ne garde que quelques photographies en noir et blanc de cette performance accompagnées d'une brève déclaration disant : « At 7 :45 P.M. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me. » (Schjeldahl, 2007). Pour *Five days locker piece* (1971), il reste enfermé durant cinq jours dans une consigne avec une bouteille d'eau dessus et une bouteille d'urine sous lui et ne divulgue de cette performance qu'une photographie en noir et blanc montrant de face le casier parmi la série d'autres. Burden pour qui la présence du public compte lorsqu'il performe déclare même pour *Shoot* que tous ceux qui étaient présents dans la salle lors de sa performance étaient impliqués dans cet acte de violence qu'il s'était infligé puisqu'ils n'étaient pas intervenus (Warr, 2005, p.122) : un point de vue éthique qui intègre par conséquent la participation passive du spectateur comme composante supplémentaire dans l'œuvre performative.

3.2.2 Les « récits autorisés » de l'art exposé

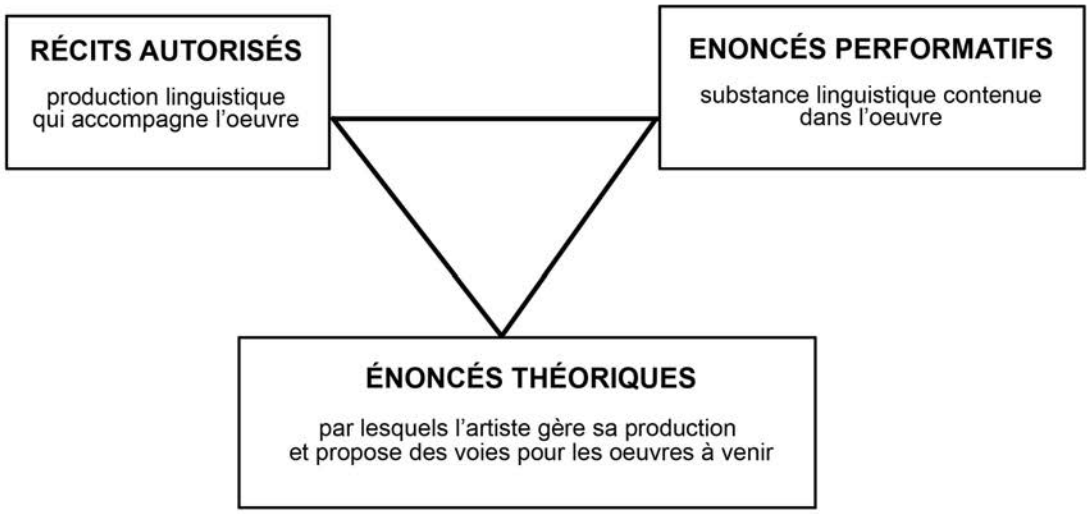
Dans la partie précédente, nous avons présenté l'ambiguïté du statut du document manipulé par l'artiste sous différentes formes verbales et visuelles par rapport à l'œuvre d'art « dématérialisée » qu'il documente. D'un extrême à un autre,

nous avons vu qu'il peut tenir lieu d'œuvre d'art en matérialisant son concept (comme dans l'art conceptuel) comme il peut servir à fournir l'illusion qu'il réfère à son existence réelle. Entre ces deux pôles, nous avons abordé graduellement les variations de rapports proposés par les artistes entre l'œuvre et sa documentation pour mettre à mal son rôle testimonial traditionnel et sa secondarité vis-à-vis de la prestation artistique « authentique » de nature *in situ* ou éphémère. Nous avons aussi brièvement vu à travers certains cas comment en plus de l'usage du document dans leur pratique, les artistes peuvent produire des discours autour de leur œuvre pour la mettre en contexte et sensibiliser les publics qui vont en faire la réception. De fait, si jusqu'ici nous avons concentré notre analyse sur le document en tant que médium plastique ou structurel de l'œuvre, nous allons maintenant approfondir ce deuxième type de documentation qui s'attache aux discours qu'émettent les artistes autour de leur production. Pour ce faire, nous nous basons sur la recherche de Jean-Marc Poinsot (1999) consacrée à l'analyse des productions linguistiques au sein de la pratique artistique telles qu'elles se sont développées à la fin des années 1960 pour en dégager ce qu'il appelle les « récits autorisés » de l'art exposé.

En effet, selon lui, ce sont à l'origine les questions des nouveaux modes de relation de l'art au réel et du nouveau mode d'apparition des œuvres à la fin des années 1960 qui ont entraîné un bouleversement subséquent des espaces, des circonstances et des règles d'exposition. Le phénomène de transformation de la prestation esthétique et notamment de la dématérialisation des œuvres dans des courants tels que l'art conceptuel, le *land art*, le *body art* et l'*arte povera*, etc., a pour conséquence d'introduire la nécessité d'établir des productions linguistiques au sein de la pratique artistique qui se donnent à lire comme représentation de la prestation esthétique. Au sein de cet ensemble de textes produits par l'artiste sur son œuvre, l'auteur distingue trois catégories de discours qui sont les « énoncés performatifs » (les substances linguistiques contenues dans les œuvres), les « énoncés théoriques »

et, enfin, les « récits autorisés » (les productions linguistiques qui accompagnent l'œuvre) (Poinsot, 1999, p.135) (tableau 3.4) :

Tableau 3.4
Les productions linguistiques au sein de la pratique artistique (Poinsot, 1999)



Contrairement aux énoncés performatifs, les récits autorisés n'entretiennent pas un rapport constitutif à l'égard de l'œuvre référée, mais ils ont cependant la caractéristique de l'accompagner systématiquement tout en s'effaçant et en se faisant oublier au moment de sa réception alors qu'ils véhiculent par leur élaboration même l'autorité de l'artiste. Ainsi, bien qu'ils soient indispensables à la survie matérielle, symbolique et sociale des prestations esthétiques, ils sont néanmoins seconds en ce qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou sa représentation. De ce fait, ces récits de nature institutionnelle apparaissent automatiquement dans le cadre de la production d'évènements et de prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. Poinsot énumère en désordre une liste indicative de ce vaste corpus (certificats, attestations, descriptifs,

notices de montage ou projets, légendes ou illustrations des catalogues, déclarations d'intentions, recensions, descriptions, informations, invitations, prescriptions, tracts et communiqués de presse), ainsi que divers types de supports qui les véhiculent (catalogues, biographies, journaux personnels, livres de témoignage ou encore commentaires oraux). On remarque dans cette liste qu'il se trouve d'un côté des récits de type « notation » plutôt adressés à l'institution chargée de la gérance de l'œuvre tandis que d'autres sont voués à accompagner sa réception publique et à être diffusés à proximité plus ou moins immédiate de son lieu d'accrochage. Pour préciser davantage la place du récit au moment de la réception de l'œuvre exposée, Poinsot qualifie d'ailleurs de « récits autorisés de proximité » ceux qui sont produits dans le temps et le voisinage de la prestation esthétique.

Ainsi, la fonction première de ces récits consiste à pérenniser l'art contemporain puisque comme nous l'avons introduit, ils émergent dans un contexte où : « la diversification des formes de la prestation esthétique et la dématérialisation accompagnant la pratique de l'exposition ont rendu nécessaire la formulation sommaire ou explicite des modalités et des termes de la prestation esthétique » (Poinsot, 1999, p.137). Pour faire face aux déplacements, démontages ou dématérialisations des œuvres, les détails de leur actualisation doivent être prévus, ou leurs actualisations initiales documentées, afin que les pièces soient convenablement re-actualisées. Ainsi, si le matériel des certificats, descriptions, notices de montages, attestations ou notices de catalogues, etc., sont pragmatiquement la première étape à franchir pour pouvoir disposer de l'œuvre, ils sont aussi pour la plupart non publics et inconnus car :

> « S'ils accompagnent l'œuvre dans ses pérégrinations d'expositions en exposition, de galerie en collections, ou si, par intérim, ils tiennent lieu d'œuvres lorsque celle-ci n'est pas composée de matériaux ou d'artefacts à conserver entre deux actualisations, ils sont oubliés dès lors que l'œuvre est en état d'être vue. Ces récits autorisés n'ont donc pour destinataires que ceux qui ont la charge matérielle et technique de l'œuvre. » (Poinsot, 1999, p.303)

Mais aussi, le deuxième trait de fonctionnalité de ces récits consiste à fournir des principes d'intelligibilité aux prestations esthétiques parce qu'ils véhiculent la « figure de l'artiste » en une « construction symbolique qui fixe sous une forme déterminée et nommable la manière dont l'artiste exerce ses prérogatives d'auteur et le champ qu'il leur a donné » (Poinsot, 1999, p. 136).

Cette autorité peut être édifiée par la signature sous ses différentes formes, les (auto)biographies et toutes les déclarations établissant des liens entre les œuvres et leurs artistes. Cependant, au-delà de la figure de l'artiste qui revêt une valeur très générale, certains récits autorisés remplissent la fonction plus précise d'énoncer les modalités et les termes du « contrat iconographique » dont voici une partie de la définition donnée par Poinsot :

> « Par contrat iconographique j'entends la formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre. Réduire la notion d'iconographie aux sujets et motifs fixés par la tradition et les textes canoniques, c'est se condamner au plus grand arbitraire dans l'élucidation des propos tenus au sein des œuvres. Toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, parle toujours de quelque chose du monde réel ou d'un monde imaginaire et cette chose n'est accessible au spectateur de l'œuvre que dans la mesure où il existe un consensus minimum (entre l'artiste et le spectateur) sur la chose et la manière dont elle est donnée à voir. C'est la perte de généralité des termes du contrat iconographique, due entre autres choses à des phénomènes d'acculturation complexes, qui a pu créditer un temps l'idée de sa disparition totale, or l'univers sémantique de l'art moderne et contemporain n'est ni infini, ni indéfini. Les artistes pour leur part n'ont jamais douté de leur propos et par le moyen des titres, de leurs déclarations ou écrits, de leurs prescriptions, ils n'ont cessé de fournir à leur public les moyens de saisir ce dont ils voulaient parler et l'ambition avec laquelle ils voulaient le faire. » (Poinsot, 1999, p.136-137)

Comme nous le voyons, dans la production des récits autorisés entre en jeu la formulation d'un consensus minimum établi par l'artiste pour garantir que le « propos » de son œuvre et de « ce qu'il y donne à voir » soit accessible pour ses interlocuteurs. Ces récits qui émanent directement de l'artiste s'imposent ainsi comme garants de ses véritables intentions. En portant à la fois le projet qu'il a de son

œuvre et du même fait les interprétations légitimes qu'il lui reconnaît, ils préservent alors son intégrité et « peuvent par les indications pratiques qu'ils donnent permettre de ne pas se tromper sur le statut sémiotique des composantes du signe esthétique. » (Poinsot, 1999, p.43)

Parmi les récits autorisés du contrat iconographique, Poinsot en distingue plusieurs catégories qui sont : 1) les descriptions ; 2) les légendes ; 3) les projets et annonces ; 4) les commentaires, interviews ou textes plus écrits ; et enfin, 5) les déclarations ou *statements* (Poinsot, 1999, p.251). Dans le tableau ci-dessous, nous les rangeons par catégorie et par fonction (tableau 3.5) :

Tableau 3.5
Les catégories de récits autorisés du contrat iconographique (Poinsot, 1999)

Catégories	**Descriptions**
Descriptions	S'attacher à dire comment sont les choses, la fabrication de l'œuvre, sa conception ou les circonstances de sa réalisation.
Légendes	Chercher à faire faire les choses au destinataire de son œuvre, lui fournir un mode d'emploi (des indications de lecture, des légendes).
Projets Annonces	S'engager à faire quelque chose.
Commentaires Interviews Textes plus écrits	Exprimer ses sentiments et attitudes.
Déclarations *Statements*	Provoquer des changements dans le monde.

Poinsot (1999, p. 253) détaille la première catégorie des récits autorisés du contrat iconographique qui se donnent comme description comme étant :

a) les zones techniques du titrage puis dans leur proximité immédiate les légendes (l'explication en quelques lignes du titre ou des autres éléments du titrage) ;

b) les descriptions plus extensives qui vont contribuer à introduire dans le champ de l'œuvre des données ou composantes qui n'en sont pas conventionnellement parties intégrantes (toutes descriptions associées à l'œuvre lors de sa mise à vue) ;

c) des descriptions ou recensions *a posteriori* à lire en l'absence de l'œuvre (étant entendu qu'on peut admettre qu'une ou plusieurs photographies complémentaires ne peuvent que faire partie de la description et non se substituer à l'œuvre manquante) ;

d) les descriptions inclues dans des textes plus longs qui aident à la mise en place des éléments qui seront commentés ou discutés et celles prises dans un discours fictionnel ou réinsérées dans l'œuvre comme énoncés performatifs.

En abordant des artistes tels que Carl André, Marcel Broodthaers, Robert Smithson ou Walter de Maria, Poinsot démontre l'efficacité didactique et didascalique des descriptions qui sont prises « entre leur fonction de description de l'œuvre et celle de description du monde concerné par l'œuvre » (Poinsot, 1999, p.263) :

> « Selon des stratégies différentes ces descriptions contribuent à signaler ce qu'il y a à savoir, ce qu'il y a à voir et comment, – étant entendu que ce qui est déjà découpé en unités discrètes dans les deux plans du réel et de l'art et qui est manifeste n'est jamais décrit –, mais inversement la description ne peut jamais introduire explicitement que des unités discrètes au moins sur un des deux plans de l'art et du monde. Il revient en effet à la déclaration ou « statement » à formuler de nouvelles unités discrètes quand cela n'est pas fait par la fiction. La description ne règle en quelque sorte que des problèmes de détail dans l'identification et l'usage à faire de cette identification. » (Poinsot, 1999, p.263-264)

La seconde catégorie des récits autorisés que sont les légendes impliquent une participation active du regardeur auquel l'artiste s'adresse directement pour lui dicter le comportement ou la posture à adopter pour accéder à son œuvre :

> « En s'adressant au spectateur, c'est-à-dire à celui qui engage une relation exclusivement symbolique à l'œuvre, l'artiste formule des indications dont il attend qu'elles soient suivies car elles constituent des composantes du cheminement intellectuel et sensible interne à l'œuvre, à la prestation esthétique. Ces légendes se distinguent des indications de régie ou didascalies en ceci qu'elles ne s'adressent pas à des professionnels chargés de la réalisation, installation ou présentation de l'œuvre, ni à des collectionneurs, mais la redistribution toujours possible des rôles entre l'artiste, l'exécutant et le spectateur peut aussi placer ce spectateur en situation de destinataire d'indications de régie particulières[38]. Cette redistribution a ouvert le registre des modalités de la prestation esthétique et des conventions de perception à tel point qu'elles sont devenues des variantes explicites dont peuvent jouer les artistes. Dès lors si l'expérience de la particularité du dispositif constitutif de l'œuvre fait partie de celles-ci, il est logique que l'on puisse considérer certaines indications de régie comme des légendes du contrat iconographique. » (Poinsot, 1999, p. 265)

Dans cet acte particulièrement délicat de la négociation du contrat iconographique, l'artiste incite l'observateur à obtenir un comportement intellectuel et sensible particulier à travers une légende comme invite ou attente d'un engagement perceptif spécifique. Celle-ci a pour caractéristique d'être plutôt courte, sans donner de trop longues explications, car l'œuvre « est censée démontrer à l'évidence que l'engagement sollicité est susceptible d'être gratifié d'une lecture plus intéressante et plus forte. » (Poinsot, 1999, p. 269). Cette catégorie de récit autorisé pose ainsi le problème de la limite à fixer entre le pouvoir évocateur de l'œuvre et son extension discursive comme ressource jugée nécessaire par l'artiste pour parvenir à solliciter une attitude spécifique du spectateur. Poinsot formule ainsi la question : « l'artiste doit-il formuler explicitement ses exigences et obtenir un engagement préalable de l'observateur ou doit-il arriver à ses fins par les seuls moyens de l'œuvre ? » (Poinsot, 1999, p.268).

Pour la catégorie suivante des projets et annonces, Poinsot fait allusion aux situations « où l'artiste est invité à anticiper la description de son œuvre sur sa réalisation » comme dans le cas général des commandes pour des expositions (Poinsot, 1999, p.271). Si d'abord l'auteur évoque les œuvres réduites à leurs énoncés comme un « ensemble de phrases susceptibles d'être actualisées par le lecteur dans le cadre de l'expérience du quotidien » (Poinsot, 1999, p. 272), c'est-à-dire des prestations dont les modalités de réalisations relèvent de l'actualisation par le spectateur dès lors engagé dans une coresponsabilité de l'œuvre et dont le modèle prend racine avec le mouvement Fluxus, il revient ensuite sur des projets d'œuvres annoncés par les artistes où le montage d'une production est indispensable. Ainsi, à travers divers exemples, il évoque la difficulté qu'éprouvent les artistes depuis les années 1960 de s'adresser à la fois aux opérateurs des expositions et au public pour évoquer le montage complexe de la production et du contrat iconographique de chaque œuvre ne se limitant pas au registre des artefacts conventionnels. Les annonces et projets témoignent effectivement du problème des artistes à préserver leur autorité sur les œuvres qu'on leur commande en évitant d'être trop précis à l'égard de leur contrat iconographique et en niant la place du commanditaire :

> « Si l'exposition est implicitement une commande d'œuvre, ceci n'induit pas pour autant que les artistes reconnaissent une légitimité particulière de l'organisateur à formuler les termes précis de la commande. C'est pourtant par la pratique de l'exposition qu'a pu être réintroduite une forme de commande susceptible de mobiliser les ambitions artistiques. Les récits autorisés attachés à la réalisation de telles commandes ne manquent pas de laisser transparaître les difficultés particulières d'une socialisation de l'art dans le cadre de laquelle l'artiste défend farouchement ses prérogatives en prenant toujours à témoin la communauté de ses spectateurs et en évitant autant que possible les engagements trop précis.
>
> (…) Sous quelque forme que s'énoncent les projets y compris dans les situations de commande dont on sait qu'elles exigent de l'artiste les termes minima d'un engagement en contrepartie des investissements du commanditaire, il apparaît que les artistes évitent des fixer dans les mots les termes d'un contrat iconographique qu'ils considèrent ne pas vraiment avoir à négocier avec les partenaires directs de la commande. Aussi quand nous avons

> à prendre connaissance d'un récit autorisé relatif à une commande, il apparaît que ce texte nous est destiné, en tant que public. Dès lors, il procède selon un argumentaire qui privilégie la genèse du projet au sein de l'œuvre de l'artiste, ou la fonde dans les caractéristiques du site, abstraction formalisée de la commande tendant à évacuer circonstances et commanditaires réels réduits au rang de conditions nécessaires, mais pas suffisantes à la réalisation de l'œuvre. » (Poinsot, 1999, p.278-279-280)

La quatrième catégorie de récit autorisé composée des commentaires, *interviews* et textes plus écrits fournit l'occasion pour les artistes d'exprimer leurs attitudes et sentiments. Les membres de l'*arte povera* en sont un exemple évocateur et plus particulièrement Mario Merz que Poinsot prend pour exemple pour montrer comment les questions de l'une de ses *interviews* sont structurées de manière à ce que l'artiste s'explique sur ce qui dans son expérience et sa vie est à l'origine de ses différentes œuvres (Poinsot, 1999, p.283). Cette catégorie de récit autorisé qui relève du registre expressif pose ainsi le problème de la délimitation à discerner entre iconographie et expression en se demandant comment ce type de récit peut se caractériser sans se réduire à la manifestation d'une pure subjectivité (Poinsot, 1999, p.284). En effet, dans l'entretien, la dissymétrie des paroles tient au fait que l'objet du discours reste l'œuvre et que l'allocutaire n'a aucune maîtrise ni initiative dans ses composantes, si ce n'est celle de proposer à l'artiste de l'*interviewer* quand l'actualité l'exige. De fait, l'entretien est un type de discours d'artiste qui garde une fonction généraliste non restreinte au contrat iconographique tant de nombreux paramètres déterminent son intérêt et sa pertinence.

Plus spécialisé, le commentaire constitue, lui, un discours sur l'œuvre faite sans autre allocutaire que le spectateur-lecteur et trouve plutôt sa place dans une description *a posteriori* de l'œuvre ou en complète la description avec l'expérience qu'a vécue l'artiste.

La dernière catégorie de récit autorisé représentée par les déclarations, *statements* et fictions rassemble des textes relativement courts qui ont recourt à la performativité du langage. « Par leur adresse générale à tout auditeur ou lecteur

concerné par l'art » (Poinsot, 1999, p.292), les manifestes du début du XXème siècle qui ne déclarent que des intentions en sont les anticipateurs. Mais contrairement à leur caractère sensationnel qui rend improbable une vérification par les faits et qui est responsable de leur désuétude, les déclarations témoignent d'un usage efficace des énoncés performatifs :

> « La proclamation ne suffit donc pas à faire le « statement[100] » ou en d'autres termes tout récit autorisé prétendant à la performativité ne constitue pas pour autant une déclaration. En ayant recours à des discours cherchant à fonder leur performativité sur des autorités, ou des faits non vérifiables les artistes des avant-gardes se sont exposés à voir la portée de leurs déclarations restreinte par les réticences de leurs lecteurs. Ainsi, si l'auteur d'un manifeste ne se fait pas d'illusion sur la réceptivité de l'ensemble de ses allocutaires, il convient que l'auteur d'une déclaration soit assuré ou du moins soit persuadé de sa capacité à faire reconnaître l'efficacité de son verbe. » (Poinsot, 1999, p.292)

En effet, l'enjeu de la « réussite » d'une déclaration dépend du fait que l'artiste ait déjà réalisé par ailleurs ce qu'elle instaure par son énonciation et au fait qu'elle affirme la fin de la phase de négociation du contrat iconographique pour en exposer le contenu (Poinsot, 1999, p.294) :

> « Qu'une déclaration se situe en annonce de l'exposition à voir dans un catalogue témoigne effectivement de la négociation menée avec le commissaire ou toute autre puissance invitante et stipule ce qui en ressort[102]. Plus précisément elle l'explicite. » (Poinsot, 1999, p.294)

Cette mise en lumière du caractère conventionnel et circonstanciel de ce type d'énonciation nous amène, le temps d'une parenthèse, vers l'analyse d'Austin (1970) lorsque celui-ci évoque l'existence de ce qu'il nomme des « énoncés performatifs ». En effet, à la différence des affirmations constatatives (*statements*) dont le rôle est de décrire ou d'affirmer un état de chose « qu'elle[s] ne saurai[ent] faire sans être vraie[s] ou fausse[s] » (Austin, 1970, p.37), les performatifs visent « à *faire* quelque chose » par la parole. Pour ce type d'énonciations, les circonstances et le contexte dans lequel elles sont verbalisées jouent un rôle essentiel pour qu'elles parviennent à faire ce qu'elles étaient destinées à faire. Car si l'une des circonstances manque ou ne

se présente pas « comme il faut », on dit non pas que l'énonciation est fausse mais qu'elle est malheureuse. Ainsi, à travers une série d'exemples simples (pari, baptême, mariage…), Austin écrit : « Baptiser un bateau, *c'est* dire (dans les circonstances appropriées) les mots « Je baptise… » etc. Quand je dis, à la mairie ou à l'autel, etc., « oui [je le veux] », je ne fais pas le reportage d'un mariage : je me marie. » (Austin, 1970, p.41).

Poinsot détaille les différentes formes et usages des déclarations d'artistes grâce à plusieurs exemples. Ainsi, pour Giulio Paolini la publication dans le catalogue de l'exposition permet d'ajuster le contenu propositionnel et la réalité pour ériger l'œuvre qui prend ainsi une forme et un sens. Avec Allan McCollum dans ses « parfaits véhicules », l'objet fait art par l'un des traits de sa définition comme œuvre d'art (en tant qu'objet sans utilité), etc. Ensuite, pour distinguer ce qui est de l'ordre de la déclaration et de l'énoncé théorique, Poinsot en décrit les différentes règles et rhétoriques dont l'une est basée (comme son nom l'indique) sur la déclaration alors que l'autre repose sur l'argumentation :

> « Pour être efficace la déclaration ne peut porter donc que sur un nombre très limité de points. Son but est de poser plus que d'argumenter, tout au plus explicite-t-elle. Il appartient aux articles ou aux énoncés théoriques développés d'argumenter. Ces derniers textes ne présentent pas un fonctionnement exceptionnel, ils sont immédiatement identifiés comme tels et leur contenu analysé pour ce qu'il est, à savoir étude ou réflexion sur un objet particulier ou proposition de nouvelles bases ou de nouvelles règles pour la production d'œuvres à venir. Par ailleurs, ils ne sont pas soumis aux mêmes règles de vérification, aux mêmes contraintes d'ajustement au monde dans la mesure où leur intérêt peut se mesurer indépendamment de la confrontation à une œuvre particulière[108]. Enfin, ils peuvent toucher à une multitude de questions, ils ne sont pas spécialisés comme la plupart des récits autorisés analysés jusqu'ici. » (Poinsot, 1999, p.297-298)

Les fictions, elles, renvoient à un corpus de textes qui gardent des caractéristiques d'écriture communes tout en changeant d'emploi. Selon Poinsot, elles sont de trois espèces : 1) elles se mêlent si intimement à la prestation esthétique qu'elles n'en sont pas clairement décelables ; 2) elles se donnent comme un

commentaire ou une déclaration qui n'entretient pas moins une relation seconde vis-à-vis de la prestation esthétique ; 3) elles n'ont pas une relation explicitement motivée au travail et ne semblent pas entretenir un contact repérable (Poinsot, 1999, p.298). Ainsi, hormis le dernier type de fiction qui reste plus évasif et éloigné du régime déclaratif dans la mesure où le lien avec le travail de l'artiste est difficile à établir et paraît même parfois improbable (Poinsot, 1999, p.302), de telles fictions détiennent une force déclarative qui leur permet de jouer un rôle équivalent à celui des déclarations, avec la seule différence fondamentale qu'elles n'exigent pas une reconnaissance de l'autorité de l'artiste puisque sa figure laisse ici place à celle du narrateur.

3.2.3 Les discours d'experts

Si nous avons choisi jusqu'ici d'analyser les différentes formes de documentation discursive et visuelle telles qu'elles émergent, d'abord, du site de l'institution muséale et du contexte d'exposition de l'art, et ensuite, de la main de l'artiste (pour créer ou accompagner ses créations d'un contrat iconographique), afin d'observer comment s'exerce le pouvoir de consécration et de légitimation des objets en œuvres d'art par le document, nous devons à présent étudier un troisième champ de production documentaire sur l'art présent dans ce processus qui est celui constitué par les experts. Pour cerner les enjeux associés à ce troisième type d'émetteur de discours sur l'art nous allons dans cette section remonter à ses origines et nous concentrer sur le travail de Pierre Bourdieu (1992) pour mettre en contexte le rôle de l'expert tel qu'il se développa durant le mouvement d'autonomisation du champ littéraire et artistique au XIXème siècle. Cet historique préliminaire nous permettra ainsi de faire le tour de la question du critique d'art dans le processus de légitimation artistique pour remonter à notre situation actuelle.

La naissance du critique d'art pourrait effectivement être datée au XVIIème siècle avec l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture dans laquelle fut prise la décision d'introduire la pratique des conférences pour expliquer un des meilleurs tableaux du cabinet du roi. Bien qu'elle ait d'abord une portée politique puisqu'elle vise à célébrer la gloire du monarque, la pratique des conférences représente alors une première tentative où s'opère une focalisation sur l'image pour approfondir la signification de l'œuvre (Symington, 2006, p.29). Mais à cette époque, la fonction du critique d'art se limite encore au simple commentaire sur l'œuvre, et ce n'est que progressivement qu'elle va dépasser cette tâche utilitaire pour devenir une tribune sur la question esthétique et acquérir ensuite une autonomie artistique (Symington, 2006, p.27). Nous ne pouvons en fait véritablement comprendre et évaluer la fonction du critique dans les mécanismes d'institutionnalisation de l'art qu'en remontant au XIXème siècle lorsque eut lieu le mouvement d'autonomisation du champ littéraire et artistique. Car c'est dans ce contexte que « le rôle joué par les idées sur l'art maniées par l'artiste ou le critique dans le processus de légitimation des objets fabriqués afin d'être acceptés comme des œuvres d'art » s'ancre et se développe. Comme l'écrit Leo Huib Hoek (2001) :

> « La critique d'art n'est pas simplement une instance de réception comparable à n'importe quel autre public car elle joue dans le processus de réception un rôle crucial d'intermédiaire par sa mission de légitimation et de consécration de produits culturels, potentiellement artistiques : elle les signale et en recommande ou déconseille l'achat aux consommateurs. Par là la critique est productrice de la 'plus-value' symbolique des produits culturels, qui deviennent ainsi à proprement parler des œuvres de l'art, artistiques ou littéraires. » (Hoek, 2001, p.186)

Pierre Bourdieu (1992) qui fait une analyse sociologique de la conquête d'autonomie du champ littéraire et artistique durant cette deuxième moitié du XIXème siècle montre comment la critique d'art et les salons ont été l'instrument des instances politiques et des membres de la famille impériale pour maintenir leur emprise sur le champ de production et de diffusion des biens culturels. En ce sens, il décrit ce

phénomène de « subordination structurale » du champ littéraire et artistique comme tel :

> « Le rapport entre les producteurs culturels et les dominants n'a plus rien de ce qui a pu le caractériser aux siècles antérieurs, qu'il s'agisse de la dépendance directe à l'égard du commanditaire (plus fréquente chez les peintres, mais aussi attestée dans le cas des écrivains) ou même de l'allégeance à un mécène ou à un protecteur officiel des arts. Il s'agit désormais d'une véritable *subordination structurale*, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales : d'une part le marché, dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires soit directement, à travers les chiffres de vente, le nombre d'entrées, etc., soit indirectement, à travers les nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition, l'illustration et toutes les formes de littérature industrielle ; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'état. » (Bourdieu, 1992, p.78)

En plus d'offrir l'occasion aux artistes de se rassembler par affinité et de rencontrer les puissants en « matérialisant ainsi, dans des interactions directes, la continuité qui s'établit d'un extrême à l'autre du champ du pouvoir », les salons représentent à travers ces échanges de véritables « articulations entre les champs » où « les détenteurs du pouvoir visent à imposer leur vision aux artistes et à s'approprier le pouvoir de consécration et de légitimation qu'ils détiennent » en utilisant notamment la « presse littéraire », tandis que les artistes et écrivains « s'efforcent de s'assurer un contrôle médiat des différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l'Etat. » (Bourdieu, 1992, p.80). Les salons contribuent ainsi à structurer le champ littéraire avec la presse qui durant le second Empire s'avère très diversifiée et condamnée à rendre compte des évènements officiels « ou à sacrifier à de vastes théories littéraro-philosophiques sans conséquences ou à des prudhommeries » (Bourdieu, 1992, p.83). De fait, les feuilletons, faits divers plus ou moins romancés et ragots rapportés des salons dominent la presse. Quant aux directeurs des journaux, intimes avec les dirigeants politiques et habitués des salons,

ils sont adulés et intouchables tant les artistes savent qu'un article paru leur rapporte une réputation et ouvre un avenir :

> « C'est à travers les journaux, et les feuilletons, dont ils sont immanquablement dotés et que tout le monde lit, du peuple à la bourgeoisie, des bureaux de ministère à la cour, que, comme le dit Cassagne, « l'industrialisme a pénétré la littérature elle-même après avoir transformé la presse[7] ». Les industriels de l'écriture fabriquent, suivant le goût du public, des œuvres écrites dans un style cursif, d'apparence populaire, mais n'excluant ni le cliché « littéraire » ni la recherche de l'effet, « dont on a pris l'habitude de mesurer la valeur d'après les sommes qu'elles ont rapportées[8] » (…) A travers leur action en tant que critiques, les écrivains-journalistes s'instaurent, en toute innocence, en mesure de toute chose d'art et de littérature, s'autorisant ainsi à rabaisser tout ce qui les dépasse et à condamner toutes les entreprises propres à mettre en question les dispositions éthiques qui orientent leurs jugements et où s'expriment surtout les limites, voire les mutilations intellectuelles inscrites dans leur trajectoire et leur position. » (Bourdieu, 1992, p.83-84).

Nous ne reprendrons pas d'avantage l'approche historique de Bourdieu des circonstances politiques et sociales dans lesquelles s'est développé et autonomisé le champ littéraire et artistique puisque malgré tout l'intérêt que cette recherche suscite, il ne s'agit pas ici de l'objet de notre recherche. Nous terminerons cependant notre tour d'horizon sur la critique d'art en évoquant sa thèse à propos des mécanismes du marché des biens symboliques et des conditions institutionnelles d'émergence des œuvres d'art tels qu'ils ont cours actuellement. A cette étape de sa réflexion, Bourdieu utilise en effet les notions entremêlées de croyance collective, d'*illusio* et de jeu pour indiquer les règles de fonctionnement du champ de production des biens culturels et démontrer ensuite l'efficacité du travail du critique dans sa tâche de consécration des objets produits par l'artiste en œuvres d'art :

> « Ayant ainsi porté au jour l'effet le mieux caché de cette collusion invisible, c'est-à-dire la production et la reproduction permanentes de l'*illusio*, adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu, on peut mettre en suspens l'idéologie charismatique de la « création » qui est l'expression visible de cette croyance tacite et qui constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels. C'est elle en effet qui oriente le regard vers le producteur apparent – peintre, compositeur, écrivain –, interdisant de demander qui a créé

> ce « créateur » et le pouvoir magique de transsubstantiation dont il est doté ; et aussi vers l'aspect le plus visible du processus de production, c'est-à-dire la *fabrication* matérielle du produit, transfigurée en « création », détournant par là de rechercher au-delà de l'artiste et de son activité propre les conditions de cette capacité démiurgique. » (Bourdieu, 1992, p.238)

Bourdieu dévoile ainsi les déterminismes institutionnels d'existence des œuvres en remettant en question la notion de création pour chercher les conditions de la capacité démiurgique de l'artiste, non pas dans sa capacité à fabriquer un artefact esthétique, mais dans le pouvoir de transsubstantiation de cet objet en œuvre d'art qu'exercent ceux qui contribuent à le découvrir et dont font partie les critiques d'art et les marchands. De fait, le pouvoir de production des biens culturels ne revient pas seulement à l'artiste mais à un champ constitué par « l'ensemble de ceux qui contribuent à le « découvrir » et à le consacrer en tant qu'artiste « connu » et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc. » (Bourdieu, 1992, p.238). En approfondissant le rapport qui lie l'artiste « créateur » à ses « découvreurs », il conclut qu'il serait vain de chercher l'origine du pouvoir de consécration utilisé par ces derniers dans une perspective théologique car :

> « le principe d'efficacité des actes de consécration réside dans le champ lui-même (…) dans cet espace de jeu qui s'est progressivement institué, c'est-à-dire dans le système des relations objectives qui le constituent, dans les luttes dont il est le lieu et dans la forme spécifique de croyance qui s'y engendre. » (Bourdieu, 1992, p.240)

En ce sens, il utilise même la métaphore de la magie pour comparer le pouvoir de consécration des critiques et des marchands à celui d'un magicien dont l'efficacité des tours ne dépend pas de leurs propriétés spécifiques, des instruments ou des opérations réalisées, etc., mais de la croyance collective, ou méconnaissance collective, qu'il s'approprie. De fait, si le pouvoir du magicien est une « *imposture légitime*, collectivement méconnue donc reconnue » (Bourdieu, 1999, p.240), il en va de même pour l'artiste et sa capacité de création. Le *ready-made* fournit l'exemple le plus probant de l'efficacité de ce phénomène de consécration des objets en œuvres d'art :

> « L'artiste qui, en apposant son nom sur un *ready-made*, lui confère un prix de marché sans commune mesure avec son coût de fabrication doit son efficacité magique à toute la logique du champ qui le reconnaît et l'autorise ; son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le produire comme doté de sens et de valeur par référence à toute la tradition dont leurs catégories de perception et d'appréciation sont le produit. » (Bourdieu, 1992, p.240)

La reconnaissance et la croyance du public sont donc au principe du fonctionnement du champ artistique dans son exercice de consécration des objets en œuvres d'art. Ce qui signifie aujourd'hui que l'art et le métier d'artiste ne peuvent être compris isolément du champ qui les « fait » exister grâce à ses divers instruments de légitimation – qui vont des institutions d'enregistrement, de conservation et d'analyse des œuvres, au personnel voué à leur célébration et à leur circulation. Au sein de cet ensemble qui « concourt à favoriser l'instauration d'un rapport sans précédent entre les interprètes et l'œuvre d'art », le discours sur l'œuvre joue un rôle capital car il « n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur. » (Bourdieu, 1992, p.242). Autrement dit, à cette extrémité du *continuum* qui va du simple objet fabriqué à l'œuvre d'art consacrée, « le travail de fabrication matérielle n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué » (Bourdieu, 1992, p.244), c'est-à-dire sans l'intervention d'une "plus-value" symbolique dont le discours d'expert est le véhicule.

CHAPITRE IV

LE BIOART

Après avoir fait l'état de la question du document dans le milieu muséal en particulier dans le domaine de l'exposition d'art et avoir traité de la problématique de l'ambiguïté de la documentation à l'égard de l'intégrité des œuvres (tel que ce problème émerge avec l'art dématérialisé des années 1960), il est temps de nous intéresser au mouvement artistique sur lequel porte notre recherche, à savoir le bioart.

En ce sens, ce long chapitre présentera le mouvement bioartistique à travers trois sections. La première se chargera d'introduire la généalogie du bioart avec l'histoire de l'art en abordant sous différentes filiations comment ce mouvement s'inscrit dans un processus historique (4.1). Après cette mise en contexte, la seconde section analysera au contraire la rupture qu'opère le bioart avec la tradition (4.2). En dernier point, l'analyse entrera enfin au cœur du sujet en abordant la définition, l'esthétique et l'éthique du bioart (4.3).

4.1 Généalogies

Nous pouvons dater la naissance du courant bioartistique à la fin des années 1990 parallèlement au phénomène de *mass*-médiatisation de l'avancée des recherches sur le projet du génome humain. C'est en effet durant cette dernière décennie marquée par une multitude de débats animés sur la question des retombées sociales et éthiques de la connaissance appliquée en génétique, que sont exposés et médiatisés les travaux d'artistes dont les démarches se sont focalisées sur les applications des

biotechnologies. Plusieurs expositions d'envergure mondiale montrent alors des œuvres qui ont pour trait significatif d'être le résultat d'une intervention sur le vivant réalisée ou commandée par l'artiste[8]. Une vague de publications accompagne la circulation de ces œuvres en colportant plusieurs néologismes à leur propos, cherchant de cette manière à caractériser cette nouvelle tendance artistique[9].

Cependant, bien que l'existence du courant bioartistique soit identifiée et reconnue à cette époque charnière de « haute pression imaginaire » (Durand, 1996, p.17) générée par les découvertes des sciences de la vie, nous pouvons trouver plusieurs signes précurseurs à son apparition.

4.1.1 Les origines de la manipulation artistique du vivant

La manipulation du vivant à des fins artistiques est un phénomène qui s'est déjà produit avant que soit reconnu le bioart à la fin des années 1990. On daterait le premier cas de formes de vies génétiquement modifiées exposées dans un contexte artistique aux *Delphiniums* présentées par le photographe et éleveur de fleurs Edward Steichen au *Museum of Modern Art* de New York en 1936 (voir figure A.4.1). La collection composée d'une variété de fleurs hybrides que Steichen a modifiée génétiquement durant vingt-six ans à des fins esthétiques en utilisant les méthodes

[8] La liste des expositions qui inaugurent le mouvement bioartistique se compose du festival *Ars Electronica* dont les thématiques sont consacrées deux années de suite aux biotechnologies avec les intitulés « *Life Sciences* » en 1999 et« *NextSex* » en 2000, *Paradise Now : picturing the genetic revolution* programmée en 2000 à la galerie *Exit Art* de New York, le festival Avignon numérique en 2000 qui divulgua l'affaire *GFP Bunny* de l'artiste brésilien Eduardo Kac en France, et plus tard L'art Biotech au Lieu Unique à Nantes, en France, en 2003.

[9] Par exemple, on trouve ainsi les qualifications d'art biologique (Bureaud), de bioart (E. Kac), d'art biotech' ou biotechnologique (J. Hauser), de *wet* ou *moist art* (R. Ascott), de *vivo art* (A. Zaretsky) d'art transgénique (E. Kac), d'art tissulaire (*Tissue, Culture & Art*), d'art génétique (Gessert), etc.

traditionnelles d'élevage sélectif montrait ainsi des fleurs de taille gigantesque et de couleurs à couper le souffle (Tomasula, 2002, p.138). Cette reconnaissance de l'esthétique de la biologie comme forme de grand art (*high art*) plutôt que d'art folflorique (*folk art*) initiait alors l'entrée de la science de la génétique dans le contexte artistique. Dans cette tendance, ce n'est que dans les années quatre-vingt que réapparaît cette forme d'art avec la pratique de l'artiste George Gessert. L'usage de la génétique était réservé jusqu'ici quasi exclusivement aux domaines de la médecine, de la science, des affaires et du gouvernement à cause des traumatismes de la seconde guerre mondiale et de l'Holocauste (Gessert, 2003, p.47). Dans son art génétique, comme il nomme lui-même sa pratique basée sur l'art de la sélection végétale, celui-ci cherche à créer des fleurs hybrides dont l'esthétique va à l'encontre du *kitsch* horticole, consumériste et populaire.

Parmi les précurseurs du bioart, nous pouvons aussi citer Joe Davis. Celui-ci intègre les laboratoires du *Massachusetts Institute of Technology* en 1982 avec l'intention d'y développer sa pratique artistique. Sa carrière dans le bioart débute alors dans l'optique de développer une communication extraterrestre. Après avoir monté un premier projet dans cet axe, il collabore à la fin des années 1980 avec les généticiens moléculaires Dana Boyd et Jon Beckwith au laboratoire de l'école médicale d'Harvard et celui de l'université de Californie pour mettre au point la première pièce artistique créée à partir d'ADN recombiné : *Microvenus*. Cette œuvre composée de molécules artistiques contenant un code visuel représentant l'appareil génital féminin et le symbole germanique de la féminité fut insérée dans le génome de plusieurs bactéries E. coli. qui se sont répliquées jusqu'à créer une colonie. L'intérêt de cette forme d'art moléculaire incarnée dans le génome d'une bactérie n'est donc pas visuel mais conceptuel car elle présente un premier cas d' « esthétisation du génie génétique » (Reichle, 2005, p.260) où le pouvoir de l'ADN et du code de la vie contenu dans l'information génétique est exploité à des fins purement poétiques.

4.1.2 La thématique des biotechnologies dans les arts visuels

Les artistes qui ont abordé les biotechnologies sans pour autant les utiliser dans leur pratique doivent aussi figurer dans notre examen panoramique des origines du bioart. Dès les années 1980, ceux-ci émergent à une période où se développe une « mystique de l'ADN » sous l'impact des publications scientifiques sur le génome humain : une croyance populaire envers le « déterminisme génétique » et la possibilité de réduire le vivant à un programme génétique (Nelkin et Lindee, 1998).

4.1.2.1 *DNA Art*

Selon Dorothy Nelkin (1996, p.56), les artistes recensés sous l'appellation de « *DNA artists* » produisent des œuvres qui réfèrent aux images issues des sciences de la génétique selon trois axes : certains sont simplement captivés par l'esthétique des structures moléculaires, d'autres demeurent dans ce qu'elle nomme l'« essentialisme génétique » : la conception des gènes en tant qu'entités puissantes et déterministes et donc comme centrales pour comprendre la condition humaine. D'autres encore utilisent leur art pour exprimer leur peur d'une technologie qu'ils croient hors de contrôle.

Au regard du corpus, on constate que les axes de cette classification ne sont pas imperméables et qu'il est difficile de répertorier des artistes sous une seule catégorie. Leur attrait esthétique pour l'ADN ne semble effectivement jamais neutre et est souvent lié à un discours plus ou moins cynique sur la croyance envers le déterminisme génétique (le deuxième axe) ou les risques liés à la manipulation génétique (le troisième axe).

Par exemple, dans sa série de sculptures biomorphiques, Ronald Jones crée *DNA Fragment for a Human Chromosome* (1989), une sculpture de style Brancusi qui représente en fait l'oncogène qui déclenche rapidement des tumeurs de cancer (voir figure A.4.2). De cette manière, l'artiste exprime à la fois l'implacable mutation biologique qui devient hors du contrôle humain et, dans sa référence à Brancusi, la mutation de l'art comme celle de la nature (Nelkin, 1996, p.58). *Nucleic Acid* (1990) d'Alan Rath est une sculpture anthropomorphique montrant un hybride entre l'homme et la machine. Dans cette pièce inspirée de la connexion entre la théorie de l'information et la biologie moléculaire, le bocal est censé contenir l'information génétique qui encode la recette de nouvelles formes de vie (Nelkin, 1996, p.58).

D'autres artistes se concentrent sur les risques d'une substitution de la sélection naturelle dans le processus d'évolution du vivant par la manipulation génétique. Andrea Zittel installe en ce sens une cellule d'élevage de poulet au *New Museum of Contemporary Art in SoHo* qu'elle intitule *Breeding Unit for Reassigning Flight* (1993). La structure de l'installation est faite de sorte que seulement les poulets qui sont capables de voler à un certain niveau peuvent couver leurs oeufs. Nicholas Rule réalise une peinture qui montre la manipulation des lignages chevalins et la sélection délibérée de certains traits en fonction des intérêts de l'industrie des courses hippiques. Laurel Katz crée une installation contenant un mouton représenté de façon très réaliste comme génétiquement conçu pour avoir une large zone de fils sur son dos. De cette façon, cette partie du corps peut être directement transformée en pull par un scarabée crée génétiquement pour avoir des jambes en forme de crochets. Entraîné à marcher en cercles sur le dos du mouton, celui-ci attrape alors la laine en faisant boucler les fils pour tisser un pull. L'exercice élaboré et absurde propose ainsi un commentaire cynique et satirique sur le rôle de la science (en particulier la biotechnologie et l'industrie génétique) dans son exploitation commerciale des processus naturels.

Sur un ton parodique aussi, citons la démarche « *bioweb* » de Sonya Rapoport qui est la première à avoir introduit le terme transgénique pour évoquer sa pratique sur Internet (Daubner, 2005, p.17-42). De 1993 à 1996, elle créée *The Transgenic Bagel*, une œuvre parodique en ligne où les participants sont invités à parier pour gagner le gène de la vie (*the splice of life*) (voir figure A.4.3). Cette œuvre « hypermédia fermée sur Internet » (Bureaud, 1998) composée d'informations textuelles et visuelles représente ainsi des narrations fictives dont la forte puissance iconique provient des références à la mythologie et aux récits bibliques que l'artiste met en relation avec l'iconographie biotechnologique.

Le sperme en tant que substance essentielle dans le processus vital constitue un motif récurrent dans l'œuvre de Christiane Geffroy. Vecteur de vie mais aussi de mort pour les maladies qu'il véhicule, il est devenu à notre époque une matière précieuse, monétisée et collectionnée contre la stérilité grâce à l'insémination artificielle. Elle lui rend ainsi un hommage ambigu dans sa Colonne Spermatic (1995) composée de milliers de découpes de spermatozoïdes pendues en l'air à des fils de nylon (voir figure A.4.4). Dans un versant éthique, une partie de son œuvre s'interroge sur les conséquences de l'intervention humaine sur les processus vitaux. Elle montre par exemple dans l'installation Variations sur le vivant (1991/92), les photographies de plusieurs souris qui sont utilisées ou créées à des fins expérimentales en laboratoire et dont une seule appartient à l'espèce dite normale. Elle déclare ainsi poser une question essentielle sur ce qu'est un être vivant à l'ère de la manipulation génétique.

Tous ces artistes utilisent de cette manière leur travail pour critiquer l'objectivation et la marchandisation de la nature impliquée par les avancées récentes des biotechnologies (Nelkin, 1996, p.59). Ceux qui focalisent leur démarche sur l'« essentialisme génétique » puisent, eux, de façon critique dans les métaphores génétiques pour représenter l'identité et l'essence authentique d'une personne. Ainsi, Larry Miller avec son *Genetic Code Certificate* (1992) propose l'idée pour quiconque

de breveter son ADN comme une propriété individuelle grâce à un certificat téléchargeable en ligne sur son site, et joue ainsi avec ironie avec la construction de l'ADN comme essence de l'être, de l'identité individuelle et de la définition de soi (Nelkin, 1996, p.56) (voir figure A.4.5). Dans le même sens, Suzanne Anker réalise ses autoportraits à partir de ses empreintes ADN. Kevin Clarke portraiture ses sujets en utilisant les lettres alphabétiques de leurs séquences ADN.

Aujourd'hui connue pour ses troublantes sculptures anthropomorphiques, Patricia Piccinini monte entre 1994 et 1995 *The Mutant Genome Project* qui se compose d'une série de photographies générées par ordinateur et d'installations qui explorent les questions liées aux industries génétiques et à la médecine consumériste à travers *LUMP* : « *a Lifeform with Unevolved Mutant Properties* ». Incarnant la forme récurrente dans ce projet, *LUMP* est ironiquement présenté au monde comme le premier bébé commercialisable qui aurait été entièrement crée par un ingénieur et une agence pour avoir une physionomie efficace et une attirance vendable (Piccinini, 1996).

4.1.2.2 Les hybrides numériques

Dès les années 1980, certains artistes utilisent les technologies numériques pour hybrider les thèmes du génétique et de l'informatique à travers l'usage du *morphing*. Ces logiciels apparaissent en effet à cette époque pour être dédiés aux instituts de chirurgie plastique en permettant aux patients d'expérimenter leur future apparence. Stephen Marquardt, chirurgien esthétique à Los Angeles, utilise pour la première fois cette technique à des fins taxinomiques : en rapprochant une centaine de personnalités unanimement considérées comme attirantes (parmi lesquelles Audrey Hepburn, Paul Newman, James Dean, etc.), il arrive au constat que leurs largeurs de bouche et de nez entrent dans un rapport toujours proche du nombre d'or. Cette déduction lui

permet ainsi d'établir les proportions du visage parfait : un masque qui servira de repère aux patients qui souhaitent modifier leur apparence.

Bien qu'au départ, l'usage du *morphing* soit l'occasion de jeux plastiques par les artistes, des approches plus conceptuelles se développent en exploitant les potentialités de l'outil numérique. En effet, contrairement à la démarche de Sonya Rapoport, le média numérique n'est plus utilisé ici pour sa capacité à mixer de la photo avec du texte, du son et à rendre le tout interactif. Les artistes s'en servent pour récupérer d'anciennes catégories artistiques, en l'occurrence la photographie, afin de transformer plus ou moins sensiblement ces images par ordinateur. L'objectif consiste alors à simuler le plus parfaitement possible la spécificité du médium photographique pour donner l'illusion au regardeur qu'il est devant une vraie photo (Couchot et Hillaire, p.81).

Les artistes qui détournent les techniques du *morphing* ont ainsi tendance à jouer avec l'apparence dans le sens d'une réparation visuelle du corps considéré comme imparfait, et à se concentrer sur la question de l'hybridation du vivant avec l'artificiel. En ce sens, l'apparence aseptisée des portraits de synthèse que certains réalisent vise à suggérer leur dimension factice en évoquant avec cynisme les risques d'eugénisme positif liés aux manipulations génétiques sur l'espèce humaine. La démarche de l'artiste Keith Cottingham est exemplaire en ce sens. Celui-ci façonne par ordinateur des identités fictives à partir de son propre visage. Pour *Fictitious Portraits* (1992) par exemple, il crée des portraits de jeunes adolescents parfaits et purs qui résultent en fait d'un mixage de traits tirés de différentes saisies de son visage qui sont structurés à partir du principe de la symétrie puis recomposés selon des critères de perfection. Le résultat donne forme à des identités fictives qui renvoient à un monde aseptisé où les êtres sont issus d'une sélection basée sur des critères de perfection :

> « En créant un potentiel d'identités fictives sans modèle, la doublure virtuelle n'est plus mimésis d'un humain travesti ou masqué, mais invention de

nouvelles formes de visagéités fictives et post-humaines. » (Guillot et Roux, 2003)

Dans leur série d'images numériques réalisées à partir de 1992, Aziz et Cucher représentent une vision dystopique de la post-humanité à travers des corps dénués de sexe (série *Faith, honor and beauty*, 1992) ou de visage (série *Dystopia*, 1994-95) (voir figure A.4.6). Dans les *Self-Hybridizations* (en 1994 et 1998), Orlan s'autoportraiture en croisant d'abord son visage avec les standards de beauté occidentaux puis avec des figures-types de différentes cultures.

Dans un axe de recherche plastique assez proche, Nancy Burson explore à travers ses portraits digitaux les limites de la personnalité et le sens de la norme. Son œuvre semble ainsi évoquer l'impact négatif de l'eugénisme sur ceux dont les corps ne correspondent pas aux canons de beauté (Nelkin, 1996, p.57). Pionnière dans l'usage du *morphing*, elle utilise cette technique dès 1982 pour réaliser deux portraits croisant les visages d'une sélection des plus belles stars féminines (*First and Second Beauty Composites*). Entre 1983-85, l'image *Mankind* issue de la même technique métisse des hommes de races caucasienne, orientale et noire en un seul visage. Dans les années 1990, la série *Craniofacial* montre des sujets touchés par différentes malformations congénitales ou blessures, telles que la progéria ou le syndrome d'Apert.

4.1.2.3 L'art grotesque et l'ère des monstres génétiques

Nancy Burson n'est pas la seule à se tourner vers la réalisation de *cyberfreaks* pour imaginer les retombées négatives de la connaissance appliquée en génétique dans un monde où se manifesterait une discrimination à l'égard des êtres naturels et génétiquement inférieurs – un scénario mis en scène par exemple dans le film de science fiction Bienvenue à Gattaca (1997). En effet, à l'aube du XXIème siècle, le thème du monstre sous la perspective la mutation biologique persiste dans la tendance artistique que Suzanne Anker et Dorothy Nelkin (2004) qualifient de « nouvel art

grotesque » (« *new grotesque in art* ») dont l'inspiration puise dans l'imaginaire lié aux dérives des manipulations génétiques :

> « Once called "freaks," today's "monsters" are constructed as beings with mutations that are expressed as bodily aberrations. As genetics guides one's vision of the normal, anomalies have turned into congenital deformities, oddities into specimens, and monsters into mutations. And they unabashedly are portrayed as a "new grotesque" in contemporary art. » (Anker et Nelkin, 2004, p.47-48)

Cette référence à l'imaginaire du monstre en tant qu'être anormal s'inscrit dans une tradition qui date de la Renaissance. Car bien que les chimères soient des créatures représentées depuis l'Antiquité (avec les sirènes, cyclopes, etc.), un virage s'opère à partir de la Renaissance lorsqu'elles ne deviennent plus le fruit d'un imaginaire captivé par les terres lointaines ou les récits des voyageurs et portulans mais prennent l'apparence d'êtres humains réels et anormaux. Dès lors, les nains, sauvages et autres phénomènes font l'objet d'une attraction particulière. Le monstre moderne fascine à cause de la déformation pathologique de sa physionomie, de l'altération physique de son corps et donc de sa distinction face à la norme. Par sa différence, il sert de critère pour définir les frontières entre ce qui est normal et ce qui est naturel (Anker et Nelkin, 2004, p.48). Le terme tératologie naît avec Geoffroy Saint-Hilaire en 1820 lorsqu'il se consacre à l'étude des monstruosités ou formations anormales sur les animaux ou les plantes. Et bien que des expériences de création de monstres aient cours auparavant de façon occasionnelle (comme en 1774 avec la production d'hydres à multiple têtes), cette pratique se répand et se généralise dans les années 1930 lorsque les tératologistes travaillent sur de plus gros vertébrés et mammifères. Leur activité ayant lieu au moment où la bombe atomique évoque des anxiétés à propos de la mutation et des effets de la radioactivité, ce type d'expérience fait alors naître un nouveau type de monstre basé sur les craintes de la mutation

biologique (Anker et Nelkin, 2004, p.52-53)[10]. A la fin du siècle, on retrouve l'image de ce monstre mutant dans l'art grotesque des frères Chapman qui exposent des mannequins d'enfants aux anatomies étranges (voir figure A.4.7). Ceux-ci sont mis en scène dans un jardin artificiel, comme si les artistes voulaient parodiquement représenter des êtres sauvages évoluant dans la nature (série des *Tragic anatomies*, 1996). Le mannequin constitue ainsi un signifiant idéal pour évoquer la facticité du corps à l'ère de la fabrication artificielle du vivant. L'artiste Charles Ray en fait aussi usage sur un ton similaire pour représenter huit clones de lui-même s'adonnant à une partouse dans *Oh ! Charley, Charley, Charley…* (1992). Pour *Fall'91* (1991) encore, il montre un mannequin agrandi à trente pour cent. Dans *Family Romance* (1993), le père, la mère et les deux enfants sont réalisés proportionnément à la même échelle. Un autre artiste qui apparaît plus tardivement en jouant avec l'échelle du corps pour évoquer sa facticité avec un réalisme troublant est Ron Mueck dont la première œuvre *Dead dad* (1997), une sculpture en résine de son père mort qui mesure moins d'un mètre, lance la carrière.

4.1.3 Les représentations artistiques du posthumain

Comme nous le voyons, les premières formes d'art qui touchent ou abordent la manipulation génétique se développent surtout vers la fin des années 1980 au moment où commencent à être médiatisées les recherches scientifiques sur l'ADN. Elles foisonnent ensuite à l'approche de l'an 2000 à mesure que croît l'intérêt des artistes pour l'avancée des recherches en sciences de la vie qui sont de plus en plus popularisées par les médias de masse. Cependant, si nous continuons d'élargir notre

[10] On voit apparaître ce type de monstre dans les romans et les films d'horreur à cette époque, comme par exemple : *Bride of the Monster* (1956) de Bela Lugosi ou *The Atomic Monster* (1953) de Lon Chaney.

point de vue pour établir la généalogie du bioart, nous pouvons trouver encore d'autres signes latéraux annonçant son émergence.

En effet, au regard de l'évolution de la représentation artistique du corps, il serait possible de lier la naissance du bioart à la tendance des artistes de la fin du siècle à traiter du thème du posthumain évoqué par d'autres domaines de recherche que celui de la génétique. Sous l'impact de la chirurgie plastique et des développements dans le domaine de l'intelligence artificielle, on voit effectivement l'art cultiver le fantasme d'une vie post-organique en tendant vers l'artificialisation progressive du corps et la matérialisation de deux types de créatures artificielles de science fiction qui sont l'avatar et le *cyborg*.

4.1.3.1 Le dualisme Occidental

A la recherche d'une surhumanité, ces artistes adhèrent à l'imaginaire technoscientifique selon lequel le corps doit être reconstruit, voire effacé à cause de sa précarité, de sa vulnérabilité et de son imperfection dans la saisie sensorielle du monde. Ce dépit du corps s'enracine dans une tradition occidentale du soupçon à l'égard de la chair jugée comme le lieu de l'ensomatose – celui de la chute de l'humanité – depuis le temps des présocratiques, de Platon et des doctrines gnostiques :

> « De manière radicale, l'extrême contemporain[1] reprend le procès et condamne à son tour le corps anachronique, si peu à la hauteur des avancées technologiques de ces dernières décennies. Le corps est le péché originel, la tache sur une humanité dont certains regrettent qu'elle ne soit pas d'emblée de provenance technologique. » (Le Breton, 1999, p.9)

Les traditions philosophiques antiques, littéraires ou scientifiques occidentales concourent en effet à penser le corps humain comme un donné biologique en séparant l'âme du corps (la *psyché* du *soma*) et donc l'essence des sens. Ce dualisme génère un jugement de valeur qui méprise le corps au nom de la transcendance de l'esprit.

L'étymologie du corps (*soma* de *sema* qui veut dire tombeau) conçoit ainsi l'homme comme prisonnier du sépulcre de la chair (Détrez, 2002, p.13). Dans la tradition judéo-chrétienne, le péché originel du premier homme (la chute adamique) condamne l'homme à l'ensomatose dont la maladie, la mort ou la sexualité sont les symptômes, lui rappelant la culpabilité de n'être qu'une incarnation réduite à l'état de chair et de sang.

Transcender cette corporéité en une image idéale est un projet qui date de l'Antiquité et qui persiste jusqu'au Moyen Age dans un versant mystique et symbolique où corps et âme doivent refléter la beauté divine. Euclide, au IIIème siècle avant J.-C., évoque la *divina proportione* dans Les éléments. Vitruve, architecte du premier siècle avant J.-C., publie le canon grec et ses calculs et est le premier à inscrire le corps humain parfait dans un cercle centré sur le nombril (*homo ad circulum*), un carré (*homo ad quadratum*) et à le fractionner en parties égales dans *De architectura.* On peut aussi considérer l'absence d'ombre portée dans les représentations du corps du début du siècle jusqu'au XVème siècle par les artistes étrusques, égyptiens ou Antiques comme un indice supplémentaire de cette volonté d'ignorer la matérialité du corps. Car ceux-ci se tournaient vers la mort et non la vie pour représenter des corps échappant aux contraintes de la loi physique.

Dans l'art scolastique à l'époque médiévale, le calcul esthétique des proportions du corps tend à transfigurer la supériorité de l'homme comme une catégorie vivante distincte des autres espèces de la nature pour devenir l'image d'une perfection divine. Le chiffre quatre permet de géométriser l'anatomie humaine selon une perfection morale en la traçant au sein d'un carré idéal. Le chiffre cinq correspond au nombre de genres vivants (poissons, oiseaux, plantes, animaux, hommes) et représente la perfection artistique en inscrivant l'homme dans un cercle depuis le nombril en son centre et dont les cinq extrémités forment un pentagone. Cette conception dualiste de la corporéité se reflète aussi de façon exemplaire dans l'esthétique épurée de l'icône religieuse qui sert à illustrer les thèmes de la chrétienté. Sa tâche consiste en effet à

incarner le Christ non en tant que matière physique mais en tant qu'esprit, en se réduisant à l'incarnation du verbe de Dieu sans le dégrader (Debray, 1992, p.117)[11]. La pensée néoplatonicienne hante de cette manière l'ère chrétienne jusqu'au XVème siècle en posant le corps comme un objet ambigu : avec la lourde tâche d'être à l'image de dieu mais en étant aussi coupable d'avoir succombé aux tentations de la chair. Il faut attendre l'attrait progressif des peintres pour le naturalisme à partir du *Trecento* pour que s'amorce le processus d'invention esthétique du corps durant plusieurs siècles, afin qu'au fur et à mesure les conventions esthétiques abandonnent les canons de l'Antiquité et ne cherchent plus à distancer l'image de la réalité[12].

[11] Dans l'histoire de la chrétienté, deux thèmes imposent de représenter l'homme : la Crucifixion et les premières scènes de la Genèse où sont montrés Adam et Eve nus (Laneyrie-Dagen, 1997). L'esthétique de l'icône dépend alors de trois facteurs : d'une part, son rôle de vecteur d'un message d'ordre divin impose que son esthétique soit symbolique et donc que la sémantique (le verbe) prédomine sur la réalité physique du corps. D'autre part, comme elle a pour support les lieux sacrés, elle doit assurer une fonction magique en servant d'appui à la dévotion religieuse pour frayer le passage entre l'humain et le divin (fresque, vitrail, retable, etc.). Enfin, l'influence des interdits autour du corps concoure à exiger une esthétique où le corps doit être mystique et non réaliste.

[12] Par exemple, la répartition du clair-obscur à partir de 1300 autour d'artistes comme Giotto, Cimabue, Cavallini constitue la première étape d'une longue démarche pour intégrer correctement de vraies figures dans un espace qui donne l'illusion de la troisième dimension. Dans l'art sacré du Quattrocento, la *devotio moderna* se conjugue avec une idée de rupture avec l'art médiéval en faveur d'un retour vers la culture Romaine antique afin de matérialiser l'engagement vers un nouvel Empire. Influencée par le courant humaniste, elle réhabilite une nouvelle figure de la condition humaine où le corps est glorifié sous la lumière divine, mais où contrairement à l'art médiéval, son destin est désormais lié à ses vertus et capacités personnelles et défait de son seul rapport avec Dieu. Les fouilles archéologiques permettent l'étude des classiques à travers une nouvelle vague intellectuelle (*studia humanitas*) qui lie la peinture avec l'art littéraire. C'est cette libération qui engage l'art et l'artiste vers un nouveau statut : celui des Arts Libéraux et non plus des Arts Mécaniques. Par exemple, dans son traité de peinture *De pictura* (1435), Alberti évoque le rôle de l'*ekphrasis* (la description littéraire) comme principe de construction du tableau. L'art entre en compétition avec la vérité naturelle qu'il doit idéaliser. Comme l'écrit Vasari (1550) : « chaque chose sera incroyablement

Ces références aux canons antiques et chrétiens du corps sont essentielles pour nous permettre de comprendre l'héritage culturel occidental dans lequel s'ancrent les perspectives de reconstruction artificielle du corps menées aujourd'hui par les scientifiques dans différents domaines (cybernétique, robotique, réalité virtuelle, etc.). Elles montrent, en effet, comment le progrès technologique de notre époque tend à actualiser le rejet ancestral du corps basé sur une vision dualiste de l'incarnation qui privilégie l'âme et l'esprit à la chair. Sauf qu'aujourd'hui, il ne s'agit plus seulement de représenter cette image idéale du corps mais bien de la matérialiser dans la matière artificielle.

4.1.3.2 Vers le fantasme d'une vie post-organique : avatars, clones numériques et robots

En effet, nous pouvons retrouver l'expression de cette conception dualiste du corps héritée de l'Antiquité dans l' « extrême contemporain »[13], dont parle David Le Breton (1999) et les travaux d'artistes qui cultivent le fantasme du vie post-organique à travers l'élaboration de doubles artificiels du corps comme : l'avatar, le clone numérique et le robot.

---

améliorée (…) ; le dessin sera plus élaboré et plus naturel par rapport au modèle vivant (…) il en faudra peu pour ramener tout à la perfection ». L'engouement pour la littérature antique va aussi donner une importance particulière au théâtre et le dynamisme dramatique va contribuer à penser l'homme dans un espace profane : en agençant les corps dans une trame sociale, il s'agit de décentrer la réflexion autour de l'humain des textes religieux.

[13] Par l'expression d'« extrême contemporain », David Le Breton entend « les entreprises aujourd'hui les plus inédites, celles qui nous mettent déjà un pied dans l'avenir au niveau du quotidien ou de la technoscience, celles qui induisent des ruptures anthropologiques provoquant le trouble de nos sociétés. Les discours enthousiastes sur les lendemains qui chantent grâce au « progrès scientifique » seront bien entendu privilégiés, et notamment ceux dont le projet est d'éliminer ou de corriger le corps humain. » (Le Breton, 1999, p.8).

En ce qu'il représente l'utilisateur dans un environnement virtuel (Dictionnaire des arts médiatiques, 1996), l'avatar offre à l'utilisateur la possibilité de se représenter incarné dans un corps de synthèse. Dans les années 1990, le développement accéléré de l'interactivité avec l'apparition des techniques de réalité virtuelle (RV) captive les artistes qui se tournent vers l'élaboration de dispositifs d'immersion. Le principe de ces installations consiste à immerger le corps du spectateur dans la réalité virtuelle grâce à des interfaces sensorielles pour qu'il éprouve une impression intense de réalité dans l'image. Par exemple, dans l'installation *Osmose* (1994) de Char Davis, le spectateur équipé d'un casque de visualisation et d'une sangle électronique autour de la poitrine perçoit une image enveloppante en trois dimensions tandis que la sangle capte le rythme et l'amplitude de sa respiration pour contrôler sa navigation dans l'image. Il voyage ainsi dans des paysages oniriques et prend une conscience nouvelle de son corps dont la respiration ne lui permet plus seulement de s'oxygéner, mais aussi de se déplacer (Couchot et Hillaire, 2003, p.49).

Pionniers des nouvelles technologies en Europe, les artistes Catherine Ikam et Louis Fléri se consacrent, eux, à la mise en scène de l'interactivité spéculaire humain/machine. Pour ce faire, ils réalisent des clones numériques avec lesquels le spectateur peut interagir en temps réel. Ainsi, Alex (1996) représente un visage projeté sur un écran dans une pièce sombre qui bascule incessamment sur lui-même comme s'il flottait dans les airs. Les mouvements du visiteur sont captés par la machine grâce à un boîtier à infra rouge qu'il tient dans sa main. S'il s'approche de l'écran, Alex se stabilise et lui sourit. A l'état inerte, des sons associés diffusent le bruit de sa respiration profonde. Il répond ensuite aux mouvements du spectateur par diverses expressions faciales puis disparaît si le spectateur s'éloigne. Réalisée plus tard, Elle (1999) présente par contre des capacités d'autonomie. Cette réplique numérique intégrée dans la mémoire de l'ordinateur peut développer une vie propre et aléatoire en l'absence même d'échanges interactifs avec des visiteurs.

Ces créatures interactives créées par les artistes fournissent ainsi au public l'occasion d'éprouver un rapport d'altérité ambigu, car plus les expressions faciales du clone semblent réelles, plus l'indistinction identitaire qui le sépare du spectateur instaure un sentiment d'angoisse et de malaise. L'approche du clone synthétique de Ikam et Fleury se rapproche, en ce sens, des démarches de Burson et d'autres artistes qui utilisent la photographie numérique dans cette volonté de nous confronter à l'*alter ego* artificiel et de nous duper sur sa facticité. Car bien qu'on croit qu'il soit réel et naturel le clone n'est qu'une supercherie informatique.

La virtualité ne nous libère pas encore du poids du corps. Mais bien qu'elle n'ait pas atteint son objectif, son ascension s'appuie sur la volonté de permettre un jour à l'homme de naviguer dans un monde virtuel incarné à bord d'un corps artificiel : une perspective enracinée dans la tradition dualiste occidentale. Les recherches en intelligence artificielle (I.A.) s'inscrivent aussi dans cette direction. Elles émergent à l'approche des années 1960 comme une discipline séparée de l'informatique qui tend à concevoir l'ordinateur comme une créature susceptible de remplacer l'homme (Breton, 1995, p.14). Trois textes scientifiques en rapport avec la Genèse en sont à l'origine : la retranscription d'une conférence tenue en 1942 par Norbert Wiener, précurseur de la cybernétique, un article d'Alan Turing publié en 1951 dans la revue *Mind* ainsi que les plans commentés du premier ordinateur moderne déposé par John Von Neumann.

Le premier pose les termes d'une stricte équivalence entre l'homme et la machine forgée sur l'hypothèse que le mode existentiel et comportemental de l'être vivant est purement informationnel, et que la seule différence entre l'homme et la machine réside dans la nature du support matériel.

Ancêtre de l'ordinateur, la « machine de Turing » est, elle, calquée sur le modèle de l'« androgyne informationnel » : un être sans distinction de sexe à partir duquel Turing déduit qu'habiller une machine intelligente de chair n'est pas nécessaire, puisqu'au contraire, c'est en découvrant ce qui est transparent et rationnel

en l'homme que l'on atteint l'être informationnel qui est en lui. Sa réflexion inspirée du récit de la Création mérite ici d'être développée. En effet, selon lui, la Genèse décrit la création de l'homme en trois temps : il y eu d'abord un golem inanimé et sans langage, transformé ensuite en Adam au sexe indifférencié et dont la division opérée ultérieurement produisit la distinction de deux sexes clairement marqués : l'homme et la femme qui n'est autre qu'Eve née de sa hanche. Il argumente ces propos par l'élaboration d'un test expérimental (le fameux « test de Turing ») qui consiste à établir un dialogue entre un homme et une femme placés dans une pièce et des invités dans une autre. La communication est instaurée par l'intermédiaire de questions transmises d'une salle à une autre sans que les invités ne sachent de quel sexe proviennent les réponses. En faisant ce test, Turing parvient à prouver qu'il n'y a pas de différenciation des sexes dans la réception d'un message car, au contraire, l'apparence physique des émetteurs et récepteurs brouille et influence la qualité de la communication intellectuelle.

Le troisième fondateur de la cybernétique est John Von Neumann qui livre les plans du premier ordinateur moderne dans les années 1940 avec l'*EDVAC* (*Electronic Discrete Variable Automatic Computer*), et qui les accompagne d'un texte argumentant les analogies entre l'architecture de la machine et celle du cerveau humain. Dans l'optique d'une optimisation du traitement de l'information, il fait alors le choix d'organiser l'architecture de la machine à partir d'un langage binaire, considérant que le processus opérationnel des neurones humains fonctionne sur le principe du « tout ou rien ».

Les trois précurseurs de l'intelligence artificielle projettent ainsi non seulement l'idée d'un support artificiel au travers duquel l'homme de demain pourrait prolonger son intelligence, mais surtout, ils y voient, dans un futur utopiste, un mode d'incarnation secondaire où les circuits électroniques pourraient se substituer à la chair. L'importance qu'ils accordent à la qualité abstraite de la dimension informationnelle est telle qu'ils finissent même par contredire leur idée initiale portée

sur le désir de construire un être artificiel à l'image de l'homme. Car au fil des réalisations du projet, l'anthropomorphisme de la machine est démantelé en faveur d'une vision synthétique de l'être animé comme d'un être de pure intelligence.

Sous l'égide de l'information, la cybernétique repose donc sur l'évacuation concrète du corps en réduisant l'humain à un être d'intelligence pure puis, progressivement, à un système de traitement d'information abstrait. Ce paradigme va jouer un rôle déterminant dans l'avancée des recherches futures sur le vivant, que ce soit dans les domaines de la génétique ou de l'intelligence artificielle. Car dès lors, la vie n'est plus perçue comme une énigme, un mystère insaisissable tapi dans le corps, mais comme un code indépendant de la chair : un message qu'il suffit de savoir traduire pour pouvoir le maîtriser, comme l'incantation du verbe permettait à Dieu d'insuffler la vie à Adam ou à l'homme d'animer le golem. C'est, en l'occurrence, dans des visions extrêmes comme celle de l' « essentialisme génétique » (Nelkin, 1998) dont nous parlions plus haut, que la « métamorphose générale du vivant en information » (Le Breton, 1999, p.181) est radicalisée : dans cette idée de réduire le vivant à l'information génétique contenue dans son ADN.

En revendiquant explicitement l'intention démiurgique à l'origine de leur entreprise – puisque parler d'un « androgyne informationnel » pur à l'image d'Adam au stade d'avant la chute traduit clairement l'ambition de revenir sur l'épisode post-édénique (celui de la condamnation d'Adam et Eve au statut mortel et charnel) afin de le corriger pour conserver le statut originel, immortel et absout de souffrances du premier homme, c'est-à-dire à un stade d'incarnation décharné – la cybernétique s'inscrit donc sur le paradigme de la créature artificielle à l'image de l'homme en incorporant le système de valeur occidental basé sur la conception dualiste de l'incarnation.

Le projet cybernétique pense, en effet, l'existence utopique d'un milieu artificiel à l'intérieur duquel l'humanité pourrait se transsubstantier sous la forme d'avatars virtuels et dématérialisés sans chair ni sexe, c'est-à-dire lavée du péché

originel. En ce sens, on voit le tournant des années 1950 marqué par l'utopie I.A. donner naissance au courant de pensée de la cyberculture qui extrapole les résultats de la recherche dans des productions culturelles de type science-fiction. Dès cette époque, ce ne sont plus les personnages du golem ou Frankenstein qui font l'objet d'adaptations filmiques comme au début du siècle, mais de nouveaux héros fictifs comme le robot, l'androïde et le *cyborg*.

Le mythe de l'homme-robot comme nouvelle catégorie de créature artificielle à l'image de l'homme constitue ainsi une entité dont le but avoué est un dépassement de l'humanité pour la libérer des contraintes physiques et morales. Et s'il hante à l'état de fantasme les fictions populaires en Occident, les recherches en robotique japonaise s'emploient, elles, ardemment à le mettre au point en confectionnant des androïdes. Contrairement aux occidentaux, les recherches nipponnes en intelligence artificielle ne rejettent pas l'anthropomorphisme dans la réalisation de leurs robots. Et cette divergence d'opinion révèle des différences profondes de conception de la notion d'humanité entre le Japon et l'Occident. Car si les androïdes suscitent de l'admiration chez les Japonais, ils sont considérés comme des concurrents par les Occidentaux.

En effet, alors qu'elle ne fait pas le moindre doute au Japon, la différence entre l'homme et la machine doit être sans cesse redéfinie en Occident. Frédéric Kaplan, chercheur au *Computer Science Laboratory* de Sony à Paris, remarque en ce sens que lorsque le logiciel d'IBM fonctionnant sur le supercalculateur *Deep Blue* a battu le champion du monde d'échecs Gary Kasparov en 1997, cet évènement a été interprété par les Occidentaux comme une victoire de la machine sur l'homme : une vexation anthropologique à la hauteur de la crainte humaine de voir sa position de supériorité des espèces vivantes lui être volée par la machine (Alberganti, 2003). Or, cette vision est ignorée par la culture nippone qui ne voit pas de confrontation menaçante, ni de rapport de force entre l'humain et la machine : le naturel et l'artificiel ne s'opposent pas, car dans les sources religieuses on ne trouve pas d'histoire de création technique

de l'être humain. L'antagonisme nature/artifice provient donc des racines religieuses et monothéistes occidentales qui voient en la création humaine l'intervention divine. De ce fait, plus la machine se rapproche de l'homme, plus le malaise grandit car elle devient sacrilège : un acte élevé contre Dieu.

C'est pour cette raison que dans les productions culturelles occidentales, on voit le personnage du robot occuper une place assez proche de celle du golem, c'est-à-dire celle d'une créature artificielle à l'image de l'homme dont il faut se méfier. La Loi Zéro que l'écrivain de science-fiction Isaac Asimov intègre cinquante ans plus tard à ses trois lois de la robotique illustre clairement cette idée :

> « Loi Zéro : Un robot ne peut nuire à l'humanité ni, en restant passif, permettre que l'humanité souffre d'un mal.
>
> Première Loi : Un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger, sauf en cas de contradiction avec la Loi Zéro.
>
> Deuxième Loi : Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec la Loi Zéro ou la Première Loi.
>
> Troisième Loi : Un robot doit protéger son existence dans la mesure où cette protection n'est pas en contradiction avec la Loi Zéro, la Première ou la Deuxième Loi. » (Wikipedia, consulté le 30 juillet 2011)

Ces mesures garantissent effectivement que les robots comme les golems restent des créatures au service de l'humanité en détenant même le droit, s'il le faut, de s'attaquer à des hommes s'ils la mettent en danger.

4.1.3.3 Le *cyborg*

Dans l'esprit du mythe homme-robot, le *cyborg* occupe une place de premier plan dans les productions de science-fiction des années 1980 pour représenter un être venu d'ailleurs présentant un danger pour l'espèce humaine. En effet, le *cyborg* – abréviation anglo-saxonnne d'organisme cybernétique, c'est-à-dire d'un hybride de

machine et d'organisme (Haraway, 1992) – est un terme qui apparaît au début des années 1960 dans un texte de Clyne et Klines, deux chercheurs de la NASA, qui étudiaient le problème de la survie de l'homme dans l'espace. C'est l'époque où le premier homme marche sur la lune[14]. De fait, dans leurs recherches sur l'humain amélioré, ceux-ci veulent optimiser les conditions humaines de vie extra-terrestres en envisageant la fusion concrète de l'organique et la machine.

En ce qu'il incarne donc un être semi artificiel, le *cyborg* métaphorise de façon ambivalente la conception dualiste occidentale et notamment celle nietszschéenne qui pense l'homme comme quelque chose qui doit être surmonté : un pont entre l'animal et une dimension supérieure. Car contrairement aux autres créatures artificielles que nous avons abordées juste avant (l'avatar et le robot), le *cyborg* n'élimine pas la chair humaine mais il l'envisage comme l'hôte à partir duquel se greffent les prothèses artificielles.

Les philosophies de Peter Sloterdijk et de Giorgio Agamben méritent ici d'être présentées car elles réfléchissent de façon très pertinente sur cette dualité de la condition humaine qui vacille entre son origine animale ancrée dans le corps et le vœu de sa déterritorialisation artificielle par la technique.

En effet, selon Sloterdijk, notre ère posthumaine constitue le point d'apogée d'un processus « ontoanthropologique »[15] ancestral orienté vers la recherche de la « vérité post-animale », la mise en transparence de la nature et la dénaturation de la chair considérée comme un obstacle pour exorciser l'« ouvert »[16] de l'être et garantir son osmose intégrale avec le monde :

---

[14] A bord du module lunaire *Eagle* lancé par la mission Apollo XI, l'astronaute Neil Amstrong marche sur la lune le 20 juillet 1969.

[15] Ce néologisme inventé par Peter Sloterdijk qualifie la démarche qui consiste à s'interroger sur l'extase humaine (être-dans-le-monde) et sur l'ancien animal qui a connu ce devenir extatique (Sloterdijk, 2000, p.27).

[16] L'ouverture de l'homme s'oppose à l'encerclement animal « pauvre en monde » (*Weltarmut*). L'ouvert de l'homme (sa faculté de se voir à distance) est une capacité

> « L'homme n'existe historiquement que dans cette tension : humain, il peut l'être seulement dans la mesure où il transcende et transforme l'animal anthropophore qui le soutient, seulement parce que, par l'action négatrice, il est capable de dominer, et, éventuellement, de détruire son animalité même » (Agamben, 2002, p.24)

Le vœu d'amélioration de l'espèce par l'intrusion technicienne s'inscrit donc dans la poursuite d'une quête transhistorique de correction des finitudes mortelles et animales du corps en pointant du doigt un manque : une défaillance du corps humain face à l'environnement auquel il est inadapté, une incomplétude qui doit être corrigée par la ruse artificielle. Mais selon Sloterdijk, cette néoténie humaine n'est pas naturelle et résulte d'un processus de « dérive plastique » de l'espèce dont l'amorçage date de son déménagement du milieu naturel pour l'habitat extatique de la « clairière ». Ce divorce avec la nature remonte au pré-homme de l'âge de pierre qui, en utilisant une première technique de distanciation, libère sa main (outil instrumental de l'œil) et du même fait sa bouche (outil instrumental du langage) pour en faire l'« organe universel de la transposition », c'est-à-dire d'appropriation du monde. Dépendent alors de ces constructions symboliques du monde, les murs de la « clairière » : une couveuse artificielle à l'intérieur de laquelle l'espèce séjourne dans une situation d'exode luxuriante et « technogène » par son hybridation incessante avec les techniques insulaires. De fait, en isolant l'homme du milieu naturel, les « dispositifs d'insulation » inversent les tendances de la sélection darwinienne de l'espèce et favorisent aussi son état de « prématuration » originelle. Ces conditions

---

qui le distingue de l'animal en « stupeur », lui permettant de prendre de la distance pour se représenter le monde et se révéler en tant qu'étant (*Dasein*). On utilise le terme « *umwelt* » (ou l'« effet du milieu » de Merleau-Ponty) pour qualifier la relation circulaire (« *um* ») de l'animal à l'environnement dans la « courte laisse de la pertinence biologique » (Sloterdijk, 2000, p.28-29). L'*umwelt* est constitué d'une série d'éléments porteurs de significations ou de marques qui sont les seules qui intéressent l'animal. L'animal n'est pas dévoilé au monde. C'est pourquoi il s'oppose à l'homme ouvert au « *ungebung* », qui est un espace objectif à l'intérieur duquel il se voit se mouvoir comme un être vivant – il se représente (Agamben, 2002, p.74).

d'habitation de la « sphère »[17] pérennisent de cette manière l'épanouissement du « monstrueux » : la confection d'une « créature glacée par l'habitat » (Sloterdijk, 2000, p.62) « par la prolongation luxuriante de formations fœtales sous des formes adultes », en stabilisant ainsi l'évolution corporelle par la « conversation de morphologies intra-utérines dans la position extra-utérine » (Solterdijk, 2000, p.54-55). Le corps de luxe de la clairière est donc immature car il est le produit d'une évolution régressive dont l'état de luxuriance libère le sens de la mise en péril. Mais, ici, cet instinct de survie est « hétérogénéisé » et progressivement matérialisé dans les techniques de distanciation à la fois « dures » et « tendres »[18] en opérant circulairement la modification génétique de l'espèce. La « clairière comme épiderme » n'est donc rien d'autre que le résultat d'une condition fondamentalement *cyborg*, d'une situation « technogène » de l'homme qui fait de lui l'être vivant « le plus instable, [le] plus fluide et [le] plus infidèle à sa propre espèce qu'aucun animal ne l'a jamais été avant lui » (Sloterdijk, 2000, p. 60-62) :

> « L'homme est donc d'emblée un hybride ou, pour employer le langage du XIXe siècle, un décadent, produit d'une domestication sans domesticateur, situation dans une dérive au sein de laquelle les caractéristiques de l'espèce se sont mises à couler de manière dramatique » (Sloterdijk, 2000, p. 62)

La mutation actuelle vers le posthumain ne marque donc pas une rupture dans l'évolution darwinienne de l'espèce mais une étape qui est, par contre, accélérée par la consommation vulgarisée de ce que Solterdijk appelle les « homéotechniques »[19]

---

[17] « Les sphères peuvent être décrites comme des lieux de la résonance interanimale dans lesquels la manière dont les créatures vivantes sont ensemble se transforme en un pouvoir plastique. » (Sloterdijk, 2000, p.42).

[18] Comme l'écrit l'auteur : « Le succès des moyens durs – des moyens liés au lancement, au coup et au tranchant – se reproduit dans les moyens tendres, dans le dire et le dessein. » (Sloterdijk, 2000, p.52)

[19] Ce néologisme concerne cette nouvelle génération de techniques industrialisées après la seconde guerre mondiale qui sont autogènes et qui (contrairement aux allo-techniques traditionnelles) sont utilisées par l'homme d'une manière collaborative et privée : « L'homéotechnique, parce qu'elle a affaire à l'information réelle, n'avance plus sur le chemin du non-viol ; (…) lorsqu'elle est employée d'une manière aussi

c'est-à-dire l'hybridation accélérée avec la couveuse artificielle en un phénomène de transhumanisme « coopératif » et « transparent ». La *cyborgisation* procède en une greffe positive et paritaire, l'échange mutuel entre l'artificiel et l'organique ralliés vers l'objectif de la transparence et de l'information :

> « De plus en plus, un second monde, prophétique, vient s'ajouter au corps : biomatériaux, mécaniques ou électroniques, organes transplantés naturels ou artificiels, moyen de locomotion, stimulateurs cardiaques ou nerveux, pacemakers… Dans beaucoup de cas, l'organe aux défaillances duquel ces prothèses sont censées suppléer cesse de pouvoir être délimité. Parce qu'elles lui ressemblent à s'y méprendre, nombre de ces prothèses se confondent avec l'organe qu'elles dépannent. En faisant passer une partie de plus en plus grande de notre corps naturel vers le corps d'expansion technique, nous abaissons les frontières entre le corps et les corps étrangers. Ainsi, comment serait-il possible de continuer à définir le Moi par son opposition à la matière et aux mécaniques, alors que la matière mécanique – sous la forme de prothèses – est présente dans le Moi – l'organe –, sans être pour autant identifiée comme extérieur ? (…) » (Sloterdijk, 2002)

Au coeur de ce problème, le *performer* australien Stelarc fait figure de pionnier dans la catégorie des artistes *cyborgs*. Selon lui, le corps traverse actuellement une « crise dans l'évolution » : il est devenu « passablement obsolète » « parce qu'il ne peut plus faire l'expérience de l'information qui y est accumulée » (Stelarc, 1998, p.117). D'après l'artiste, nos craintes à l'égard des technologies sont injustifiées car il n'existe pas de nature humaine intrinsèque à préserver. Ce qui est humain est constamment en train de se modifier, de se moduler et de se reconfigurer par la technologie depuis l'usage des premiers outils par l'*homo sapiens*. Son approche philosophique de l'évolution est en ce sens très proche de celle de Sloterdijk. Dans un entretien, voilà ce qu'il déclare :

> « Depuis que nous avons évolué en tant qu'hominidés et que deux membres sont devenus préhenseurs, nous avons commencé à créer des *artefacts*, des outils, des instruments, des ordinateurs… Le corps a toujours possédé la

---

égoïste et régionale que n'importe quelle technique, elle doit miser sur des stratégies coopératives, co-intelligentes, co-informatives. » (Sloterdijk, 2000, p.91-92).

> technologie, la nature humaine a toujours été définie par ses technologies, sa cosmologie, et ses paradigmes, sur la question de savoir comment le monde fonctionne, ont été déterminés par ses technologies. Pour moi, cette mentalité technophobique de la fin du millénaire est très étrange, et je pense qu'elle est déclenchée par une notion nostalgique, ou plutôt romantique, selon laquelle le corps est simplement biologique dans un paysage naturel, ce qui n'a jamais été le cas. » (Stelarc, 1998, p. 115)

On peut considérer l'œuvre de Stelarc comme une démonstration de sa théorie sur l'obsolescence du corps. En effet, des années 1970 à 1980, Stelarc multiplie des performances de suspension par l'utilisation de ce qu'il appelle des « *low technologies* » : au départ des cordes et des harnais puis ensuite des crochets de boucher qu'il embroche dans sa chair pour suspendre son corps dans l'espace. Ce n'est que suite à cette entrée en matière qu'il expérimente les « *high technologies* » pour entreprendre l'implantation d'interfaces « parasites » sur son corps. Son oeuvre se constitue dès lors de multiples opérations de *cyborgisation.* Selon lui, les prothèses artificielles sont de trois types : des « *technologies attached* », des « *technologies inserted* » ainsi que des « *technologies extending* ». Les performances *Third hand* (1980-98) correspondent à la première catégorie : il s'agit d'un bras électronique relativement autonome, activé et contrôlé par les signaux musculaires des abdominaux et des jambes et doté d'un *feedback* tactile (voir figure A.4.8). Dans le cadre des « *technologies inserted* », il réalise *Stomach scuplture* en faisant de son corps « creux » (*the hollow body*) l'hôte de l'art : une capsule insérée dans son ventre qui livre des visions endoscopiques de ses organes internes. Les perspectives d'extensions, enfin, sont effectuées grâce au port d'un *exoskeleton* qui imite la morphologie d'une araignée, prolongeant ainsi le corps bionique par plusieurs jambes artificielles.

On trouve aussi dans la démarche du catalan Marcel Lí. Antúnez Roca l'expression nette de cette dualité qui oppose la condition carnée de l'existence humaine au vœu de son extension machinique. Celui-ci se consacre depuis les années 1990 à la confection de prothèses artificielles moulées à son propre corps. Outre les

conférences-performances « mécatroniques »[20] qui constituent la partie la plus connue de son œuvre, ses installations parallèles fournissent une illustration significative de sa démarche en réunissant la plupart des ingrédients symboliques propres au courant de pensée *Cyberpunk*. L'assimilation chair/viande, par exemple, est mise en exergue lorsqu'il présente en 1992 le « *fleshbot* »[21] anthropomorphe et interactif *Joan L'hom de carn*. Comme déjà en 1987 Jana Sterbak présentait l'idée d'utiliser la viande pour concevoir des vêtements avec l'œuvre *Vanitas : Flesh Dress for an Albino*, cet automate couvert de peau de porc et de cuir de vache réagit à partir des stimulations sonores de la part du public. L'installation *Metzina* propose un corps sculpté à partir de chairs de veau et de porc dont la décomposition est filmée et parallèlement projetée sur un grand écran. Dans les diverses performances effectuées par cet artiste, la volonté de témoigner de la vacuité du corps dans la mise en concurrence systématique de la chair avec des prothèses technologiques est perpétuellement mise en scène. Par exemple encore, durant la performance *Epizoo* (1994), il offre au public les moyens de contrôler son corps en revêtant pour l'occasion son « *dreskeleton* » (un robot corporel du même type que l'exosquelette de Stelarc) grâce à un système mécatronique. Les scénarios à la fois burlesques et spectaculaires qu'il met au point pour ses performances tendent ainsi systématiquement vers l'humiliation du pouvoir du corps pour nous livrer une vision typiquement *cyberpunk* du posthumain : celle d'un être dont la chair se résume à la fonction d'hôte pour la greffe d'extensions technologiques.

[20] Ce néologisme inventé par Marcel Lí. Antúnez Roca renvoie à l'« utilisation simultanée et en étroite symbiose des techniques du génie mécanique, de l'électronique, de l'automatisme et de la micro-informatique pour envisager de nouvelles façons de concevoir et produire, créer de nouveaux produits plus performants et de nouvelles machines. » (Roca, 2006).

[21] L'artiste utilise le néologisme « *fleshbot* » pour qualifier un hybride de chair et de machine.

4.1.3.4 L’hybride de chair

Bien qu’ils s’inscrivent dans la poursuite du *body art*, les artistes qui utilisent leur propre corps pour l’expérimentation de prothèses artificielles évoluent ainsi dans un contexte où la signification du corps n’a plus rien de commun avec celle des *body artists* des années 1970 :

> « Les prélèvements et les transplantations d’organes, les changements hormonaux et chirurgicaux de sexe, les manipulations génétiques, le *morphing*, l’informatique, etc. ont radicalement modifié les enjeux et le contexte du *body art*. Si le corps des années soixante incarnait la vérité du sujet, son être au monde, il n’est aujourd’hui qu’un artifice soumis au *design* permanent de la médecine ou de l’informatique. Il s’est autonomisé du sujet, cyborgisé, etc. Autrefois support de l’identité personnelle, son statut est souvent aujourd’hui celui d’un accessoire. A la différence de la première phase de *body art*, au temps d’Internet ou des voyages spatiaux, les artistes postmodernes ou *posthumains* considèrent comme insupportable de posséder le même corps que l’homme de l’âge de pierre. Ils entendent hausser le corps à la hauteur des techniques de pointe et le soumettre à une volonté de maîtrise intégrale et ils le perçoivent comme une série de pièces détachables et hybridables à la machine. » (Le Breton, 1999, p.41-42)

Dans sa recherche sur les types de standards et de normes, la démarche de la *performeur* française Orlan l’a aussi amenée à transformer son corps. Cependant, contrairement à Stelarc ou Marcel Lí. Antúnez Roca, celle-ci choisit de procéder par l’acte chirurgical afin de traiter d’une autre figure post-humaine : celle de l’hybridité. Après avoir abordé ce thème dans ses autoportraits réalisés en *morphing* en 1994 et 1998 (Série des *Self-Hybridizations*), elle a décidé de s’autoportraiturer directement dans la chair :

> « L’art charnel est un travail d’autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s’inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n’est plus ce ready-made idéal qu’il suffit de signer. » (Orlan, 1998, p.61)

A la lecture de cette déclaration, le passage à l'acte de l'artiste nous semble moins étonnant car nous voyons qu'il s'inscrit dans la continuité de son œuvre. En effet, son corps constitue l'outil de son art charnel où « il ne s'agit pas de paraître mais d'être incarnée ». Et bien que sa mutation corporelle débute dès la première année de sa carrière avec *Orlan accouche d'elle-m'aime* (1964) (une photographie la montrant allongée et couchée avec un mannequin hermaphrodite qui sort de ses cuisses), elle finit dans les années 1990 par recourir à la chirurgie esthétique pour appliquer ses métamorphoses directement sur son corps. La transformation physique d'Orlan évolue ainsi au fil du temps et des révolutions technologiques. En passant sous le scalpel, elle parvient à engager sa propre chair vivante et non plus ses représentations pour faire ainsi de son corps une « autoscultpure » (Ardenne, 2001, p.419). Pour inaugurer sa série d'opérations-chirurgicales-performances intitulée *La réincarnation de Sainte Orlan* (1990), elle adresse au chirurgien un autoportrait de son visage dont les traits sont hybridés avec ceux des canons de beauté féminins de l'histoire de l'art (voir figure A.4.9). Les nombreuses interventions qui suivent donnent forme à un visage qui n'a plus rien de commun avec les références initiales. Mais cela n'importe pas à l'artiste car ce n'est pas l'apparence qui compte dans sa démarche mais le moment de la performance dans le bloc opératoire où entrent en compte le processus de chirurgie, le spectacle et le discours sur le corps modifié comme place de débat public. Contrairement au *body art*, dans son art charnel, la souffrance n'est pas conçue comme une source de purification. Ses opérations sont systématiquement rendues publiques par des photographies, des vidéos ou en étant retransmises en direct par satellite. Comme elle le déclare lors d'une conférence :

> « Mon travail et ses idées incarnées dans ma chair posent question sur le statut du corps dans notre société et son devenir dans les générations futures, via les nouvelles technologies et les très prochaines manipulations génétiques. Mon corps est devenu un lieu de débat public d'où se posent ces questions cruciales pour notre époque. (…) Le bloc opératoire devient mon atelier d'artiste d'où j'ai conscience de produire des images, de faire un film, une vidéo, des photos, des dessins avec mon sang, de reliquaires avec ma graisse et ma chair, des

sortes de « saints Suaires » et des objets qui seront ensuite exposés. Ces œuvres tentent à des degrés divers d'être autonomes. » (Orlan, 1997, p. 37-39)

4.1.4 Les représentations artistiques du pré-humain

Bien qu'il ouvre la voie vers de nouvelles utopies, le progrès technoscientifique suscite aussi des angoisses qui se reflètent dans la production artistique au tournant des années 1990. Les titres évocateurs des expositions à cette période témoignent du trouble social et de l'incertitude ressentie par les artistes face à un avenir teinté des miracles que laissent présager les découvertes technologiques qui renouvellent les espoirs et activent les fantasmes[22]. S'adressant non pas à ce qui dans l'homme constitue son *bios* (sa vie intelligente et réfléchie qui le distingue des primates) mais son *zoe* (la vie nue, l'ici-bas biologique des animaux privés du *logos*), cette génération d'artistes tend vers la démonstration inverse d'une pré-humanité. Et, bien qu'elle paraisse à première vue paradoxale, cette esthétique de l'immonde (Clair, 2004) présente dans les œuvres d'art de cette dernière décennie exprime le rejet du progrès technologique par des artistes qui s'inquiètent des conséquences des révolutions sociales et scientifiques sur nos identités.

4.1.4.1 Le dégoût occidental de la chair

L'histoire des représentations occidentales du corps nous montre encore que, déjà à la fin du haut Moyen Age, la recherche artistique de la beauté parfaite suscite l'intérêt pour son contraire. En effet, nous avons déjà entraperçu comment s'amorce

[22] On voit cette tendance artistique à travers des expositions comme *Post-Human* organisée en 1992 au Musée d'Art Contemporain de Lausanne, *Devil on the Stairs : Looking back on the Eighties* (1991-92) au *Institute of Contemporary Art* de Philadelphie ou *Abject Art. Repulsion and Desire* en 1993 au *Whitney Museum of American Art* de New York.

progressivement le passage de la représentation artistique du corps du régime symbolique de l'icône au réalisme dans l'art scolastique. Au XVème siècle, malgré les premières études anatomiques[23] qui poussent à chercher au-delà de l'imagination quels sont les constituants du corps humain, la représentation esthétique du corps reste à la mesure des canons de l'Antiquité. C'est l'étude des statues antiques qui est censée livrer aux artistes les plus belles proportions de la beauté. Leur but consiste alors à composer une norme de l'anatomie d'après les plus belles mesures. C'est, par exemple, à cette époque que, dans son étude *De divina proportione* (1498), Luca Pacioli avec l'aide de Léonard de Vinci inscrit le nombre d'or comme un calcul géométrique des proportions idéales du corps humain, montrant ainsi comment la proportion divine permettrait l'incarnation magique du verbe de Dieu dans les formes sous la racine deux dans les diagonales d'un carré. L'illustration de cette formule est la fameuse représentation de L'homme de Vitruve illustré dans le Traité de la peinture (1490) de Léonard (voir figure A.4.10). Cependant, il se développe aussi à cette époque un sentiment d'attachement pour la vérité des choses par certains artistes qui veulent au contraire constater la diversité de la nature. En ce sens, De Vinci encore invente la caricature en étant fasciné par ces visages qui sortent de la norme. Plus tard, dans ses quatre livres des proportions humaines (1557), Dürer renonce aux canons de beauté en établissant vingt-six types de proportions plus réalistes en composant avec la structure morphologique réelle du corps d'après des études mathématiques. En 1528, il inventorie aussi les déviations possibles par rapport à une norme physique qu'il a lui-même établie. Mais c'est surtout sous l'influence de la peinture flamande que les canons antiques sont bouleversés en faveur d'une représentation plus réaliste de la chair. La figure du nourrisson dans les scènes chrétiennes de la nativité passe du modèle florentin du *putti* (un bambin mi-poupée, mi-objet de culte) à une physionomie plus vraisemblable des traits du visage, de la

[23] C'est par exemple l'époque où Léonard de Vinci obtient l'autorisation de disséquer les cadavres humains dans les hôpitaux de Florence, de Milan et de Rome.

peau fripée et des mouvements fœtaux. La vieillesse est elle aussi représentée en une figure réaliste du corps marqué par le passage du temps : peau ridée, cicatrices, accidents ou maladies. L'image de disgrâce trouve aussi progressivement sa place : les peintres se tournent vers la caricature pour exagérer les défauts physiques. Dans son Portrait d'un homme âgé avec un enfant (1490), Ghirlandajo traite de façon symbolique les âges de la vie mis en scène au travers des visages du vieillard et de l'enfant en face à face. Grâce à la technique de la *tempera*, le travail cutané permet de faire contraster la peau lisse de l'enfant avec celle affectée du vieil homme dont le peintre a soin de retranscrire méticuleusement la dégénérescence due à une maladie particulièrement rare : la rhinophyma. Le thème de la décrépitude devient ainsi progressivement abordable grâce au prétexte moral : la dénonciation de la luxure passe par la caricature de la prostituée et le corps obscène de la vieille femme, l'allégorie du temps s'incarne dans l'image du vieil homme décharné.

A travers ces brefs exemples, nous observons comment la tradition dualiste judéo-chrétienne imprègne l'histoire de la représentation occidentale du corps en traversant les ères théologique et humaniste jusqu'à l'époque actuelle, dominée par la pensée cybernétique, qui associe encore la chair à l'imperfection physique de l'être humain. Il s'agit, en effet, de cette même symbolique rattachée à l'enveloppe charnelle qui est répudiée par les concepteurs de l'informatique et de l'intelligence artificielle mais aussi des chercheurs en génétique qui créent une chimère biologique ou des créatures artificielles, numériques ou robotiques. C'est aussi cette négation de la chair comme « part maudite vouée au vieillissement, à la mort, à la maladie », comme « charogne », « viande » et « mal biologique » (Le Breton, 1999, p.8), qu'exacerbent les artistes *cyborgs* comme Stelarc ou Orlan qui conçoivent le corps comme un accessoire en le soumettant aux standards et aux fantasmes contemporains de la perfection. En effet, ceux-ci matérialisent dans leur démarche de façon exemplaire les deux voies par lesquelles la tradition occidentale du soupçon envers le corps reste pérenne à notre époque :

> « Deux voies en apparence divergentes traduisent les visées de la modernité sur le corps de l'homme. D'une part, la voie du soupçon et de l'élimination à cause de son faible rendement informatif, de sa fragilité, de sa pesanteur, de son manque d'endurance. Vision moderne et laïcisée de l'*ensomatose*, le corps est alors, dans une perspective quasi gnostique, la part maudite de la condition humaine, part que la technique et la science s'entendent à heureusement remodeler, refaçonner, « immatérialiser », pour, en quelque sorte, délivrer l'homme de son encombrant enracinement de chair.
>
> D'autre part, à l'inverse, comme une manière de résistance, le salut par le corps à travers l'exaltation de son ressenti, le façonnement de son apparence, la recherche de la meilleure séduction possible, l'obsession de la forme, du bien-être, le souci de rester jeune. Un florissant marché faisant du corps son objet privilégié s'est développé ces dernières années autour des cosmétiques, des soins esthétiques, des salles de gymnastique, des cures d'amaigrissement, du maintien de la forme, de la recherche du bien-être ou du développement des thérapies corporelles.
>
> Dans les deux cas, le corps est dissocié de l'homme qu'il incarne et envisagé comme un en-soi. Il cesse d'être la souche identitaire indissoluble de l'homme auquel il donne la vie. (…) La version moderne du dualisme oppose l'homme à son corps, et non plus, comme autrefois, l'âme ou l'esprit à un corps. » (Le Breton, 2005, p.229-230)

Par contre, si, au contraire, certains artistes décident de renier ces standards et leurs codes esthétiques en incorporant la chair dans leurs représentations du corps, c'est pour prendre position sur cette axiologique judéo-chrétienne de la dualité en référent à ce qui dans l'homme symbolise sa déchéance.

En effet, comme nous l'avons vu, les traces du vieillissement, de la pesanteur et de la vulnérabilité marquées dans la chair constituent autant de signes de l'incarnation funeste humaine que les artistes représentent en fonction d'une signification morale ou religieuse. Par exemple, les phanères qui sont la production épidermique et apparente du corps comme les cheveux, les griffes, les poils, etc., jouissent d'un statut symbolique ambigu qui varie selon leur nature profane ou divine. Ils sont effectivement peints avec une précision d'anatomiste par Bosch ou Grünewald pour représenter le mal : le diable qui ressemble à un animal et dont les écailles, griffes, poils et dents sont les signes de sa bestialité. Cependant, on les sacralise comme des

reliques s'ils sont des traces matérielles ou physiques de Dieu et des saints, des apôtres, des confesseurs et des vierges. Ce culte ambivalent pour les restes corporels participe en ce sens d'une théologie de l'incarnation et de la résurrection des corps qui croit en l'imputrescibilité du corps divin.

Un autre composant du corps exemplaire de cette ambivalence, et pas seulement dans la culture occidentale, est le sang. Tantôt perçu dans une perspective profane, il connote la mort et la violence. Mais en tant que relique, il incarne au contraire l'humeur noble : le siège de la vie, de l'âme et de ses plus hautes qualités comme la vertu et le courage. Il renvoie aussi à ce que le Sauveur a versé pour l'homme. Il est la substance par excellence du rite, de la transsubstantiation et du sacrifice. Contrairement aux autres humeurs qui sont considérées comme de simples sécrétions du corps, le sang porte ainsi en lui une valeur à la fois à la fois physique et spirituelle (Roux, 1988, p.11).

4.1.4.2 La désesthétisation de l'art et le goût pour l'immonde

L'émotion du dégoût suscitée par cette catégorie d'objets liée à la pourriture et aux excréments du corps est donc d'origine physiologique mais aussi culturelle. Car bien qu'elle soit due à un réflexe primaire et spontané de rejet (causé, par exemple, par un sentiment de peur, de menace ou de danger), cette réaction émotionnelle aux signes extérieurs est aussi le produit d'une construction sociale qui s'appuie sur une approche ambivalente de la notion du sacré et de l'impur. En référant à l'ouvrage *Das Heilige (*le sacré) publié en 1917 par l'historien des religions Rudolf Otto, voici comment Jean Clair la définit :

> « La *sacratio*, selon Otto, est la figure archétypale du sacré en tant que consécration aux dieux infernaux, analogue dans son ambiguïté à la notion ethnologique de tabou, auguste et maudit, à la fois digne de vénération et suscitant l'horreur. Le *sacer* manifeste l'impossibilité de séparer le sacré, le saint, le sacro-saint tel qu'on l'entend couramment, de l'impur, du maudit, de l'abominable. Est *sacer* ce qui, chez un être ou un objet, relève simultanément

> du sacré et de la souillure, du tabou et de l'intouchable, de la consécration et de la mise au ban, du secret à garder et de l'ordure à repousser. En lui se mélangent la vénération et l'horreur, le dégoût et la sanctification, le *holy* et le *unclean*. » (Clair, 2004, p.51-52)

C'est pour jouer sur cette ambiguïté des objets qui appartiennent au registre de l'immonde que certains artistes de la fin du XXème siècle usent de matériaux comme les cheveux, les poils, le sang, la salive, l'urine et le sperme dans leurs œuvres en se détournant de l'image du corps glorieux pour mettre en lumière la face obscure et dégoûtante du vivant. Mais aller jusqu'à référer aux objets qui suscitent du dégoût dans une œuvre d'art constitue un interdit ultime que les artistes contemporains transgressent au XXème siècle parce qu'ils sont à l'apogée d'un processus de « désesthétisation de l'art » et d' « artialisation du monde » (Talon-Hugon, 2000). En effet, basé sur l'incorporation progressive d'objets ordinairement jugés comme irreprésentables dans le champ artistique, Carole Talon-Hugon (2000) décrit le fonctionnement de ce processus comme tel :

> « Chaque fois c'est un nouvel ensemble d'objets jugés indignes de cette promotion ; et chaque fois pourtant, le regard esthétique les promeut. L'art contemporain paraît parachever ce mouvement en érigeant ce que – pour faire court – on nommera l'insignifiant : non pas des objets laids (car la laideur est encore un concept esthétique), mais des objets modestes, quelconques, insignifiants, ingrats » (Talon Hugon, 2000, p.36)

Selon la philosophe, il faudrait dater la naissance du processus de désesthétisation au moment significatif où « le beau cesse d'être le souci exclusif de l'art » avec le Romantisme, qui s'ouvre à l'exploration esthétique du laid en réévaluant les concepts esthétiques sans les nier. Il s'étendrait au morbide, au macabre et à l'angoissant avec l'Expressionnisme. Avec l'Impressionnisme, il s'intéresserait à l'ordinaire, au quotidien et au trivial. L'art contemporain parachèverait le mouvement en érigeant des objets insignifiants, ingrats et quelconques dans son champ, et il le radicalise en se détournant de la qualité esthétique en général, comme le font par exemple les artistes conceptuels pour

lesquels l'idée de l'œuvre remplace l'œuvre, ou Marcel Duchamp avec l'invention du *ready-made* (Talon Hugon, 2000, p.37).

Jean Clair date aussi cette « lente généalogie de la fascination pour l'informe et l'horreur » aux principaux acteurs du Romantisme comme Victor Hugo mais aussi Baudelaire qui se détourne déjà du beau en faveur d'une fascination poétique pour ce qui échappe à la mesure, la règle et la norme. C'est en effet, pour ce dernier, l'Olympia de Manet qui marquerait le commencement du « temps de la décrépitude de l'art », de l' « horreur sacrée » et de « la perversion du désir humain pour un immonde appelé beauté » (Clair, 2004, p.62). Alors qu'à la fin du Romantisme, c'est l'image de la décomposition qui domine le thème de l'horreur, c'est par le cynisme ensuite qu'on fait étalage sans retenue de l'immonde et de l'abjection dans les productions modernes comme celles de Marcel Duchamp. Le célèbre urinoir (*Fountain*, 1917), la Joconde moustachue (LHOOQ, 1919), ou ses propres poils dont il est le premier artiste à faire usage pour réaliser un autoportrait (*With my Tongue in my Cheek*, 1954), etc., constituent autant d'objets et d'images qui réfèrent aux excrétions du corps.

Au cœur de ce processus de désesthétisation, le corps subit une défiguration exemplaire. Et malgré des signes précurseurs, sa défiguration n'aura jamais été aussi fulgurante qu'au XXème siècle, c'est-à-dire au point d'apogée d'un processus d'émancipation de la figure du corps humain. Pour Paul Ardenne (2001), celui-ci s'est développé à travers trois facteurs socio-culturels déterminants : l'investigation scientifique qui met progressivement à jour le corps organique ; ensuite, le dévoilement psychologique qui relève la complexité de la pensée sensible et la mécanique des affects ; enfin, la désacralisation générale de la culture occidentale qui, depuis la Renaissance et les Lumières, autorise que le corps soit apprécié pour soi, sans tutelle religieuse ou morale. Le traitement artistique du corps au XXème siècle témoigne, en ce sens, de ruptures symboliques majeures dans la culture occidentale, telles que l'abandon quasi définitif de la conception du corps d'essence divine en

faveur d'une vision matérialiste de la chair dans son analogie avec la machine – c'est le passage que nous avons voulu exposer en évoquant l'inscription de la tradition dualiste occidentale dans le paradigme cybernétique –, ainsi qu'une crise profonde de l'humanisme due, par exemple, aux traumatismes de la seconde guerre mondiale et des camps nazis. Du Cubisme qui montre un corps fractionné, au corps désertant le tableau des *performeurs*, à la chair écartelée comme de la viande dans les peintures de Francis Bacon, ou encore, à sa dématérialisation intégrale dans l'art numérique, etc., la représentation artistique du corps subit ainsi un processus graduel de défiguration rythmé et thématisé par les évènements socio-culturels et les révolutions technologiques ambiantes.

4.1.4.3 De l'art stercoraire aux corps disgracieux

Ainsi, dans cet héritage du processus de désesthétisation, le monde de l'art de la fin du XXème siècle est marqué par un « retournement du symbolique au réel » : un renversement qui ne veut « considérer que le corps dans sa physicalité la plus immédiate et la plus nue » (Clair, 2004, p.89). Cette opération est menée par des artistes qui ne se contentent plus de représenter des objets qui inspirent le dégoût et l'horreur, mais les utilisent concrètement dans leurs œuvres.

Dans la lignée de précurseurs comme Marcel Duchamp qui utilise, comme nous l'avons vu, ses poils ou son liquide séminal pour réaliser son Paysage fautif (1946), mais aussi des *merda d'artista* de Piero Manzoni (1961), de Joseph Beuys ou des *body* artistes, les matières organiques et déjections du corps constituent des matériaux privilégiés pour célébrer tout ce qui en l'homme rappelle son ancrage primitif. L'urine et les matières fécales couvrent ainsi le corps de l'Espagnol David de Nebreda dans ses autoportraits. De la salive, du sperme, du sang ou de l'urine sont conservés dans des bocaux en verre par Louise Bourgeois qui confond, ainsi, les sécrétions vivantes qui donnent la vie avec les sécrétions mortes (*Precious Liquids*,

1992). Le sang réfrigéré de l'Anglais Marc Quinn lui sert de moule pour son visage (*Self*, 1991). Les poils de l'Américain Robert Gober couvrent ses sculptures en cire d'abeille en forme de jambes humaines. Citons aussi l'œuvre *Immersion (Piss Christ)* (1987) d'Andres Serrano qui représente un crucifix immergé dans un bocal rempli de l'urine de l'artiste et qui a d'ailleurs été récemment vandalisée pour la seconde fois[24].

Dans un registre figuratif, le duo d'artistes britanniques Gilbert & George mettent à l'honneur leurs excréments dans leurs images photographiques intitulées *Shited* (1983) et *Naked shit pictures* (1994) qui les montrent nus et entourés d'étrons agrandis au microscope ou érigés comme des totems. Kiki Smith réalise une sculpture d'une femme à quatre patte dont la matière fécale forme une queue (*Tale*, 1990).

Cet intérêt de l'art pour les déjections du corps renvoie ainsi à un acte de renonciation de toute la culture occidentale du goût basée sur l'intellectualisation des sens et la mise à distance du monde par l'œil, organe privilégié de la représentation depuis l'homme civilisé des Lumières, en faveur d'un retour aux organes primitifs et à l'instinct de l'homme sauvage :

> « Si l'art a eu longtemps pour emblème l'œil et son pouvoir – soit la vision, la réflexion, mais aussi la mise à distance –, il semble donc désormais faire retour au stade prélogique de l'effet-réflexe, pareil à celui des organismes primitifs, à la réaction protoplasmique de l'amibe, au retrait de l'animalcule ou de l'escargot. On ne regarde plus le monde, on réagit à son contact. Ce n'est plus la vue, le plus intellectuel de nos sens, qui se verrait honoré, gratifié, comblé de la façon la plus haute par les productions artistiques, ce serait l'odorat, le plus animal de nos sens, qui serait sollicité par elles, comme le chien qui renifle les laissées de ses congénères. Sentir, toucher, voire ingérer l'excrément, ce qu'il y a de plus primitif, de plus archaïque et de plus obscur en nous, c'est à l'art que nous demanderions de nous en redonner la sensation. C'est la nausée qui nous rendrait lucides. Nous ferions dans l'art actuel non pas l'apprentissage du goût, mais le désapprentissage de ce dégoût autrefois patiemment inculqué au nourrisson que nous avons été. Nous reviendrons à la position primitive du primate, abaissé vers le sol, l'organe olfactif à nouveau voisin des organes génitaux. » (Clair, 2004, p.45)

[24] D'ailleurs, alors qu'elle était exposée à Avignon en 2011, des catholiques intégristes qui jugeaient cette œuvre blasphématoire l'ont détruite à coup de marteau.

D’autres artistes continuent de dégrader l’image de l’homme en déconstruisant les canons esthétiques du corps et en reniant ainsi les codes élaborés par la culture occidentale du goût et de la beauté. En ce sens, la peintre anglaise Jenny Saville exacerbe la graisse, la pesanteur et la viande humaine qu’elle violente et ensanglante dans des pauses inhabituelles et dévalorisantes. Pour la série intitulée *Closed Contact* (1995-96) réalisée en collaboration avec le photographe Glen Luchford, ils mettent au point une boîte en plexiglas transparent à l’intérieur de laquelle ils photographient son corps nu qu’elle écrase sur les parois (voir figure A.4.11). Sous l’effet déformant de la pression, ses membres et son visage sont défigurés et donnent ainsi une vision du corps féminin qui va aux antipodes des silhouettes sveltes, filiformes et lisses des mannequins des magazines. C’est avec la même agressivité envers l’iconographie moderne du corps que Daniel Buetti dégrade des images de *top models*. Les peintures de Lucian Freud ou d’Eric Fischl ne prennent pas non plus compte des standards de la beauté et de la pudeur pour représenter le corps dans des positions ingrates par des sujets obèses, âgés ou tout simplement ordinaires évoluant, par exemple, à la plage avec des marques de bronzage. Comme dans les sculptures de John de Andrea, ces corps nus perturbent le regard par leur extrême réalisme et leur anti-conformisme aux codes classiques de la représentation esthétique du corps qui visent à évincer tout ce qui apparaît disgracieux. Au contraire, si les artistes les érigent au rang de modèles d’œuvre d’art, c’est pour leur puissante banalité : un geste d’édification du trivial qui rappelle celui de Duane Hanson et ses sculptures représentant la population de masse issue de la société de consommation. Certains artistes figuratifs optent même pour la laideur comme Donigam Cumming qui photographie des sujets âgés ou Rineke Dijkstra qui montre des images de femmes venant d’accoucher.

4.1.4.4 Altérité et parenté de l'homme avec l'animal

En ce qu'il symbolise cette déchéance de l'homme vers le stade sauvage et primitif, l'animal tient aussi une place de premier choix dans l'art de la fin du siècle dernier. A la fois figure d'altérité et de parenté, il est considéré dans la tradition anthropocentriste judéo-chrétienne comme une créature subalterne de l'homme.

La représentation cosmogonique chrétienne au cœur de laquelle habitent les créatures respecte, en effet, l'ordre dans lequel est narrée la Création dans les textes sacrés. Ceux-ci racontent que bien que Dieu façonne la faune sur terre avant l'homme, c'est cependant Adam qui nomme l'animal après avoir lui-même été nommé par Dieu. La puissance du verbe créateur initie et hiérarchise ainsi les êtres vivants en faisant de l'homme un être supérieur à l'animal. Car bien qu'il partage avec la faune la même enveloppe mortelle, il s'en dissocie par le langage et le potentiel pneumatique qui est incarné en lui. C'est cette dualité qui fait son essence partagée par deux élans opposés : nature et culture, animalité et humanité.

L'iconographie chrétienne repose ainsi sur l'opposition du paradigme esthétique du verbe (celui de la Création et de la messagerie chargée d'établir la connexion du monde profane avec le divin) qui confère transparence et inorganicité à la chair, à celui de la carnation, qui renvoie à la condition mortelle de l'homme, son animalité associée au péché de sa chute. Ce code binaire est effectivement basé sur cette ambivalence entre la part de bien et de mal en l'homme, entre ce qui est de l'ordre du sacré et du profane, substance divine contre matière mortelle incarnée dans la chair.

Cette vision occidentale de l'incarnation ancrée sur une identification implicite entre l'homme et l'animal doit beaucoup à Platon (-427 à –348 av. JC) qui est à l'origine de cette comparaison zoomorphique dans la République VII (588b-589a) lorsqu'il présente sa conception tripartite de l'âme comme métaphore du monstre, du lion et de l'homme. Car dès lors, il pose l'idée que l'essence de l'homme n'est pas

univoque, mais le résultat d'un procès intérieur permanent entre trois puissances divergentes : passion, raison et justice.

La doctrine platonicienne sur la métaphore homme-animal récupérée par l'Eglise permet ainsi de prétexter le principe de dualité bien/mal par l'opposition de ces deux extrêmes que sont l'homme et l'animal : une perpétuelle oscillation pour l'homme entre vice et vertu, animalité et humanité, régulée par la raison. Dans la prolongation de l'invention chrétienne de la chair qui a pour objet de dissocier physiquement en l'homme organicité et substance pneumatique, l'animal s'introduit donc pour faire office de métaphore de la déchéance. Animaliser et bestialiser la chair renvoient à l'abaissement de l'homme qui se déchoue de son statut d'être vivant à l'image de Dieu. De ce fait, deux tendances contradictoires déterminent la représentation de l'homme : le zoomorphisme, d'une part, qui a pour modèle l'animal comme symbole du corps déchu, et l'anthropomorphisme, d'autre part, qui veut atteindre l'image désincarnée de Dieu, la chair angélique symbole de l'ascension spirituelle rédemptrice.

Dans l'autre sens, le principe d'une représentation dualiste de l'animal imitant celle humaine est aussi exploité par l'Eglise, selon une initiative de Raban Maur, auteur de la première encyclopédie du Moyen Age, qui instaure l'analogie homme-animal dans une perspective biblique. En réalité, c'est pour faire face à l'héritage païen persistant dans les pratiques culturelles à l'époque médiévale que l'Eglise crée une exégèse autour du symbolisme de l'animal en l'articulant avec les textes et en enrichissant ainsi d'un folklore sacré la trame de la Création. Le public étant majoritairement composé d'illettrés, l'utilisation de la faune permet, effectivement, d'attirer plus d'adeptes ou de fidèles aux traditions païennes pour divulguer des leçons moralisatrices en restant en adéquation avec les imaginaires collectifs ambiants. Détourné de son rôle cultuel d'origine, l'animal participe alors au message sacré en fournissant des clés de lecture à l'homme médiéval. Il a la capacité de divulguer un message moralisateur sur l'homme car il n'a de réalité que par rapport à

lui. Etant créé par l'homme et pour l'homme, l'animal porte en permanence sa marque, et son comportement ne détient qu'un sens en fonction de lui (Voisenet, 1994, p.243) :

> « Chaque être ou chaque élément de la création peut recevoir une explication allégorique et devenir le reflet vivant et matériel des principaux dogmes et lois morales du christianisme. (…) L'animal, en quelque sorte, se désincarne pour devenir un simple signe de Dieu que le chrétien doit apprendre à déchiffrer. » (Voisenet, 1994, p.113)

Projeté sur l'animal, le principe de la dualité humaine adopte alors le même principe binaire de représentation où il s'agit d'opposer une esthétique qui bestialise la chair contre une épurée qui l'en décharge pour la diviniser ; le même animal pouvant, de cette manière, paraître tantôt maléfique, tantôt bienveillant. Le lion, par exemple, s'il est malfaisant, est représenté avec les griffes, la gueule ou la queue mises en évidence pour accentuer le caractère sauvage et indompté, alors que s'il est bon, sa bestialité est atténuée et camouflée. En ce sens, pour illustrer les épisodes les plus marquants de la vie du Christ, les tétramorphes représentent l'évangéliste Marc sous la forme d'un lion (la résurrection), Luc en bœuf (le sacrifice) et Jean en aigle (l'ascension). La couleur fait aussi office d'indice facilement interprétable pour déceler le rôle que joue l'animal : le blanc immaculé marque la preuve de la sainteté et de la pureté (telle la colombe) tandis que l'animal noir et teinté du péché (comme le corbeau). Cette ambivalence transparaît de façon plus extraordinaire dans l'animal hybride. C'est, en effet, en s'interrogeant sur les races monstrueuses descendues d'Adam que l'évêque saint Augustin d'Hippone (354-430) pose à cette époque les bases d'une tératologie chrétienne en authentifiant l'existence d'êtres irréels comme le centaure (mi-homme, mi-cheval), l'onocentaure (mi-homme, mi-âne), le cynocéphale (homme à tête de chien), le griffon (mi-lion, aigle, cheval et poisson), les sirènes poissons ou sirènes oiseaux, etc.

4.1.4.5 Sacraliser la bête

L'animal occupe une place d'importance dans l'art et connaît une infinité de représentations dans lesquelles sa position dépend toujours d'un regard critique porté par l'artiste sur les changements de notre société.

A la fois totem et tabou, il assure une double fonction symbolique puisque « hérault du monde naturel » :

> « Il est aussi notre jouet servile, notre instrument, dominable, dressable, apprivoisable, comme un être de rang inférieur, trop peu développé (intellectuellement) pour nous faire concurrence, et juste assez pour demeurer de quelque utilité affective et laborieuse. L'animal est la nature que l'on plie à son emprise, et que l'on range dans une cage, une niche ou un congélateur, car il faut bien vivre. » (Croce, 2005, p.219).

Contrairement au robot, l'animal qui symbolise le monde naturel ne constitue donc pas une méfiance pour l'homme qui lui est supérieur. Mais au-delà de cette « double fonction symbolique et réelle » (Croce, 2005, p.219), l'animal reste aussi l'*alter ego* de l'homme : celui qui partage la même enveloppe mortelle et qui incarne, en ce sens, une créature en laquelle l'humanité reflète sa condition. La tradition picturale du bœuf écorché, par exemple, inaugurée par Rembrandt et reprise au XXème siècle par un peintre comme Francis Bacon renvoie à une démarche ontologique : une recherche sur ce qui gît sous l'apparence en dévoilant la viande du corps que tous les vivants ont en partage (Périot, 2005, p.239).

Dans l'art de la fin du siècle, l'image de l'animal est utilisée par des artistes qui se dissocient de l'héritage allégorique des bestiaires chrétiens « propres à distinguer, avec l'Adam "nomineur" et dompteur de la Genèse, les bons animaux des mauvais » (Lafargue, 2005, p.24). C'est ainsi que dans sa série des films *Cremasters* élaborée en huit ans (1994-2002), Matthew Barney met en scène la transformation de son corps d'athlète en créature mi-barbare, mi-civilisée. Chaque film qui porte le nom du muscle testiculaire représente ainsi l'errance de l'artiste qui, en proie simultanément aux passions et aux convulsions de sa mutation, évolue dans l'indiscernable d'un

monde morphologiquement indéterminé, mi-divin, mi-animal, qui symbolise à l'échelle macroscopique l'univers anatomique du stade pré-fœtal. Le mouvement symétrique et inversé du *cremaster* gouverne toutes les chorégraphies des films et les comportements d'une diversité de personnages qui représentent des clones du métabolisme. Des fées *body-buildées* comme des hommes, des hybrides et autres créatures androgynes ou chimériques métaphorisent de cette manière le conflit intra-corporel et la régression de l'artiste vers l'état d'hévreau androgyne dont les protubérances physiques (cornes, queue et sabots) symbolisent le désir libidinal. La métamorphose de l'organisme est aussi figurée à l'échelle cosmologique par des sculptures étranges pétries à partir de vaseline blanche comme pour évoquer les liquides amniotiques et les sécrétions génitales.

En brouillant de cette manière les frontières entre les hommes, les animaux et les espèces, l'artiste métamorphosé en monstre-bâtard invente un modèle de surhomme-chimère : d'un animal sacré et glorieux qui surpasse l'homme de l'humanisme chrétien. C'est dans ce même sens que l'australienne Patricia Piccinini élabore un nouveau type de créature basé sur une mimésis troublante de l'homme avec l'animal. Les « familles animalo-techno-humanoïdes » (Lafargue, 2005, p. 48) qu'elle représente à travers ses sculptures en silicone sont si réalistes et si vraisemblables qu'elles laissent croire au spectateur qu'elles sont vivantes. *Still Life With Stem Cells* (2002), par exemple, montre une petite fille assise en tailleur caressant avec tendresse un organisme génétiquement modifié à partir de cellules souches. L'une de ses pièces les plus connues, *The young family* (2002-2003), expose la scène émouvante d'un mère truie-éléphant nourrissant avec amour et douceur ses trois bébés (voir figure A.4.12). Animal, humaine, technologique ou végétale, il est difficile de percevoir la nature de ces créatures informes créées par l'artiste. Mais l'extrême minutie avec laquelle elle prend soin de les humaniser en les recouvrant de peaux, émues de plis, de rides, de grains de beauté, de poils et de cheveux ou d'ongles, tend à retranscrire l'idée qu'elles sont sur un pied d'égalité avec l'homme :

> « Dans le monde de Sophie de Piccinini, l'espèce (de) n'existe plus, car il n'y a plus de hiérarchie naturelle entre les êtres vivants ; et vice-versa. La gaie sapience des "incertitudes bigarrées de la vie" remplace l'assurance, claire, distincte et désincarnée, du philosophe taxinomiste, ou le cabinet de curiosités du Prince décadent. Still Life with Stem Cells nous donne à éprouver que l'humanité ne se mesure pas à la double articulation d'une voix adamique impérieuse, mais à la capacité de cohabiter en paix avec des formes de vie coites, babelliennes ou "babilleuses", au premier abord repoussantes, qui, au bout du con(mpt)te, s'avèrent dignes de curiosité, et de *cura*, ce souci de soi/l'autre, dont les *Lettres à Lucilius*, relues par Heidegger, font le trait constitutif de l'être humain. » (Lafargue, 2005, p.52)

4.1.4.6 L'art cadavérique

Déconstruire l'anthropocentrisme à partir duquel est bâtie la conception occidentale du vivant basée sur l'hégémonie de l'homme à l'égard des autres espèces de la nature constitue donc une voie par laquelle les artistes contemporains représentent l'animal. Mais à la fin du XXème siècle, cette rupture paradigmatique est conduite aussi par des artistes qui n'abordent plus seulement l'animal de manière figurative ou métaphorique mais en font le médium de leur œuvre. On voit déjà l'animal incarné en chair et en os dans des prestations comme celle de Jannis Kounellis (*Cavalli*, 1969) et certaines actions de Joseph Beuys ou des Actionnistes viennois. Mais à l'époque, ceux-ci utilisent encore la bête pour sa capacité à représenter le heurt entre culture et nature. Par exemple, dans l'action *I Like America And America Likes Me* (1974) pendant laquelle Beuys cohabite avec un coyote dans une galerie à New York, l'animal sert à évoquer le fossé qui sépare la civilisation moderne occidentale de la nature sauvage ou, encore, le massacre des amérindiens lors de la conquête du pays.

Or, avec les artistes de la fin du siècle, ce romantisme attaché à la symbolique de l'animal comme métaphore de la nature se dissipe.

L'une des ambitions de l'américain Mark Dion, par exemple, est de mettre à jour l'idéologie sous-jacente aux représentations de l'univers naturel en détournant les méthodes et conventions qui régissent la mise en exposition des espèces animales. Ses installations font, en ce sens, explicitement référence aux cabinets de curiosité et muséums d'histoire naturelle en se servant des figures animalières pour déconstruire l'idée même de nature (Pugnet, 2005, p.187). L'animal naturalisé apparaît aussi dans l'œuvre de Damien Hirst qui le met en scène comme une vanité post-moderne. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), un requin immergé dans un aquarium rempli de formol, constitue, en ce sens, la première pièce de la série *Natural History* (1991-2005) (voir figure A.4.13).

Dans une perspective trans-espèce, cela fait depuis le début des années 1990 que l'Allemande Iris Schieferstein réalise des chimères à partir de vrais morceaux de cadavres animaux. Ses sculptures de chair sont ainsi exposées dans des bocaux de formol (voir figure A.4.14). Elle s'adonne aussi à l'hybridation de l'animal sur l'homme de façon factice. Dans la série *Like Human Beings* exposée à Berlin en 2003, elle transplante des corps de serpents sur une tête de chiffon faisant office de visage pour reproduire la Méduse antique (*Médusa*, 2002). Pour *Life can be so nice* (2000-2001), les cadavres animaux sont hybridés de manière à former les lettres qui composent le nom de la série. Tout comme Mark Dion ou Damien Hirst, en utilisant ainsi les méthodes scientifiques de taxonomie pour la recherche (ici le bocal de formol), cette artiste fait référence au paradigme anthropocentriste occidental sur lequel est fondée la culture scientifique.

L'usage du cadavre animal dans une perspective davantage plastique que politique se retrouve dans l'œuvre de l'artiste belge Berlinde de Bruyckere qui est, elle, concentrée sur la figure animalière du cheval. En ce sens, elle produit des sculptures recouvertes de la peau, de la crinière et des sabots de l'animal de manière à construire des formes de corps partiels, amorphes et sans visages. L'univers fictif dans lequel nous plongent ces sculptures chimériques mi-objet, mi-incarnées rappelle

celui d'Annette Messager. Déjà en 1971, elle utilise des oiseaux empaillés et de la laine pour reconstituer une scène de la vie quotidienne : le repos (Le repos des pensionnaires, 1971). Dans les années 1980, elle réalise ses chimères à partir de peinture, de collage et de découpage de photographies qu'elle collectionne dans une démarche ludique pareille à celle des enfants qui fabriquent leurs histoires par la force de l'imagination. A la fin des années 1990, c'est de nouveau à travers l'usage de l'animal empaillé qu'elle met en scène des personnages, cette fois-ci, croisés avec des morceaux de peluche (Les messagers de l'été, 1999). Citons enfin Wim Delvoye qui utilise aussi la taxidermie pour sa série de porcs élevés et tatoués dont il expose les corps empaillés après leur mort (série des *Stuffed tattooed pigs*, 2006), un acte qui semble substituer la toile de lin au corps vivant de l'animal (voir figure A.4.15).

Ces exemples démontrent que la fin du siècle est effectivement marquée par une tendance artistique qui utilise directement le cadavre dans ses productions. Mais dans les années 1990, d'autres artistes vont plus loin en allant jusqu'à se servir de la dépouille humaine. Sur ce thème, Joel Peter Witkin fait figure de représentant du genre. A la manière de Goya, sa fascination pour le morbide et l'attrait esthétique de la chair inanimée l'amènent à y consacrer son œuvre photographique depuis plus de vingt ans en visitant régulièrement les morgues pour trouver ses sujets. Pour *The Morgue* (1991), Andres Serrano développe une démarche similaire en réalisant des portraits et des gros plans des membres de cadavres humains, enfants ou adultes, dont il prend soin de noter les causes de la mort.

Nous pouvons aussi citer ici la pratique singulière d'Andrew Krasnow qui dès la fin des années 1980, récupère des morceaux de cadavres humains pour réaliser ses œuvres. *Core Texts of the Mind* (1988), par exemple, est une installation composée de cinq cerveaux humains immergés dans de l'eau mélangée à une solution colorée et du formol qui sont disposés à l'intérieur de cinq sortes de grands tubes à essais. Chaque tube est doté de capteurs sur lesquels le spectateur souffle pour faire remonter le cerveau à la surface. Porter ainsi l'accent sur le cerveau humain dans cette œuvre est

une manière pour l'artiste de déclarer que l'essence de l'esprit humain n'est pas définie par l'apparence extérieure mais par le « texte au cœur » de l'esprit de chacun (« *core texts* »)[25]. L'artiste Américain utilise aussi de la peau humaine qu'il récupère sur des corps légués à la science afin de réaliser des objets triviaux représentant la nation américaine : des bottes, un drapeau, une carte ou un hamburger. A travers ces sculptures de peau humaine qui font écho aux atrocités nazies, l'artiste de religion juive émet un commentaire cynique sur la cruauté humaine, l'éthique et la morale Américaine (Johnson, 2009).

Dans la tradition occidentale, montrer le corps sans vie est tabou : le mal et l'horreur dont les cadavres sont l'image sont tenus hors des murs de la cité. C'est en ce sens que l'art, durant des siècles, a eu pour tâche de donner assez de légèreté aux cadavres pour nous permettre d'en supporter le poids : d'esthétiser l' « immonde », ce qui n'est pas « propre » et paré pour paraître au regard du monde. De fait, bien qu'elles choquent car elles renvoient à des référents réels et non plus fictifs, les photographies de cadavres humains réalisées par Witkin ou Serrano témoignent encore d'un grand soin pour la mise en scène symbolique qui atténue la crudité et la violence de l'image. Le drap aux reflets liturgiques dont Serrano se sert pour couvrir certains sujets, par exemple, révèle une forme de pudeur et de respect à l'égard des dépouilles. Les indices de la morgue (une housse blanche avec fermeture éclair, une étiquette) servent aussi de signes pour identifier la mort des corps, provoquant ainsi le choc chez le spectateur qui les imaginait seulement endormis. Chez Witkin, la transfiguration des sujets dans des mises en scène baroques et des compositions hétéroclites, la manipulation des photos retravaillées à coup de griffures sur le négatif, etc., sont autant de procédés utilisés pour redonner dignité à la chair pourrissante et révéler la beauté macabre des cadavres.

[25] Voir le site de l'artiste à l'adresse : http://www.krasnow.net/index.html.

Quant à Krasnow, il ouvre une brèche sur la scène de l'art occidental en exploitant directement la chair humaine. Mais s'il recourt ainsi au cadavre, c'est pour n'en exploiter que certaines parties qu'il sélectionne en fonction de leur forte propension métaphorique comme, par exemple, le cerveau qui symbolise l'esprit. La peau humaine lui sert aussi de médium pour mettre l'emphase sur des thèmes comme le racisme, le nazisme et la marchandisation des corps, en couvrant des sculptures qui représentent la culture américaine. Son œuvre se situe donc davantage dans la représentation que l'exposition violente de la réalité de la mort.

De fait, si dans les années 1990, c'est encore avec réserve que les artistes contemporains occidentaux utilisent le cadavre humain dans leurs productions, telle n'est pas la situation à l'échelle internationale. En effet, au tournant de l'an 2000, environ quatre années après l'essor du premier cycle d'exposition *Body Worlds* de Gunther Von Hagens (sur lequel nous revenons plus loin), c'est en Chine que les œuvres les plus radicales jamais réalisées sur la scène mondiale de l'art voient le jour en faisant du cadavre leur matière première. L'émergence de cette vague chinoise se manifeste à travers une série d'expositions qui se distinguent par la présence de chair humaine et d'extrêmes violences envers les animaux. La tendance est telle que plusieurs critiques parlent de la naissance d'une « école du cadavre » ou de « *meat art* »[26]. *But I don't need anything* (1998), par exemple, est une performance enregistrée sous vidéo qui montre l'artiste Xu Zhen étrangler à mort un chat et le battre violemment sur le sol pendant quarante-huit minutes. Parmi les œuvres les plus connues qui font usage du corps humain, figurent les installations Miel (1999) et Corps connectés (2000) du couple Sun Yuan et Peng Yu exposées pour l'évènement *Fuck off* (2000). La première est composée d'un visage de vieillard décapité émergeant d'un lit de glace et sur lequel est *lové* un bébé mort-né en un « acte

[26] Les expositions programmées en Chine sont : *Post-Sensibility : Alien bodies and Delusion* (1999) et *Infatuation with injury* (2000) à Pékin et *Fuck off* (2000) à Shangaï.

d'amour » selon les artistes. Pour la seconde, les artistes effectuent une transfusion sanguine à deux bébés morts-nés. Dans Huile d'humain (2000), Peng Yu injecte patiemment de l'huile au corps sans vie d'un jeune enfant.

Dans ces types de performance extrêmes qui mettent en jeu le cadavre, la vie humaine se voit ainsi systématiquement rabattue sur sa dimension biologique. Cette perspective de déqualification de l'humanité est exemplaire dans l'œuvre de Zhu Yu. En effet, c'est empreint d'une fascination morbide pour le réel de la science et d'un goût marqué pour la profanation que celui-ci utilise de manière omniprésente la chair dans son travail, qu'elle soit humaine ou animale, vivante ou cadavérique (Bordeleau, 2009). L'artiste, qui est chrétien, déclare que la religion joue aussi un rôle majeur dans son travail. Pour l'œuvre Théologie de poche (1999) par exemple, il installe un bras humain suspendu à un crochet en métal tenant une corde qui gît en larges et multiples boucles sur le plancher. De cette manière, il fait référence à l'iconographie chrétienne de la main tendue par les cieux pour évoquer l'abandon divin de l'humanité. Mais c'est la célèbre performance Manger du monde (2000) qui le fait connaître internationalement. Présentée, elle aussi, à l'exposition *Fuck Off*, cette œuvre est constituée d'une série de photographies le montrant en train de cuisiner et de manger ce qu'il prétend être un fœtus humain. La controverse est lancée en 2001 quand l'Occident découvre l'une des photographies qui circule sur Internet en provoquant même des investigations de la part du FBI et de *Scotland Yard*. Dans une *interview* pour la *BBC* en 2003, l'artiste choque lorsqu'il défend sa pratique en déclarant qu'aucune religion n'interdit le cannibalisme et qu'il a pris avantage de cette zone grise entre la morale et la loi pour réaliser son travail. Mais en transgressant le tabou de l'anthropophagie, c'est la définition même de l'humanité qu'il remet entièrement en question (Bordelau, 2009). En effet, depuis la Renaissance, le cannibale joue un rôle antinomique capital dans la définition du civilisé puisqu'il renvoie aux actes du sauvage : de celui qui fait ce qui est interdit et ce qui est mal (Pearl, 2005, p.369). En réalité, il n'existe pas de preuve que l'artiste

ait réellement commis cet acte. Au contraire, les quelques documents photographiques censés l'attester, livrent en fait des images dont on peut facilement douter de la véracité.

Au motif de l'extrême violence et de la cruauté qu'elles mettent en spectacle, les productions de cette vague chinoise n'ont jamais pu être exposées en Occident sans susciter des réactions de censure. Par exemple, lorsqu'ils sont invités à exposer pour la catégorie « mourir » à la cinquième Biennale de Lyon consacrée au thème de l'exotisme, c'est sous la forme de documents que certains artistes du mouvements Cadavre doivent présenter leurs œuvres performatives jugées trop radicales. Les justifications des responsables de l'exposition sont données comme suite :

> « l'exotisme n'a pas encore l'amplitude requise pour le faire. L'usage efficace de la viande humaine comme « art » peut toujours trouver une raison symbolique ou une tradition qui l'expliquent, le culte des morts tout comme la violence ne sont pas les mêmes en Europe, en Amérique centrale, ou en Chine… mais c'est un peu court comme tentative d'explication. Il y a là, en tous cas, une question posée… » (Prat et Raspail, *et alii*, 2000)

Le rapport documenté à la performance est donc privilégié à celui du direct pour tempérer la violence de l'acte réalisé par l'artiste. Car n'étant qu'un enregistrement de la réalité et non la réalité elle-même, le document photographique maintient le public à distance de la brutalité de la performance. En ce sens, l'œuvre la plus connue en Occident à cause du scandale qu'elle a provoqué est Ruan (1999) de Xiao Yu (voir figure A.4.16). Présentée directement au public, cette pièce est composée d'un récipient de formol contenant une tête de fœtus humain greffée sur un corps de mouette dont les yeux ont été remplacés par ceux d'un lapin. Cette sculpture de chair qui hybride l'homme avec l'animal a été censurée quelques jours après l'ouverture de l'exposition à Berne en 2005 à cause d'une plainte qui invoquait l'atteinte à la paix des morts et les mauvais traitements envers les animaux. A cela, le plaignant a ajouté :

> « Les cadavres humains exposés dans les musées anatomiques ou archéologiques ne nous dérangent aucunement, leur exposition est un sacrifice consenti à l'avancée d'une science indispensable au bien-être des vivants. Mais, quand un musée des « Beaux-Arts », sous prétexte d'« art », se met à détruire, à torturer la matière humaine, à jouer avec le cadavre d'un homme pour le montrer tel qu'il n'est pas, nous nous estimons en droit de poser des questions. » (Anonyme, 2006)

Alors que les opposants à Ruan affirment que cette œuvre choque l'opinion publique, l'artiste, de son côté, assure que c'est précisément parce qu'il respecte toute vie qu'il a crée cette œuvre : en réunissant le fœtus et la mouette, il aurait non seulement voulu leur donner une autre vie, mais aussi dénoncer l'instrumentalisation totale du corps humain et les manipulations génétiques.

Entre parenthèses, cette affaire rappelle de près celle de l'artiste Huang Yong Ping dont l'œuvre Le théâtre du monde (1993-1994) fut interdite de l'exposition Hors Limite au centre Pompidou pour le même motif. Constituée d'un vivarium en forme de tortue contenant serpents, araignées, lézards, scorpions, mille-pattes, scolopendres et cafards, l'artiste y voyait une projection anthropomorphique de l'altérité des co-habitants étrangers les uns aux autres (Faure, 2005, p.385). Contrairement à l'usage chez les scientifiques et les collectionneurs de vivariums, ces animaux qui provenaient d'aires géographiques très différentes ne s'étaient jamais rencontrés auparavant et n'ont pas été choisis pour qu'ils se dévorent entre eux. Tout l'intérêt de la pièce résidait en fait dans le hasard de leur rencontre. Malgré sa charge symbolique, l'œuvre a pourtant été présentée vidée de ses occupants suite à la décision des agents de surveillance à la direction de Beaubourg et aux protestations d'organisations de défense des animaux. C'est grâce au travail d'explicitation par les commissaires qu'elle fut exposée repeuplée plus tard : en 1995 au Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et en 1998 à la Fondation Cartier, sans plainte ni rejet.

S'il sort du registre du simulacre pour attenter de trop près au réel, l'art doit donc fournir un effort de justification, d'autant plus s'il touche à un tabou comme celui de la mort. En effet, comme l'énonce le discours du plaignant contre l'œuvre

Ruan : la condamnation de ce type de pratique qui fait usage des cadavres humains ou animaliers « sous prétexte d'art » ne s'appliquerait pas dans le cas où elles seraient réalisées dans des perspectives scientifiques. Ce qui signifie que l'art n'a pas les mêmes droits ni les mêmes limites que la science. Et la pétition qui a été déposée plus tard au Département fédéral suisse de l'Intérieur à l'encontre de l'œuvre mentionne aussi sans détour le problème qui porte sur la finalité artistique et non savante de ce type d'expérience :

> « Contrairement à d'autres représentations du corps humain (telles que les œuvres de Gunther Hagens), il s'agit ici d'une tête de fœtus, une tête d'un être humain qui n'a pu consentir à être exposé de la sorte. Sa tête a été utilisée sans consentement et sans aucune pertinence scientifique pour une simple exposition. En outre, la combinaison d'une tête humaine avec des parties animales est de mauvais goût et constitue un avilissement de l'être humain concerné. » (Anonyme, 2005)

Remarquons que citer l'anatomiste allemand Gunther von Hagens pour personnifier la science est assez étrange car sa démarche s'inscrit dans la filiation des travaux d'anatomie de la Renaissance qui mêlent art et science. Von Hagens est d'ailleurs souvent qualifié, malgré lui, d'artiste par les médias, même si ses expositions (intitulées *Body Worlds*) sont toujours programmées dans des lieux à vocation scientifique (dans des centres et musées scientifiques, ou même un zoo) (voir figure A.4.17).

En effet, dans l'esprit des premières planches d'anatomie de Vésale, celui-ci met en scène des écorchés humains issus d'une technique de plastination qu'il a inventée et qui permet de conserver en bon état les chairs à vif. Ici, les cadavres sont exposés directement au public dans une proximité telle que rien ne les sépare : ni barrière de sécurité, ni vitre. Il existe de nombreuses mises en scène des corps écorchés : le plus souvent ils sont exposés dans des actions sportives (danse, *football*, gymnastique, etc), ils imitent les postures célèbres des cahiers d'anatomie comme le *Skin of man* (1997) ou prennent des poses plus ordinaires. Certains plastinats citent aussi des œuvres d'art connues telle que *The drawer man* (1999) qui rappelle la

femme aux tiroirs de Dali. Parfois, le corps est dépecé en lamelles ou écorché par intermittence pour mettre en évidence la fonction enveloppante de la peau en laissant entrevoir le visage de certains sujets…

Ces mises en scène de cadavres humains dans un contact direct et sensible avec le public sont si troublantes qu'elles laisseraient presque penser qu'il s'agit d'objets comme les autres. C'est pourtant de cette manière que Von Hagens déclare proposer une manière originale d'enseigner l'anatomie. Sa pratique est légale : elle respecte la dignité humaine car tous les sujets sont des donneurs consentants. Sur son site Internet, sous la rubrique « *body donation* » on peut trouver tous les renseignements nécessaires et télécharger un formulaire de don de notre corps. A côté des expositions, l'anatomiste anime même une émission durant laquelle il réalise une autopsie diffusée à des heures de large audience.

Sous prétexte qu'elles procurent un enseignement scientifique, ces foires de cadavres humains parcourent légalement certaines villes d'Europe (Allemagne, Autriche, Suisse, etc.), des Etats-Unis, du Canada et d'Asie. Et même si le sujet reste plus sensible sur le vieux continent, la France est, elle aussi, disposée à accueillir ce type d'événement. En 2009, l'exposition du même genre que celle de *Body World* intitulée *Our body :* à corps ouvert, passait par Lyon, Marseille et Paris avant d'être interdite à cause du doute qui planait sur la provenance des corps. Elle fut ensuite reconduite, entre autres, à Montréal.

Pourtant, ouvrir la chair à vif et exhiber des cadavres sans pudeur ni rite funéraire renvoie à un bouleversement culturel historique. Les expositions anatomiques faites de corps authentiques sont en effet le signe que l'immonde n'effraie plus l'humanité. Car pouvoir visiter les dépouilles de son espèce sans y miroiter l'horreur de sa propre mort témoigne d'une aptitude exemplaire à prendre distance à l'égard de sa condition mortelle, comme si ce destin funeste devenait une curiosité exotique :

> « pas plus que la mort désormais, le mal n'existe au regard de l'homme contemporain. Croyant avoir acquis un droit perpétuel à la santé, il se croit du même coup devenu potentiellement immortel. Le cadavre qu'il laisse derrière lui n'est donc plus rien. Ni cadavre ni dépouille. Rien qui le regarde encore, envers qui il ait des égards. Rien, donc. » (Clair, 2004, p.18)

Alors que cette nouvelle génération d'expositions scientifiques faites de chairs humaines poursuit ainsi son essor, le mouvement artistique Cadavre, lui, a pris fin depuis 2001 à cause d'une annonce votée par le ministère chinois de la culture interdisant toute activité portant atteinte aux cadavres humains au nom de l'art.

Deux domaines de recherche sont donc maintenus séparés à cause des finalités distinctes qui leurs sont attribuées. Bien sûr, sur ce point, il nous semble évident que les enjeux ne sont pas les mêmes : selon qu'un cadavre humain soit présenté dans un contexte scientifique ou artistique, le tabou autour de la mort ne transparaît pas de la même manière. Les discours entourant les expositions *Body Worlds* sous leurs formes plurielles, muséographiques ou médiatiques, jouent un rôle capital en ce sens. Car en nous rappelant sans cesse le but éducatif des expositions et leur caractère légal – comme c'est le cas, par exemple, dans la rubrique « *mission of the exhibitions* » du site de Von Hagens où il est écrit en première ligne : « *The primary goal of BODY WORLDS is health education* » –, ils servent de cadre moralisateur et législateur pour contrôler le regard du public et disculper ses craintes.

Or, les artistes chinois n'ont pas profité de cette légitimation discursive. Au contraire, comme l'analyse He Qian (2008), le recours systématique au document photographique pour présenter leurs œuvres jugées « non-représentables en Occident » parce qu'elles se composaient de cadavres humains et animaux, constitue un geste de révocation de la part des commissaires : afin de créer une « fausse coupure mimétique » pour exclure des actes jugés extrêmes en ne gardant que leur représentation. En effet, en voulant « instaurer une coupure mimétique entre document et réalité, mais également entre l'Occident et l'autre » (Qian, 2008, p.88), les responsables avaient « surtout pour but de distinguer la culture occidentale de la

culture chinoise, en construisant un autre barbare, violent, cruel, pour définir un Occident civilisé, pur et noble. » (Qian, 2008, p.90).

Jugées transgressives à l'égard de la définition occidentale de l'humanité, l'Occident a ainsi refusé de reconnaître ces œuvres en tant qu'œuvres d'art. Il les a bannies comme des actes extrêmes en considérant qu'elles ne revêtaient de sens artistique qu'en tant que « composantes de l'identité chinoise » (Qian, 2008, p. 72). Les commissaires occidentaux ne leur ont donc pas assuré de légitimation artistique. Car au lieu de les interpréter en les situant dans leur contexte d'origine, ils ont jugé ces œuvres depuis leur propre système de valeur. La question des motivations qui ont poussé les artistes chinois à produire l'art le plus scandaleux du monde a constitué, en ce sens, la ligne directive des deux sortes d'explications fournies par l'Occident :

> « En Occident, l'interprétation du courant d'art extrême chinois se limite à deux explications : l'une vers la culture chinoise qui, selon une idée largement partagée en Occident, est supposée être travaillée par une forme de cruauté ancestrale ; l'autre vers la société chinoise, qui dans son histoire a vécu des moments violents et qui est devenue, dans les yeux d'un grand nombre d'Occidentaux, le foyer de tumultes et de confusions d'où a pris naissance une forme de cruauté que la société occidentale ne saurait comprendre. Il est d'ailleurs entendu en Occident que ce sont les artistes chinois qui cherchent intentionnellement des formes radicales et provocantes pour se faire une visibilité internationale et pour ainsi dire, accéder au monde de l'art depuis longtemps dominé par l'Occident. » (Qian, 2008, p. 85)

4.1.5 Art et technosciences

Les formes extrêmes d'avant-gardes contemporaines comme celles que nous venons de présenter partagent la même caractéristique avec le bioart d'être trans-disciplinaire parce qu'elles explorent les mêmes matériaux, outils ou épistémologies que ceux de la science et, en ce sens, parce qu'en estompant les frontières qui séparent ces disciplines, elles heurtent certains tabous et transgressent des interdits. Nous verrons notamment que, comme l'art extrême chinois provoque un malaise en

utilisant les cadavres, le bioart touche aussi au sujet sensible de la définition de l'humanité en manipulant le vivant et remet en cause ses fondements culturels.

Ce point ambigu et complexe sur la relation entretenue entre art et science constitue la dernière filiation généalogique par laquelle nous pouvons inscrire le bioart dans un processus historique. En effet, comme l'indiquent déjà les œuvres des précurseurs du bioart que nous avons présentées au départ et précisément celle de Joe Davis, la trans-disciplinarité de ce mouvement avec les technologies n'est pas seulement effective sur un plan épistémologique, mais elle l'est surtout sur un plan pratique puisque l'artiste déménage l'atelier pour le laboratoire afin d'y développer sa démarche. Ce déplacement constitue le symbole le plus saillant du caractère trans-disciplinaire du bioart. Mais bien qu'elle nous étonne, cette association entre art et science ne marque pas une rupture dans l'histoire de l'art puisqu'au contraire, elle ravive le lien entre des disciplines qui se sont toujours entrelacées sur le terrain de la recherche et de la découverte de la nature. En effet, avant que l'art soit sacralisé dans l'institution du musée au XIXème siècle, il n'était pas dissocié de la connaissance. Sa relation avec le savoir s'est établie avant même que la notion d'art soit inventée et devienne plus organique à la Renaissance, quand elle commence à acquérir son sens moderne. Par exemple, la perspective inventée à cette époque par les peintres est le produit de la géométrie et des techniques de l'optique. Une autre illustration de cette relation est le XVIIIème siècle durant lequel les artistes et les scientifiques travaillent côte à côte pour illustrer les expéditions et les spécimens botaniques ou zoologiques (Zurr et Catts, 2003). Evoquons encore l'histoire de la représentation du corps et des autopsies qui s'est appuyée sur les techniques du dessin ou de la cire, comme nous l'avons vu avec le cas de Gunther von Hagens (Couchot et Hillaire, 2003, p.29).

Les artistes depuis Vermeer ont toujours utilisé la science à la fois comme une source d'imageries esthétiques et comme sujet pour leurs travaux. Les découvertes scientifiques en astronomie et cartographie se reflètent dans l'art du XVIIème siècle et

les théories scientifiques sur le temps, l'espace et la matière ont inspiré les images des peintres Cubistes et Surréalistes au début du XXème siècle (Nelkin, 1996, p.60).

L'art a donc continuellement embrassé de près le progrès technique de son temps et, en ce sens, le XXème siècle regorge de cas d'artistes qui se sont emparés des technologies émergentes. Les Futuristes figurent comme l'un des modèles du genre et c'est sous l'émergence du mouvement de l'art numérique que les technosciences ont réintroduit le champ artistique. Nous l'avons déjà dit, son expansion depuis les années 1960 repose, en effet, sur l'annexion au fur et à mesure des nouveaux médias par les artistes : d'abord intitulé « *computer art* », puis « art informatique » et « art électronique », ses catégories ont ensuite évolué avec le développement des technologies de simulation et des réseaux pour désigner des aspects techniques et esthétiques particuliers : « art virtuel », « art en réseau », « *cyberart* », etc. (Couchot et Hillaire, p.37).

Ces remarques démontrent donc que le bioart perpétue la tradition de la fascination de l'art pour la recherche scientifique mais il diffère, cependant, de l'engagement artistique traditionnel avec la science dans la mesure où avec lui, les matériaux biologiques, la vie, les outils scientifiques et les protocoles sont devenus une partie intégrante du processus artistique autant que l'œuvre elle-même (Zurr et Catts, 2003). De plus, remarquons aussi qu'à la différence des autres formes d'art qui font usage des nouveaux médias (comme l'art numérique), les bioartistes qui se sont emparés des biotechnologies comme un outil artistique l'ont fait alors qu'elles n'étaient pas encore démocratisées.

4.2 Rupture et continuité

Au regard de cette approche panoramique des origines du bioart, nous sommes donc moins surpris par son émergence à la fin des années 1990 car nous voyons qu'elle s'inscrit dans la continuité des démarches artistiques précédentes.

En effet, chercher à établir les origines du bioart nous a mené vers un réseau complexe de filiations allant des artistes qui ont pratiqué ou évoqué la manipulation artificielle du vivant à ceux qui œuvrent sur la thématique du « post- » ou du « pré- » humain en expérimentant deux pôles antithétiques : la dualité humain/machine ou à l'inverse humain/animal. Nous avons aussi vu que par sa transdisciplinarité avec la science, le bioart ravive en réalité le rapport passé qu'entretiennent ces deux disciplines autrefois confondues sur le terrain de la recherche de connaissances et l'observation de la nature. A la différence qu'ici, l'engagement de l'artiste devient tel qu'il partage le même savoir-faire que le scientifique.

Pour cette transition, nous devons donc revenir sur ce point de rupture qu'opère le bioart dans l'histoire de l'art afin de cerner les enjeux de ce passage à l'acte qui rompt avec la tradition de la représentation mimétique du vivant en faveur d'un geste de création d'organismes vivants (4.2.1). Dans un second temps, nous choisissons ce sous-chapitre de transition pour sortir du contexte de l'art afin d'évoquer brièvement les enjeux liés à l'émergence des biotechnologies (4.2.2). Cette approche des biotechnologies hors du contexte artistique nous permet enfin d'étudier le contraste entre la pratique de l'artiste et celle du scientifique dès lors que ceux-ci partagent les mêmes matériaux, outils et protocoles de création (4.2.3).

4.2.1 « Du vivant dans l’art à l’art vivant »

En effet, si depuis l’origine, le paradigme de l’art comme celui de la science est déterminé par la nature (Hoppe-Sailer, 2003, p.86), avec le bioart, l’artiste n’est plus seulement dans la représentation des sujets et motifs naturels mais il intervient "dans le réel" en créant à partir des mêmes matériaux, outils et protocoles que les scientifiques. C’est à ce niveau-ci que la transdisciplinarité du bioart avec la science est unique, car elle marque un point d’apogée dans l’histoire de la représentation artistique de la nature en permettant à l’artiste de donner vie à ses représentations grâces aux biotechnologies.

De ce fait, malgré sa généalogie aux sources multiples, le bioart détient un caractère inédit en mettant à jour des œuvres d’art qui incarnent des formes de vie artificielles. Et ce changement de statut marque un point culminant dans l’histoire : comme si le bioartiste parvenait à exaucer le vœu fondateur de l’art de façonner des œuvres vivantes, tels qu’en témoignent les mythes de Zeuxis (-464 -398) ou de Pygmalion de pouvoir confondre un jour la création artistique avec celle de la vie.

En ce sens, dans une conférence intitulée "Du vivant dans l’art à l’art vivant : les enjeux du bioart" (2011), Annick Bureaud rappelle que le vivant a toujours constitué un sujet de prédilection dans les représentations artistiques. Elle prend dans le désordre les exemples des natures mortes, des animaux écorchés de Chardin, des automates ou du rendu du mouvement chez les Futuristes, pour démontrer que l’art a toujours poursuivi l’idée de représenter du vivant "pour qu’il devienne" vivant. Dans cet héritage, le bioart se présenterait donc comme le point d’apogée de ce processus historique en mettant à jour des pratiques qui ne nous mettent plus face à une représentation fictive de la vie mais devant une œuvre organique et vivante.

4.2.2 De la simulation à l'incarnation corporelle de la nature : l'organisme/œuvre

Dans ce contexte, nous comprenons que le corps comme support et réceptacle du vivant constitue le support privilégié des bioartistes qui l'abordent et le manipulent désormais à l'échelle transparente et microscopique de sa plasticité génétique et cellulaire. En effet, les biotechnologies leur offrent la possibilité de composer des œuvres hybrides, mi-artificielles mi-naturelles, puisque bien qu'elles soient incarnées de chair, elles sont aussi le produit d'une interférence technique avec les processus naturels. Ainsi, le bioart semble rallier sur une même piste de recherche les deux tendances artistiques de la fin du XXème siècle traitant du « post- » et du « pré- » humain en créant des organismes d'une nouvelle nature, située aux frontières des systèmes naturels et artificiels (Hoppe-Sailer, 2003, p.86). L'imperceptibilité à l'œil nu de la facticité de ces « organismes-œuvres » (Hoppe-Sailer, 2003) constitue l'une des caractéristiques principales des productions du bioart qui se manifeste comme un « art de l'invisible » et de la « croyance » (Bureaud, 2002). Mais nous revenons plus loin sur ces caractéristiques essentielles de l'esthétique du bioart.

Pourtant, la conception de l'œuvre comme organisme vivant s'inscrit dans une tradition antérieure au bioart ou même au courant posthumaniste. En effet, Richard Hoppe-Sailer (2003) met en évidence le fait qu'elle remonte à l'art procédural des années 1960 et 1970 en référence aux idées de John Cage, elles-mêmes enracinées plus profondément dans les discours de la *Lebenphilosophie* ou « philosophie de la vie » du tournant du XIXème siècle. Ce courant reposait sur une croyance en « une nature qui agirait selon des principes non seulement utilitaires mais aussi esthétiques » (Hoppe-Sailer, 2003, p.88).

Dans les années 1990, les artistes qui appliquent le plus fidèlement cet état d'osmose entre esthétique et nature à l'intérieur de l'œuvre conçue comme un organisme sont ceux de l'art génétique numérique qui proposent des modèles de type vie artificielle sur le mode de la simulation. La démarche de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau, par exemple, se concentre sur la création d'êtres virtuels qui

suivent les mêmes règles que celles des organismes naturels, telles que celles de Mendel ou les lois de l'adaptation et de la survie selon Darwin.

En opérant « à la frontière entre esthétique et sciences naturelles », le bioart marque donc un pas supplémentaire par rapport à ses prédécesseurs car il exauce ce mythe opératoire de l'art en fournissant « le cadre d'une nouvelle histoire de la création dans laquelle les limites entre la vie réelle et la simulation sont effacées » (Hoppe Sailer, 2003, p.88). C'est aussi en cela que le bioart marque un phénomène de « rematérialisation » (Hauser, 2006) dans l'histoire de l'art, car au lieu d'œuvres évoquant le caractère programmable des mécanismes de la vie, il produit des œuvres qui font appel à du matériel organique concret. L'usage des biotechnologies donne effectivement aux artistes la possibilité de sortir du registre de la simulation de la vie pour donner vie à des organismes vivants :

> « Bioart is a phenomenon of increasing rematerialization in art that uses contemporarily available new media. This is to be understood neither as progress nor as regression, but rather as culmination of a long period of generalized dematerialization in art and culture. The former fascination with the « codes of life » in computer art inspired by biology is receding and making way for a phenomenological confrontation with wetwork. » (Hauser, 2008, p.86-87)

A un niveau inférieur, cette faculté de corriger et d'apprivoiser la chair vivante trouve ses prémices dans les techniques alloplastiques de réparation du corps émergeant au XXème siècle, telles que la chirurgie plastique ou les prothèses médicales. L'artiste Eduardo Kac (2003) évoque, en effet, le fait que ces technologies offrent déjà les capacités d'« étendre [la] plasticité immatérielle des corps à des corps réels ». Par « plasticité immatérielle », il réfère ainsi aux corps idéalisés de la réalité virtuelle :

> « Les nouvelles technologies engendrent une mutation de notre perception du corps humain de sorte qu'il n'est plus perçu comme un système naturel autorégulateur, mais comme un objet contrôlé artificiellement et transformé électroniquement. Les modifications apportées par les technologies du

> numérique à l'apparence du corps (et non au corps lui-même) révèlent clairement la plasticité identitaire du corps, autant dans ses nouveaux aspects que dans ses configurations diverses. Nous observons régulièrement ce phénomène dans les représentations médiatiques de corps idéalisés ou imaginaires, dans les incarnations de la réalité virtuelle et dans les projections en réseau de corps véritables (incluant les avatars). Des développements parallèles dans le domaine des technologies médicales, telles que la chirurgie plastique et les neuro-prothèses, nous ont finalement permis d'étendre cette plasticité immatérielle à des corps réels. La peau n'est plus la barrière immuable qui contient et définit le corps dans l'espace, elle devient plutôt le site de transmutations continuelles. » (Kac, 2003, p.175)

Cette idée d'accessoriser le corps dans une quête d'idéal et de transcendance est, comme nous l'avons vu, exacerbée dans l'œuvre de Stelarc qui s'auto-cyborgise ou d'Orlan qui recoure à la chirurgie plastique. Ces deux-ci tendent, effectivement, dans des perspectives de domestication extrême, à mouler leur chair aux modèles virtuels du corps surnuméraire et à dépasser ainsi le seuil des limites naturelles du corps.

Mais, cette « plasticité immatérielle » à laquelle réfère Kac détient une histoire bien antérieure à l'ère de la simulation virtuelle. On en retrouve la trace dans les représentations du corps qui jalonnent l'histoire de l'art et dans lesquelles apparaît déjà le dessein de dématérialiser la chair. Comme nous l'avons montré tout au long de notre généalogie du bioart, transcender la corporéité en une image idéale est un projet qui date de l'Antiquité où déjà l'invention esthétique du corps est déterminée par le principe occidental de la dualité qui privilégie l'âme et l'esprit à la chair, signe de la mort et de l'ensomatose[27].

Les technologies contemporaines fournissent donc les moyens de matérialiser ces proportions idéales sur des corps réels, mais, en le faisant, elles réitèrent « la tradition occidentale du soupçon » à l'égard de la chair (Le Breton, 1999). L'exemple qui met en évidence l'histoire de cette matérialisation est celui de Stephen Marquardt (premier chirurgien esthétique à utiliser les logiciels du morphing) qui, rappelons-le,

[27] Voir le chapitre 4.1.3 sur le dualisme occidental.

parvient à construire l'image virtuelle du visage parfait en référant au nombre d'or de Léonard de Vinci.

Les standards et modèles du corps idéal ne se sont donc pas affranchis des critères esthétiques ancestraux, mais, à présent, ils ne s'expriment plus seulement dans des représentations culturelles : ils deviennent réels grâce aux technologies de réparation et d'amélioration du corps. Et, dans ce contexte, les perspectives de création post-naturelle qu'offrent les biotechnologies font figure de consécration, car elles offrent la possibilité de façonner le corps à l'échelle génésiaque de sa propre plasticité biologique : comme si une nouvelle genèse conçue par l'homme était désormais en route.

4.2.3 Corps, tabou et documentation

Nous pouvons relever un dernier point capital à propos de l'inscription généalogique du bioart dans l'histoire de la représentation artistique du corps, en observant ses traits de correspondance avec le mouvement chinois qui fait usage du cadavre humain.

En effet, le bioart partage ce point commun avec l'art cadavérique de toucher à l'intégrité physique et symbolique du corps en manipulant des organismes vivants au lieu de cadavres. De plus, en recourant aux biotechnologies, le bioart détourne des pratiques d'ordinaire consacrées à la recherche scientifique vers des finalités artistiques. Il rencontre, en ce sens, le même type de problème de délimitations éthiques qui doivent borner son champ, car comme l'art cadavérique, il met la lumière sur des pratiques qui deviennent taboues dès lors qu'elles sortent du contexte scientifique. Sur ce point d'ailleurs, nous réservons plus loin une partie consacrée aux barrières éthiques qui contraignent la pratique du bioartiste.

En ce sens, le cas de l'art cadavérique fournit une illustration pertinente du rôle joué par la documentation visuelle et discursive sur la médiation de ce type d'œuvres vers le public. Puisque, que ce soit pour se substituer à l'œuvre absente en en livrant une représentation visuelle ou, au contraire, pour cadrer sa présence en expliquant sa vocation (comme ce fut le cas pour Von Hagens), la documentation a joué un rôle crucial d'agent de légitimation ou, à l'inverse, de discrimination de l'art.

Sans aucun doute, le passage à l'acte de l'artiste qui quitte le registre de la représentation en faveur d'un acte de création du vivant, implique des enjeux éthiques considérables. Et, contrairement à l'art cadavérique chinois par exemple, le bioart tel qu'il émerge à la fin des années 1990 bénéfice d'une grande quantité de documentation qui prend en compte et étudie, justement, ces implications pour assurer la circulation publique des œuvres. Cette dimension démiurgique constitue même l'originalité à travers laquelle ce courant est reconnu sur la scène mondiale de l'art comme une nouvelle catégorie artistique. Et, si cette reconnaissance intervient tardivement en dépit des premiers travaux de Steichen, Davis et Gessert, c'est parce que nous n'avons plus désormais affaire à des cas isolés, mais à une vague d'artistes qui élargissent ce champ de pratique en ne le limitant plus seulement à la génétique appliquée au domaine végétal ou au séquençage de l'ADN.

Par conséquent, si le bioart émerge ainsi à la fin des années 1990 c'est parce qu'il bénéficie d'un contexte favorable à son émergence avec, d'un côté, la possibilité d'utiliser des technologies qui, à défaut d'être démocratisées, sont populaires dans la culture de masse, et de l'autre, des institutions propices à son accueil puisqu'elles y consacrent une quantité significative d'expositions et de publications. La documentation joue donc un rôle crucial dans le processus de reconnaissance du bioart, et l'œuvre qui le démontre avec exemplarité est le fameux *GFP Bunny* (2000) d'Eduardo Kac qui est considérée comme l'« icône » (Lavrador, 2002) du mouvement alors qu'il ne s'agit pas de la première forme d'art moléculaire.

4.2.4 La révolution bio-industrielle : enjeux, fantasmes et dérives

Cette capacité démiurgique acquise par l'artiste de créer des organismes comme œuvres d'art provient donc de son aptitude à s'approprier les techniques d'intervention sur le vivant, couramment rassemblées sous le terme de biotechnologies, en les détournant de leurs finalités scientifiques pour les employer à des fins artistiques. A ce stade de notre mise en contexte du bioart, il est donc nécessaire de définir ces technologies pour en mesurer les enjeux scientifiques, philosophiques et sociaux.

4.2.4.1 Des biotechnologies artisanales à la révolution bio-industrielle

De racines grecques, le mot composé « biotechnologie » condense en fait les significations du préfixe « bio » (vie) avec le radical « techno » (art) et le suffixe « logie » de « *logos* » (parole, raison). Ce qui signifie que, contrairement à la biotechnique, la biotechnologie prend en compte le *logos*, la raison scientifique qui est à l'origine des applications techniques. Utilisé pour traduire le radical techno, le terme art est à comprendre ici dans son acceptation grecque originelle « *technè* », c'est-à-dire de savoir-faire technique, par opposition à « *phusis* » (nature). Littéralement, la biotechnologie peut donc être perçue comme une science appliquée du vivant, c'est-à-dire un domaine d'application technique des sciences de la vie, ou dit autrement, d'une instrumentalisation technique de la connaissance du vivant. De plus, dans le même sens où la biotechnologie n'est donc pas synonyme de la biotechnique, elle se distingue aussi de la biologie puisqu'elle implique qu'une intervention technique sur le vivant accompagne le geste de formation d'un savoir. En ce sens, elle est en fait un domaine d'application de la biologie fondamentale c'est-à-dire de la connaissance des êtres vivant au plan structural et fonctionnel.

Produire du vivant à partir du vivant n'est pas un phénomène spécifique à notre époque. Nos biotechnologies contemporaines dérivent en fait des méthodes ancestrales de fermentation des biotechnologies artisanales traditionnelles dites (pour contraster) empiriques. Ainsi, en –3000 avant J.-C., l'homme maîtrise déjà la transformation de certains produits en nourriture, un processus engendré par des microorganismes et des bactéries, des levures ou des champignons non pathogènes. De même pour les pratiques d'agriculture et de domestication des animaux que réalise l'homme du Néolithique à des fins alimentaires et dont les biotechnologies contemporaines n'actualisent, en fait, qu'une version plus sophistiquée. Leur première transformation notoire qui les fait passer à un usage industriel date de la fin du XIXe siècle, lorsque Louis Pasteur découvre que la fermentation est un processus qui relève du vivant et non de la chimie pure, comme le pensent les scientifiques de l'époque. Et c'est dès lors que la primauté des microorganismes dans le processus de fermentation est posée, que les recherches en biochimie peuvent démarrer sur de bonnes bases.

Par contraste avec la biotechnologie artisanale, la biotechnologie actuelle résulte donc des intéractions entre le progrès des connaissances dans le domaine de la biochimie et le progrès des méthodes de manipulation. En ce sens, selon Yves Michaud (2003, p.81), l'histoire des biotechnologies scientifiques devrait être datée de la découverte de l'ADN en 1953 et des premiers succès de production d'ADN recombinant à partir de 1973. Cette impulsion est aussi liée à la puissance exponentiellement accrue à la même période des moyens informatiques de calcul, de modélisation et de simulation qui a contribué à ces progrès.

Désormais à la portée de l'homme, l'exploitation rationnelle des connaissances relatives aux cellules vivantes permet au secteur bio-industriel de se développer. Le génie génétique constitue la base méthodologique la plus spectaculaire de cette industrie avec l'application d'une biotechnique telle que la transgenèse qui révolutionne les domaines de l'agriculture, de l'élevage et de la médecine. Pour citer

quelques dates clés : en 1983 est cultivé le premier plan d'organismes génétiquement modifiés et en 1996 naît Dolly, le premier mammifère issu de la technique de clonage reproductif.

Dans le champ de la médecine, les scientifiques sont déjà en mesure de fabriquer diverses substances, de type vaccin, insuline ou hormone de croissance par l'intermédiaire des industries biotechnologiques. De même, l'étude des protéines ou la thérapie génique sont sur le point de bouleverser les méthodes traditionnelles de la thérapeutique. Dans le futur, le domaine de la procréation sera intégralement maîtrisé que ce soit, par exemple, grâce au diagnostic prénatal ou aux techniques de procréation médicalement assistées. Dans le sens contraire, l'étude des mécanismes hormonaux et des bases génétiques du vieillissement vont permettre d'accroître l'espérance de vie. Grâce aux recherches sur les cellules souches, les scientifiques annoncent même l'avènement d'une médecine régénérative et l'application prochaine des techniques de clonage sur l'homme.

4.2.4.2 Le commerce du vivant : matrice d'une nouvelle ère économique

Parmi les formes de vie terrestres, l'espèce humaine fait donc largement partie des perspectives d'application de la biotechnologie de dernière génération. Et la faculté nouvelle acquise par l'homme de *designer* le vivant ou de s'auto-*designer* à l'échelle des gènes implique des enjeux anthropologiques, culturels et éthiques considérables.

En effet, la révolution biotechnologique est sans précédent dans l'histoire par le pouvoir qu'elle donne à l'humanité de se transformer elle-même et de transformer les institutions et le monde dans lesquels elle vit. En ce sens, elle va altérer la signification de l'existence humaine et de la vie qui pourront être réorganisées au niveau génétique. Elle va aussi permettre à l'humanité de revoir ses hypothèses

concernant la nature et d'abandonner des pratiques immémoriales comme la sexualité, la reproduction, la naissance, etc.

Plus inquiétant encore apparaît l'aspect mercantile de cette révolution qui ouvre le XXIème siècle vers une nouvelle ère économique dont la matrice opératoire est décrite par Jeremy Rifkin (1998) à travers sept éléments capitaux. 1) D'abord, cette capacité à isoler, identifier et recombiner les gènes va mettre à disposition l'ensemble du patrimoine génétique de la planète en tant que principale matière première de toute l'activité économique future. 2) L'exploitation de ces nouvelles ressources sera encouragée par l'attribution de brevets d'invention sur des gènes et des lignées cellulaires, des tissus, des organes, des organismes complets génétiquement modifiés et encore sur les procédés pour les modifier. Breveter le vivant ou le protéger comme s'il s'agissait d'une propriété intellectuelle deviendra donc monnaie courante. 3) En manipulant ainsi le monde naturel à l'échelle génétique, les chercheurs, multinationales et entreprises bio-industrielles contribueront à orchestrer le processus de développement de toute forme de vie sur terre en mettant au point une nouvelle genèse artificielle :

> « la mondialisation du commerce et des échanges rend possible une nouvelle fécondation de la biosphère terrestre, une nouvelle Genèse conçue cette fois en laboratoire, une nature bio-industrielle produite artificiellement et destinée à remplacer les mécanismes de l'évolution naturelle. » (Rifkin, 1998, p.27)

4) Par ailleurs, la cartographie et le dépistage génétiques risqueront de donner naissance à une civilisation eugénique animée par un esprit mercantile. Car à chaque étape des progrès biotechnologiques, cette dernière devra choisir quels codes biologiques de la vie sauvegarder et éliminer. Les décisions eugéniques deviendront donc inséparables de l'avancée des recherches : les parents du siècle des biotechnologies auront la responsabilité de décider s'ils préfèrent laisser le hasard génétique fixer la destinée biologique de leurs enfants ou, au contraire, s'ils estiment qu'il vaut mieux programmer génétiquement leur descendance. En entreprenant ainsi de féconder artificiellement ses générations futures, l'humanité devra toujours se

demander à quel critère de perfection elle doit correspondre. 5) On verra s'opérer la convergence des sciences de l'information avec celles de la génétique en une unique révolution technologique et commerciale : « l'ADN sur ordinateur ». 6) L'adoption généralisée des biotechnologies favorisera l'importance de l'inné par rapport à l'acquis à cause des études qui fonderont la base génétique du comportement humain ainsi que les thèses de sociobiologie. 7) Enfin, une nouvelle cosmogonie se mettra en place sur la base de nouvelles conceptions de la nature qui seront compatibles avec les hypothèses opératoires des biotechnologies, créant ainsi un contexte favorable à l'adoption généralisée des biotechnologies.

4.2.4.3 Déshumaniser la chair : la mystique de l'ADN et l'essentialisme génétique

Par conséquent, en combinant l'enjeu de « la formation d'un savoir qui transforme l'objet sur lequel il produit une vérité » avec des intérêts économiques et en construisant « un discours qui prétend être en adéquation avec le monde » (Keck, 2003), la biotechnologie met en pratique une forme éminente de biopouvoir qui implique que des décisions bioéthiques soient prises et matérialisées dans l'exercice d'une biopolitique.

Mais la notion de « risque anthropologique » (Vaquin, 2001) subséquente aux dérives de l'industrialisation mondiale de la biotechnologie reste pourtant absente des textes de bioéthique :

> « Au seuil de la transgenèse ou du clonage, les "avancées" de la biologie engendrent un vif sentiment de menace et posent, outre d'évidentes questions morales, celle de notre résistance psychique à la réduction de tout vivant à un statut d'objet expérimental ou consommable ; peut-on parler de risques psychiques, plus encore de risques anthropologiques ? Au moyen de quels critères peut-on les définir et d'ailleurs, est-ce possible ?
>
> Cette interrogation est singulièrement absente du langage comme de la littérature dite "bioéthique", des textes de loi comme des rapports qui les précèdent, lesquels reposent sur le postulat d'une science bonne en soi,

> d'avancées techniques inéluctables, et d'une résistance supposée limitée de l'humain à la liquidation de son milieu comme au brouillage de ses repères les plus fondamentaux.
>
> La question, dont l'évitement fait symptôme, des risques anthropologiques, pourrait-elle contribuer à fonder et à argumenter des seuils raisonnables. Peut-elle aider à discerner les possibilités bienfaisantes et dangereuses, dont l'intrication est le propre des progrès de la biologie ? » (Vaquin, 2001)

Dorothy Nelkin et Susan Lindee (1998) évoquent justement comment les recherches du Projet du Génome Humain (*Human Genome Project*) et l'interprétation de leurs résultats par les médias ont généré une « mystique de l'ADN » dans la culture de masse des Etats-Unis qui s'est traduite par une croyance populaire envers le « déterminisme génétique » et la possibilité de réduire le vivant à un programme génétique. Comme elles le démontrent, la notion d'ADN prit une portée symbolique à cause de la montée en épingle des recherches en génétiques par les médias et du contexte particulier de l'époque qui fut propice à la formulation de certaines politiques et pratiques sociales en fonction des notions d'hérédité et d'aptitude naturelle.

De fait, dans les années 1990, il est devenu courant de parler des gènes. Les journaux à grand tirage distribués dans les supermarchés, les feuilletons à l'eau de rose, les mélodrames et débats à la télévision, les journaux féminins, les livres de conseil aux parents, etc., constituent autant de médias de masse qui invoquent les gènes comme des facteurs déterministes pour expliquer le comportement humain. Les expressions telles que le gène de l'égoïsme, de l'hédonisme, de la violence, de la célébrité, de l'homosexualité, du génie, de la dépression, etc., abondent en ce sens et imprègnent l'imaginaire collectif au point que la notion d'ADN finisse par acquérir une profondeur symbolique presque similaire à celle de l'âme pour définir l'essence de la personne :

> « Dans la culture de masse, la notion d'ADN fonctionne, à de nombreux égards, comme l'équivalent laïc de la conception de l'âme dans le christianisme. Indépendant du corps, l'ADN apparaît comme immortel. Caractérisant fondamentalement l'identité, il semble pouvoir expliquer les différences

> d'individu à individu, la morale, et la destinée humaine. Incapable de tromper, l'ADN semble être à la base de la véritable personne, ce qui revêt une importance certaine par rapport aux questions d'authenticité soulevées par cette société où il faut « apprêter son apparence » par toutes sortes d'artifices (vêtements, coiffure,…) destinés à donner une image trompeuse[9]. Dans de nombreuses narrations diffusées dans le grand public, les caractéristiques des individus, aussi bien que l'ordre social, paraissent résulter directement de l'expression d'une puissante entité, magique, et même sacrée, l'ADN. » (Nelkin et Lindee, 1998, p.17)

Que l'ADN se substitue à l'âme dans la croyance collective prouve l'impact des concepts scientifiques sur l'élaboration d'idéologies sociales, en l'occurrence ici, celle de l'essentialisme génétique qui réduit l'essence de la personne au code de son ADN. L'intérêt suscité par la génétique dans le grand public provient donc en partie de la réputation de cette science à pouvoir fournir des prédictions sur les prédispositions des individus. Mais aussi, si le grand public s'approprie ainsi les assertions scientifiques, c'est d'avantage en raison du rôle social qu'elles peuvent jouer que pour leur exactitude scientifique. En effet, c'est parce qu'ils concordent et complètent les idées culturellement admises sur l'identité, la famille, le sexe et la race, que les résultats et promesses des généticiens sur le comportement humain, les maladies, la personnalité et l'intelligence à travers l'ADN attraient le grand public et rentrent dans le corpus de connaissances de base auxquelles il se réfère :

> « Dans la culture de masse, les facultés reconnues aux gènes – vastes, polymorphes, parfois extravagantes – ne leur ont pas été conférées par les forces de l'évolution, ni par des impératifs biologiques, mais en raison d'attentes sociales ou politiques. Chargé de toutes sortes de significations culturelles, le gène est devenu une notion de référence courante, que l'on invoque trop facilement, que l'on critique trop rarement et dont on se sert trop souvent de façon néfaste pour atteindre des objectifs étriqués ou socialement destructeurs. » (Nelkin et Lindee, 1998, p.277)

4.2.5 « Mimesis critique » et auto-critique de l'art

Dans ce contexte social imprégné d'une « mystique de l'ADN » (Nelkin et Lindee, 1998) due à la popularité des recherches en génétique, nous comprenons mieux l'intérêt qu'ont pu trouver les artistes en s'appropriant les biotechnologies et le vivant comme matériau plastique. Et, à la rigueur, cette fascination de l'art à l'égard du progrès technique semble même prévisible lorsqu'on sait qu'elle s'est déjà manifestée dans l'histoire de l'art à travers différents mouvements, comme nous l'avons brièvement vu précédemment.

Bien qu'il soit vrai que l'art ait toujours suivi de près les avancées technoscientifiques de son temps, le bioart marque cependant un pas supplémentaire puisque, nous l'avons déjà répété, contrairement à ses prédécesseurs, il met à jour des pratiques qui ne fournissent plus seulement l'illustration du progrès scientifique mais qui utilisent les mêmes outils, savoir-faire et matériaux que la science. Et en ce sens, les biotechnologies fournissent un enjeu de taille pour le champ de l'art car en offrant la possibilité aux artistes de manipuler le médium vivant, elles leur permettent de donner littéralement vie à leurs œuvres. L'intrusion des biotechnologies dans le champ de l'art bouleverse ainsi la nature ontologique de l'œuvre d'art qui passe d'un statut d'objet inanimé à celui d'organisme. Car grâce à cette nouvelle faculté démiurgique, l'artiste ne se contente plus seulement de simuler la vie à travers des œuvres qui fourniraient des représentations mimétiques de la nature, comme le veut la tradition, mais il devient un créateur d'organismes vivants qui n'existent pas dans la nature.

Ce phénomène inédit de collision entre les champs de l'art et la science suscite donc des questionnements sur les frontières qui séparent ces disciplines. Car, dès lors que les mêmes matériaux, outils et protocoles sont partagés, comment peut-on distinguer la pratique de l'artiste de celle du scientifique ? Autrement dit, où situer la frontière entre une œuvre d'art et un cobaye de laboratoire, entre l'art et le réel ?

En effet, d'un point de vue opératoire, les pratiques d'un bioartiste et d'un scientifique sont indissociables. Souvent les bioartistes mettent au point des œuvres basées sur des manipulations scientifiques courantes. Et parfois, ils travaillent en équipe avec des scientifiques auxquels ils délèguent entièrement les étapes de *wet work* (travail humide) comme c'est le cas, par exemple, d'Eduardo Kac qui est pourtant considéré comme le *leader* du bioart.

Les discours de légitimation réfléchissent ce problème en réduisant systématiquement le bioart à une fonction de médiation scientifique, pérennisant ainsi la tradition de leurs rapports hiérarchiques au risque de rabaisser l'art au rôle de simple « valet de la science » (Hoppe-Sailer, 2003, p.86). En effet, ils évoquent, soit, le rôle pédagogique de l'artiste chargé de « donner un sens » et de « traduire » la recherche scientifique « en des formes discursives claires et compréhensibles », soit, sa tâche « compensatoire » qui doit combler « les lacunes évidentes du nouveau savoir scientifique » (Hoppe-Sailer, 2003, p.86). Si cet exercice de légitimation semble ainsi assurer un cadre pour la réception des œuvres, c'est donc au détriment de leur intérêt proprement artistique pour favoriser leurs rôles social, éducatif ou moral.

Or, parce qu'il prend aussi en compte la dimension autocritique à l'œuvre dans le bioart, le concept de « mimésis critique » posé par Isabelle Rieusset Lemarié (2005) offre une clé de lecture intéressante pour aborder ce problème de distinction disciplinaire. En effet, l'auteur emploie d'abord cette notion pour inscrire la démarche des bioartistes dans le champ d'une médiation scientifique qui répond aux exigences de mettre en débat les enjeux suscités par la biotechnologie. Le bioart nous confronterait ainsi aux risques présumés de l'industrialisation des biotechnologies en élaborant des mises en scène critiques des logiques, par exemple, de marchandisation du vivant et d'instrumentalisation de la vie. L'adjectif critique indique donc pour l'auteur qu'un retour à la catharsis comme effet privilégié de l'art dans la mise en œuvre d'un questionnement soit effectué chez l'artiste qui développerait des

« dispositifs mimétiques » fonctionnant comme des « pièges » pour l'audience qui ne sait plus si les pièces sont bien réelles ou non :

> « Dans quelle mesure ce dispositif, dès lors qu'il fonctionne comme un « piège » peut-il susciter une catharsis ? En quoi le doute qui s'installe chez les visiteurs les confronte-t-il à l'alternative entre un « c'est de l'art : ce n'est qu'un jeu » et un « c'est de l'art contemporain : cela pourrait être vrai ? ». Dans ce type de mise en scène, la mimésis est-elle traversée par le doute du nouveau code de l'art, en tant qu'il n'exclut plus le « passage à l'acte » dans le réel. D'une réflexion sur ce doute, peut naître une mise en débat. » (Rieusset-Lemarié, 2005, p. 267)

L'œuvre bioartistique aurait donc une double dimension critique puisqu'elle génèrerait une médiation scientifique doublée d'une médiation artistique, dans la mesure où elle interrogerait les limites des capacités d'intervention sur le réel de la science mais aussi de l'art. Elle mise donc l'efficacité de son effet cathartique sur la croyance du public que l'art puisse oser sortir du registre de la feintise en passant à l'acte. En ce sens, le bioart s'inscrirait donc dans la tradition de l' « art critique » puisqu'il exercerait une critique politique (celle du secteur bio-industriel) par l'intermédiaire de laquelle il s'autocritiquerait (Rancière, 2004), c'est-à-dire qu'il questionnerait les limites du champ de l'art avec le réel, tout en les repoussant.

Autrement dit, bien qu'il agisse dans le réel en instaurant un passage à l'acte inédit dans l'histoire de l'art et en prenant le risque de confondre la pratique artistique avec celles du secteur scientifico-industriel, la démarche du bioart reste donc fidèle à la tradition de l'art dans son ambition de mettre en scène la réalité pour la critiquer, et tout en questionnant ses propres frontières avec elle.

4.3 Examen du bioart

Nous avons jusqu'ici cherché à démontrer comment le bioart s'inscrit dans la continuité de l'histoire de l'art en décelant les différentes filiations qui le rattachent à l'art du passé, tout en relevant aussi les points de rupture qu'il opère avec la tradition.

A présent que cette généalogie et cette mise en contexte sont introduites, il est temps de présenter ce mouvement artistique dans son intégrité même en cherchant à le définir, à en esquisser les limites et les différents champs d'investigation.

En ce sens, ce sous-chapitre se divise en trois parties. La première développe une approche terminologique du bioart (4.3.1) alors que la seconde aborde sa dimension esthétique (4.3.2) pour amener ensuite la question des barrières éthiques qui contraignent sa circulation ou qui imprègnent les démarches des artistes (4.3.3).

4.3.1 Terminologie

Comme l'introduit Jens Hauser (2005), circonscrire les limites terminologiques du « bioart » est une opération difficile car ce terme « mutant » rassemble à ce jour un corpus d'œuvres et de pratiques à la fois hétérogènes et proliférantes. Il indique que le bioart de la fin des années 1990 ne se développe effectivement pas selon des codes prescrits dans un manifeste post-avant-gardiste, mais il subit les diverses influences esthétiques de son environnement social. De fait, si pendant longtemps l'art biotech se résume à l'art génétique dont les principaux représentants sont, nous l'avons vu, George Gessert ou Joe Davis, avec l'ascension des biotechnologies au statut de sciences de pointe à la fin du XXème siècle, il s'étend ensuite à d'autres méthodes, telles que la culture de cellules et de tissus, la neuro-physiologie, la bio-robotique et bio-informatique, la transgénèse, les séquences d'ADN synthétiques ou produites artificiellement, les xénogreffes, etc.

Par ailleurs, un dilemme taxonomique rend difficile la tâche de définir clairement ce mouvement artistique qui, pour certains, doit englober sans distinction l'ensemble des artistes qui traitent des biotechnologies, alors que d'autres séparent nettement ceux qui ont une approche métaphorique des biotechnologies de ceux qui en font directement usage dans leur pratique. Or, nous sommes d'avis que cette différence entre une approche thématique et pragmatique des biotechnologies

constitue un critère crucial pour définir et délimiter le champ du bioart car, comme nous l'avons déjà répété : selon nous, c'est de ce passage à l'acte que découle l'originalité de ce mouvement artistique. L'intrusion des biotechnologies en tant que nouvel outil dans le champ de l'art suscite un bouleversement aux niveaux de l'acte de création de l'artiste et, subséquemment, de la nature ontologique de l'œuvre d'art qui passe d'un statut d'objet inanimé à celui d'organisme. Car grâce à cette nouvelle faculté démiurgique, l'artiste ne se contente plus seulement de simuler la vie à travers des œuvres qui fourniraient des représentations mimétiques de la nature, mais il devient un créateur d'organismes vivants qui n'existent pas dans la nature. La différence ici entre des artistes qui créeraient des organismes par voie biotechnologique et d'autres qui les évoqueraient dans leurs représentations est donc conséquente.

Partant de ce point de vue, nous allons à présent introduire les définitions de quelques auteurs fondamentaux du bioart à la fois théoriciens ou artistes. Et comme nous allons le voir, chacune de ces définitions met l'accent sur ce caractère à la fois organique et artificiel de l'œuvre bioartistique.

4.3.1.1 La barrière taxonomique : transgresser la tradition mimétique

Nous choisissons de commencer par présenter la définition donnée par Jens Hauser car ce théoricien et commissaire du bioart figure parmi ceux qui ont le plus fermement insisté sur cette distinction à établir entre des artistes qui développent une approche métaphorique des biotechnologies, et ceux qui les utilisent concrètement pour façonner leurs « organismes-œuvres » (Hoppe-Sailer, 2003). C'est même en réfléchissant sur les enjeux de cette distinction qu'il dégage l'idée qu'un mouvement de « rematérialisation » (Hauser, 2008) dans l'histoire de l'art se produirait à travers le bioart, parce que les bioartistes mettraient à jour des œuvres qui ne se contenteraient plus d'évoquer des processus biologiques mais qui interfèreraient avec

les mécanismes du vivant pour produire des organismes. Ce passage à l'acte qui rompt avec la tradition de l'œuvre comme représentation marquerait ainsi un saut inédit dans le champ de l'art : précisément, selon Hauser, une « transgression » de la relation mimétique traditionnelle qu'entretient l'œuvre avec le réel.

De fait, dans le catalogue d'exposition L'Art biotech (2003) qu'il a lui-même dirigé et qui documente l'une des expositions pionnières du bioart présentée en France, voilà comment il définit ce mouvement :

> « (…) tendance artistique qui se nourrit désormais de tous les champs de la biologie contemporaine : transgénèse, culture de tissus, hybridation ou sélection végétale et animale, homogreffes, synthèse de séquences d'ADN artificielles, neurophysiologie, technologies de visualisation de la biologie moléculaire. C'est devenu une réalité : les artistes sont entrés dans les laboratoires. Ils transgressent délibérément les procédures de la représentation et de la métaphore pour passer à l'acte d'une manipulation du vivant lui-même. La biotechnologie n'est plus seulement un thème mais un outil : des animaux fluorescents verts, des ailes que l'on fait pousser pour des cochons, des sculptures prennent forme dans des bioréacteurs et sous le microscope, ou bien de l'ADN utilisé comme médium artistique. » (Hauser, 2003, p. 9-15)

Dans un autre article, Hauser (2006) insiste de nouveau sur la question déterminante du choix taxonomique à établir pour fixer un critère de classement des pratiques artistiques qui tournent autour de la question des biotechnologies. Pour ce faire, à travers les exemples d'autres formes d'art, il évoque le risque de classer les pratiques artistiques en fonction de leurs thématiques au détriment de leurs dimensions médiatiques et pose les questions essentielles suivantes :

> « Nous sommes confrontés à un dilemme typologique qui nous rappelle la difficulté de définir l'art numérique en tant qu'art. Qu'est-ce qui lui est essentiel et qu'est-ce qui le définit ? Le fait que cet art soit produit à l'aide de médias numériques ? Ou que les rencontres des artistes avec ces technologies thématisent et modifient la manière dont est utilisé ce média, et font de cette utilisation un thème en soi[2] ? (…) la notion déjà ambiguë d'art biotech est contaminée par des formes artistiques ne faisant qu'aborder les biotechnologies en tant que thème, et ce, du très confortable point de vue d'une prétendue distance critique. Il semble évident qu'aujourd'hui personne n'aurait l'idée

> saugrenue de classer les peintures conceptuelles de Miltos Manetas, représentant des manettes de jeu, des souris, des câbles et des fils entremêlés, dans la catégorie de l'art numérique. Mais, concernant l'art biotech, même les publications spécialisées ne sont pas à l'abri de la manie de classer les œuvres selon leur contenu thématique. Les représentations biofictionnelles telles que les sculptures de chimères, les portraits d'ADN, les peintures de chromosomes ou les photos retouchées numériquement de « mutant » ne sont pas plus des exemples d'art biotech que les toiles impressionnistes de Monet ne pourraient être qualifiées d'« art nénuphar » ou d'« art *cathédralesque* ». » (Hauser, 2006, p.15)

L'auteur soumet ensuite l'idée que ce système de référence métaphorique et iconographique serait un moyen pour les institutions d'éviter le terrain mouvant d'un courant artistique difficile à cerner, à exposer et d'autant plus paradoxal et dangereux qu'en soulevant des questions sensibles sur un sujet de plus en plus important dans nos sociétés, il perturberait aussi notre sens commun de ce qu'est l'art. Il aboutit donc au constat que bien qu'il y ait eu de nombreuses expositions sur le thème des biotechnologies organisées ces dernières années : « celles qui concevaient les biotechnologies en tant qu'outil peuvent se compter sur les doigts d'une main. » (Hauser, 2006, p.16). Par conséquent, si l'on se base sur le critère du médium biotechnologique pour classer les diverses manifestations de bioart, on se rend bien compte que rares restent celles qui l'ont utilisé (et cela pour plusieurs raisons auxquelles nous consacrons l'étude plus loin).

Ainsi, bien que nous suivions l'opinion de Hauser en considérant que ce système de référencement métaphorique et iconographique ne soit pas adéquat pour qualifier une œuvre de bioart, nous ne devons pas pour autant prendre le risque de dénigrer la dimension fictionnelle à l'œuvre dans ce type de production. En effet, l'aspect « biofictionnel » ou « bioreprésentatif », pour reprendre le terme de « bioreprésentation » posé par Christine Palmiéri (2006), constitue une facette importante de l'anatomie d'une œuvre bioartistique, même si celle-ci reste le produit d'une manipulation biotechnologique. Comme nous le verrons à travers les cas choisis, les artistes construisent chacun à leur manière un contexte dans lequel leurs

organismes acquièrent un statut allégorique, soit à travers certains traits plastiques de leurs prestations, soit, justement, grâce à leur dynamique avec leurs documentations. Par conséquent, se baser sur le critère du passage à l'acte de l'artiste pour élaborer un système de référencement du bioart ne signifie pas qu'il faille ensuite, dans cette sélection, ignorer les aspects fictionnelles des prestations retenues.

En nous confrontant à des hybrides esthétiques faits de matière carbonique, c'est-à-dire de la matière qui constitue la base de la vie terrestre, le bioart instituerait une mutation dans l'histoire de l'art que Hauser résume en quatre points essentiels :

> « 1. Bio Art is increasingly re-materializing itself. The former fascination with the "code of life" is receding and making way for a phenomenological confrontation with wetwork.
>
> 2. Instead of representational objets, graphic depictions or simulations, transformational processes with performance characteristics are now the center of attention.
>
> 3. Bio Art is increasingly attracting the interest of performance artists specializing in Body Art ; there exists structural relationships connecting the two fields.
>
> 4. As a medium, Bio Art does not permit itself to be nailed down with a hard and fast definition of the procedures or materials that it must employ ; the "manipulation of the mechanisms of life" assumes a very wide variety of forms both with respect to discourse and technique. » (Hauser, 2005)

Comme l'évoque l'auteur, le bioart partage davantage de points communs avec le *body art* qu'avec des courants artistiques plus récents qui s'inspireraient des dernières avancées des sciences de la vie, comme c'est le cas dans certaines branches de l'art numérique qui travaillent sur cette thématique à travers des images digitales, des installations ou des simulations informatiques de processus biologiques. Car en ce qu'il favorise une confrontation physique, phénoménologique et performative avec le vivant, le bioart s'engage plutôt vers un retour à l'utilisation du corps, y compris celui de l'artiste, comme champ de bataille où s'affrontent les thèmes et les problèmes liés aux sciences de la vie (Hauser, 2006). Il partage aussi le point commun avec les performances d'être un art éphémère qui ne peut survivre et être conservé que sous

forme d'enregistrements divers, bien que l'authenticité de l'œuvre soit surtout rattachée à l'intervention physique. Le bioart détient donc une dimension performative essentielle : il est avant tout un « art de la transformation *in vivo* » (Hauser, 2006) qui crée des dispositifs pour permettre au public d'y prendre part émotionnellement et cognitivement. C'est en cela qu'à contre-courant de la tendance généralisée à la dématérialisation qui culminait dans l'art de ces dernières décennies, le bioart s'engage, lui, vers un retour à la matière et conduit ainsi un mouvement de rematérialisation dans l'histoire de l'art à travers des œuvres faisant appel à du matériel organique concret (Hauser, 2006).

4.3.1.2 Agents biologiques *vs* objets biologiques

En ce sens, le bioartiste brésilien Eduardo Kac propose une définition assez claire du bioart en résumant les trois principales tendances de ce mouvement de la façon suivante :

> « Le bioart est une nouvelle direction de l'art contemporain qui manipule les processus de vie. Le bioart utilise invariablement une ou plusieurs des approches suivantes : (1) amener de la biomatière à des formes inertes ou à des comportements spécifiques ; (2) utiliser de façon inhabituelle ou subversive des outils et des processus biotechnologiques ; (3) inventer ou transformer des organismes vivants avec ou sans intégration sociale ou environnementale. » (Kac, 2006, p.312)

Comme Hauser, lorsqu'il évoque sa pratique personnelle pour l'exposition L'art Biotech en 2003, il insiste sur la nature à la fois carbonique et artificielle des œuvres bioartistiques en relevant un second niveau de distinction à faire au sein de l'ensemble des prestations de composante organique. Voici donc ce qu'il écrit :

> « Depuis 1997, j'emploie le terme de bio art pour nommer mes travaux impliquant des agents biologiques (par opposition aux objets biologiques), comme Time Capsule (2) et A-positive (3). Ce qui différencie l'agent biologique de l'objet biologique est que le premier implique un principe actif

tandis que le second suppose une simple isolation matérielle. » (Kac, 2003, p.33)

Dans cet extrait, nous devons donc retenir la distinction essentielle que pose l'artiste en opposant les notions d'« objet » et d'« agent » biologiques. Car même si le bioart partage le point commun avec d'autres formes d'art de produire des œuvres de composante carbonique, à l'intérieur de ce corpus, il faut cependant bien distinguer les prestations qui impliquent des objets biologiques de celles qui sont issues d'un geste de transformation du vivant. Mais, comme nous allons le voir en nous immergeant dans l'univers du bioart, bien qu'elle soit capitale, cette distinction entre objet et agent biologique n'est pas toujours évidente à relever lorsqu'on fait face aux œuvres. Et cela principalement car la nature artificielle d'un organisme n'est pas forcément visible à l'œil nu. En effet, si nous faisions face à deux organismes, peu importe leur espèce ou leur nature, que ce soit deux mammifères ou deux plantes par exemple, comment pourrions-nous distinguer celui qui est né par voie naturelle de celui qui aurait été conçu artificiellement, comme un clone ou un hybride génétique ? Cette différence de nature n'est donc pas toujours visible et c'est la raison pour laquelle la dimension invisible à l'œuvre dans le bioart fait partie des traits capitaux de l'esthétique de ce mouvement, comme le relève la théoricienne Annick Bureaud (2002), dont nous allons maintenant présenter la réflexion.

4.3.2 Esthétique

Dès les années 2000, quand elle cherche à définir l'esthétique qui caractérise les différentes manifestations émergentes de l'art biologique, Annick Bureaud (2002) retient six traits essentiels qu'elle présente dans un article très synthétique.

4.3.2.1 Une biofacticité invisible

Bureaud (2002) aborde d'abord le caractère « invisible » du bioart, c'est-à-dire, comme nous l'évoquions plus haut, le fait que la nature artificielle des organismes qui sont exposés comme des œuvres d'art ne soit pas directement visible pour le spectateur. Comme elle l'écrit :

> « Tout d'abord, la plupart des œuvres relèvent d'un *art de l'invisible*, mais qui n'est ni spirituel, ni religieux, ni conceptuel. C'est un art du non-directement-perceptible tout en étant matériel, qui exige une explication, un texte complémentaire, pour être totalement intelligible. » (Bureaud, 2002)

Nicole C. Karafyllis (2008) réfléchit aussi à ce problème d'imperceptibilité de la facticité des « organismes-œuvres » (Hoppe-Sailer, 2003) du bioart à travers les notions de « biofaits » (« *biofact* ») et de « design endogène » (« *endogenous design* »). Elle évoque précisément ces termes en référant aux prestations issues des techniques de culture de tissus et écrit ceci :

> « The word *biofact* still carries the connotation of technical interference with life to arrive at ends envisaged by a human designer, even if the act of interference leaves behind no traces. Biofacts can grow inside the lab or outside, challenging the very border of of the laboratory. These living sculptures seem to overcome the design stage during growth. However, they still hint at what they once were and at what they are supposed to become in the future. The modality of biofacts is a general 'inbetweenness'. They materialize in the space 'in between' what is necessary for life and what is possible. Working with tissues requires laboratory skills to cultivate, inhibit and stimulate living media. For that reason artists cannot use cells or tissues as they would use 'dead' materials because they need the medium's specific, endogenous capacities for design. Biofacts exist as the intermediaries of functions which were initially modelled by others but which in the end they have to create themselves. » (Karafyllis, 2008, p.43)

Nous comprenons donc ici que l'étape de la croissance des organismes est centrale car c'est sous l'effet de ce processus endogène que la trace de l'interférence technique de l'artiste avec la vie est effacée. Les phénomènes de mutation ou de métamorphose de l'organisme deviennent donc plus importants que la forme finale

qu'il peut atteindre, puisque c'est à ces niveaux là que réside la pratique de l'artiste : à l'échelle des mécanismes du vivant sur lesquels il interfère *in vivo*. C'est la raison pour laquelle Jens Hauser (2006) évoque le fait que ce sont davantage des « mises en scènes de processus transitoires de transformation » que des « produits finaux vivants » que nous expose le bioart, car c'est à l'échelle de l'activité dynamique et complexe de la vie qu'est logé le geste artistique. Pour illustrer cette idée, citons le travail du duo d'artistes tissulaires Ionat Zurr et Oron Catts du groupe *Tissue Culture & Art* qui a l'habitude d'exposer des cultures de cellules de peau vivantes durant leurs processus de croissances dans des bioréacteurs. Ce type de performance demande donc à la fois un véritable déménagement du laboratoire scientifique dans la galerie, mais en plus que les artistes y séjournent aussi quotidiennement pour s'occuper des organismes « semi-vivants » (« *semi living* »), comme ils les nomment eux-mêmes, en les nourrissant d'une solution nutritive chaque jour. Une autre œuvre bioartistique avec laquelle les mécanismes du vivant sont mis en exergue sous l'effet de l'intervention artificielle est *Genesis* (1999) d'Eduardo Kac. Cette installation d'art transgénique qui prend la taille d'une pièce dans laquelle pénètre le spectateur est conçue pour lui permettre de déclencher la mutation d'une bactérie grâce à un dispositif technologique.[28]

L'invisibilité de la facticité des organismes-œuvres du bioart, c'est-à-dire du geste d'interférence technique avec la vie commis ou programmé par l'artiste, est donc un problème particulièrement saillant dans le cas de l'art tissulaire mais nous le retrouvons aussi dans d'autres types de pratiques bioartistiques, comme, par exemple, celles qui recourent au clonage ou au transgénisme. Illustrons encore ce fait typique

[28] Le fonctionnement du dispositif est problématique. Car l'artiste suggère effectivement sur son site Internet que c'est le participant qui déclenche la mutation de la bactérie en diffusant une lumière fluorescente –« *Participants on the Web could turn on an ultraviolet light in the gallery, causing real, biological mutations in the bacteria* » – or, il semblerait que cet éclairage permette seulement de percevoir la transformation. Cf : http://www.ekac.org/geninfo2.html.

de l'esthétique du bioart avec les cas de Natalie Jeremijenko et d'une autre œuvre d'Eduardo Kac car ils l'affrontent de deux manières différentes. Pour son projet *One Tree(s)* (1998-2003), Jeremijenko expose à plusieurs reprises un échantillon d'arbres hybrides et clonés dont l'apparence ne laisse pas transparaître la nature artificielle. Lorsqu'elle expose ces arbres pour la première fois alors qu'ils sont encore de très petite taille et protégés dans des boîtes individuelles de confinement stérile, elle décide de les installer en les alignant côte à côte sur deux longues rangées exposées le long du mur de la galerie. Leur disposition répétitive et leurs emballages aseptisés laissent ainsi des indices au public pour l'inciter à douter de leur origine naturelle. Eduardo Kac, encore, choisit, lui, un stratagème assez rusé pour contrecarrer l'invisibilité de son œuvre. Pour *GFP Bunny* (2000-2010), il fait croiser une lapine albinos avec un gène de méduse censé donner à l'animal la capacité de briller dans le noir sous une certaine lumière. L'opération à première vue impressionnante est en réalité très banale puisque cette méthode est couramment employée dans le milieu scientifique (la protéine *GFP*, diminutif de *Green Fluorescent Protein*, étant utilisée comme un marqueur visuel). Mais le fait est qu'en réalité, cet état de fluorescence provoqué par la protéine n'est visible qu'à l'échelle des cellules de l'animal et donc imperceptible à l'œil nu. Lorsqu'on observe Alba, la lapine transgénique ressemble donc à un animal ordinaire. Mais pourtant, le milieu institutionnel et le public français la considèrent comme l'« icône » (Lavrador, 2002) du bioart depuis qu'une photographie la représentant est en circulation. En effet, censurée en 2000, la lapine n'a finalement pas été autorisée à sortir du laboratoire d'où elle a été conçue pour être exposée comme une œuvre d'art. Seules quelques personnes issues du milieu institutionnel attestent l'avoir vu en chair et en os, juste avant qu'elle n'ait été révoquée dans l'enceinte scientifique. C'est donc sous la forme de documents photographiques que sa notoriété s'est construite : grâce une première image documentaire montrant l'artiste tenant la lapine dans ses bras avant sa censure, et surtout une autre, la plus connue, faisant le portrait digital de l'animal en le

représentant d'une couleur verte fluorescente censée représenter l'effet produit par la protéine *GFP*. Cette documentation visuelle et truquée de l'animal transgénique qui exacerbe l'effet produit par la protéine pour souligner son caractère artificiel constitue ainsi une partie du socle sur lequel s'est dressée la légende d'Alba, une chimère d'apparence ordinaire.

De fait, ce cas souligne le deuxième critère esthétique de l'art biologique évoqué par Annick Bureaud qui est, en conséquence directe du premier, que le bioart serait un « art de la croyance ». En effet, l'invisibilité de la nature artificielle des organismes exposés comme tels par les artistes nous force donc à croire, sans le voir, qu'ils sont réellement factices :

> « La seule manière de « vérifier » les dires des artistes est d'utiliser les mêmes méthodes scientifiques dans des laboratoires identiques et avec les mêmes connaissances. Cela étant impossible, nous devons « croire » qu'il s'agit bien de ce que l'on nous dit, ou « douter », dans certains cas, compte tenu de ce qu'il est « possible » de faire. Appréhender les œuvres requiert des connaissances, mais cela ne devrait-il pas être aussi le cas pour le citoyen ? » (Bureaud, 2002)

4.3.2.2 Art du *continuum* : anti-anthropocentrisme et anti-dualisme

Comme Bureaud (2002) l'écrit ensuite, les artistes développent systématiquement à travers leurs prestations une approche réflexive et critique sur la nature riche et complexe du vivant, sur « la relation de l'humain à la technologie, ou aux modifications que la biotechnologie peut apporter à celui-ci » (Bureaud, 2002). En ce sens, la troisième caractéristique esthétique de l'art biologique est qu'il s'agit d'un « art du *continuum* », c'est-à-dire qu'il développe une approche fondamentalement anti-anthropocentrique qui : « met en exergue la perméabilité des frontières entre espèces, la continuité qui va du non-vivant aux différents stades de la complexité du vivant » (Bureaud, 2002). De ce fait, cette forme d'art : « s'étend à une

nouvelle classe d'objets (…) et d'êtres (…), posant la question des différenciations, du statut qui leur est accordé et des hiérarchies établies » (Bureaud, 2002).

L'art biologique détient donc cette faculté de remettre en cause l'opposition classique entre nature et culture puisque les œuvres qu'il propose relèvent des deux. En effet, tout en étant la vie présentée dans sa consistance biologique, les œuvres de l'art biologique sont aussi des représentations culturelles et symboliques du vivant et de l'humain dans sa relation au monde vivant. Cette idée rejoint le concept de « *bio-ready-made* » posé par Nell Tenhaaf (1998) lorsqu'elle analyse la démarche des artistes qui travaillent dans le champ de la recherche sur la vie artificielle (*A-Life*). En effet, selon elle, le *ready-made* duchampien prendrait une autre tournure à notre époque obnubilée par les recherches des sciences de la vie :

> « The readymade has an ironic and subversive authenticity in that it declares ideas and images in their unceasing circulation to be already named and defined by an indefinable someone. Similarly, biology is not nature but is already a representation. Biology and biotechnology are telling us what we think life is as we become more and more accustomed to intensive mediation of nature through scientific imaging and computer simulation. » (Tenhaaf, 1998, p.17)

Tenhaaf illustre ensuite cette idée à travers l'exemple de l'impact des recherches du *Human Genome Project* sur, comme nous l'avons déjà vu, le sens commun de la vie désormais assimilé à un code génétique que l'on peut aisément manipuler et décrypter.

L'avant-dernier critère esthétique relevé par Annick Bureaud est que l'art biologique serait aussi un « art dans la durée » qui peut être, « dans certains cas, mortel et immortel simultanément » (Bureaud, 2002). Tel est le cas, par exemple dans le travail d'Eduardo Kac, de la bactérie artificielle de *Genesis* (1999) maintenue congelée depuis l'installation.

4.3.2.3 Art de l'attention et de la responsabilité

Par conséquent, le dernier point, non sans importance, à relever est que l'art biologique relève d'une « esthétique de l'attention et de la responsabilité » (Bureaud, 2002). Et parmi les acteurs du bioart, cette notion d'« *aesthetics of care* » est fermement mise en pratique par les membres du groupe *Tissue Culture & Art* chez lesquels la question de l'éthique est si incontournable qu'elle paramètre même l'aspect esthétique de leurs prestations. En effet, leur démarche artistique articulée autour de l'usage des technologies du génie tissulaire devient le lieu propice à la construction d'une réflexion sur le concept du « semi-vivant » (« *semi-living* ») et des enjeux éthiques qui entourent son existence artificielle :

> « Un objet nouveau émerge dans le continuum de la vie : les êtres semi-vivants. Une nouvelle catégorie d'êtres/objets constitués de matériaux vivants et non vivants. L'entité semi-vivante se situe sur la frontière floue séparant vivant et non-vivant, croissance et construction, naissance et fabrication, sujet et objet. Dépendant des soins du vétérinaire/mécanicien, du fermier/artiste ou de l'éleveur/constructeur, les semi-vivants ne sont pas des imitations d'hommes, et ne cherchent pas à les remplacer. Ils sont à la fois similaires et différents des autres créations humaines (le phénotype étendu d'Homo sapiens) telles que les objets manufacturés ou les variétés sélectionnées de plantes et d'animaux domestiques (que ce soient les animaux familiers ou les espèces d'élevages). Ces entités sont des systèmes biologiques vivants conçus artificiellement, qui ont besoin d'une intervention humaine et/ou technologique pour leur construction et leur entretien. Ce nouveau genre de manipulation se réfère explicitement à des préoccupations éthiques et des perplexités philosophiques émergentes.
>
> TC&A étudie les communautés cellulaires organisées, les tissus vivants, en tant que palette. Utilisant la collaboration naturelle entre les cellules, nous cultivons des tissus hors du corps et les forçons à croître, selon des formes prédéterminées, sur des structures artificielles. (…)
>
> La part de performance de nos installations met l'accent sur la responsabilité – et sur l'impact intellectuel et émotionnel – qu'impliquent la création et la manipulation de systèmes vivants en tant qu'éléments d'un projet artistique. » (TC&A, 2003, p.20)

4.3.3 Ethique

L'exemple de *Tissue Culture & Art* nous montre un cas de démarche bioartistique où l'éthique tient une place prépondérante puisqu'elle compose les aspects formel et esthétique des œuvres. Mais parce qu'il rassemble des pratiques qui invoquent toutes, à différents niveaux, un geste d'intervention technique sur la vie, qu'il soit commis ou programmé par l'artiste, le bioart nécessite que des principes déontologiques régulent systématiquement son champ, tant en amont qu'en aval des productions.

4.3.3.1 Les freins institutionnels

En effet, la question de l'éthique est incontournable du moment où le bioart nous confronte à un phénomène de création de sujets et non plus d'objets, ce qui suscite des problèmes sur les plans moral et pratique. Déjà, en aval de la circulation des œuvres, les institutions qui ont la responsabilité de diffuser ce type de prestations au public ont à leur charge de garantir que chacune d'entre elles soit réalisée dans un cadre licite et moral. Sur ce point, rappelons ce que précisait Hauser lorsqu'il relevait la rareté des institutions qui finalement acceptent et assument d'exposer du bioart en lui préférant des pratiques qui développent d'autres approches plutôt métaphoriques et sans risque[29]. Car la décision d'exposer du bioart implique de mettre en place toutes les dispositions nécessaires pour transformer la galerie en un lieu apte, techniquement et légalement, à accueillir des organismes artificiels. En effet, parce qu'elles mettent en œuvre un rapport directe et processuel du public avec les « organismes-œuvres » (Hoppe-Sailer, 2003), la plupart des prestations bioartistiques prennent la forme de véritables laboratoires *in situ*, nécessitant parfois l'intervention de différents acteurs capables de prodiguer les soins nécessaires aux organismes. Bien

[29] Voir le point sur le dilemme taxonomique dans la partie 4.3.1.

sûr, la majorité des institutions artistiques ne sont pas adaptées pour ce genre d'installation, ce qui freine considérablement l'expansion du mouvement bioartistique. En plus de l'obstacle technique, les institutions doivent aussi obtenir les statuts nécessaires pour assurer la présence légale d'organismes artificiels entre leurs murs. Cette situation délicate rapelle celle de l'art cadavérique où, souvenons-nous, la solution déjà adoptée par les responsables d'exposition envers les artistes chinois avait été de privilégier un rapport documentaire aux œuvres[30]. Rappelons aussi les importantes précautions prises par Gunther Von Hagens pour garantir au public que les cadavres plastinés et présentés aux expositions proviennent de donneurs consentants.[31] Dans le même sens, la censure menace beaucoup d'œuvres bioartistiques d'être soit interdites soit exposées sous forme documentaire, ce qui revient au même. Par exemple, une décennie après l'affaire *GFP Bunny*, certains organismes transgéniques d'Eduardo Kac sont encore régulièrement interdits d'exposition comme dernièrement la pétunia de l'œuvre *Natural History of the Enigma* (2009) qu'il a hybridée avec l'un de ses gènes. Par peur de propager une espèce transgénique dans la nature, les autorités dont dépendent les institutions refusent de prendre le risque d'exposer la plante vivante sans de nombreuses garanties. C'est le cas du Casino Luxembourg qui, pour l'exposition *Skinterfaces*, a dû finalement exposer la pétunia sous forme documentaire à défaut de pouvoir mettre en place un lourd dispositif d'isolation assuré par la présence d'un personnel permanent de surveillance. Les œuvres bioartistiques qui recourent aux cellules et aux tissus humains ne sont pas non plus exemptes de ce type de contraintes. En l'occurrence, depuis 2004, en Angleterre, suite au scandale entourant le don illicite d'organes du *Halder Hay Children Hospital*, les institutions artistiques disposées à exposer ce type d'œuvres doivent se doter de certificats spéciaux auprès de la *Human Tissue Authority* afin d'attester que leur provenance soit légale (Solon, 2011).

[30] Voir 4.1.4.
[31] Idem.

4.3.3.2 Les soupçons du public

A ces freins institutionnels, ajoutons aussi ceux de l'opinion publique qui tend à se méfier des artistes jugés trop excentriques s'ils sortent de leur atelier, surtout pour emménager dans le lieu controversé des laboratoires qui suscite déjà tant l'intérêt collectif à cause des sujets sensibles que soulèvent les pratiques qu'ils abritent. Mais, contrairement aux scientifiques, l'artiste n'est pas couvert par la mission d'agir dans l'intérêt social. Le public est donc en droit de se demander vers quelles finalités celui-ci joue au scientifique en calquant sa pratique sur la sienne. Habitué aux avant-gardes, il peut à juste titre croire qu'il s'agit encore de provocation ou de jeu, sans prendre réellement sa démarche au sérieux. Il est probable que depuis la modernité durant laquelle l'art a semé le trouble sur la relation qu'il entretient avec le réel, l'artiste s'est construit l'image d'un individu décalé des intérêts sociaux, ce qui accentue l'impression de soupçon que le public peut ressentir à son égard. Comme l'écrit Nathalie Heinich (2001, p.121), les postures de dérision et de provocation cultivées par l'art depuis l'aube de la modernité et à travers lesquelles l'artiste transgresse volontairement les valeurs artistiques attendues par l'audience ont, subséquemment, entraîné le public à rejeter l'art contemporain en le considérant lui-même comme dérisoire, si ce n'est scandaleux. Forgé par cette tradition, le public pourrait donc voir dans le bioart la énième manifestation d'un geste de provocation des artistes qui viseraient à tourner en ridicule la pointe de la recherche scientifique sur le vivant, malgré le poids des enjeux éthiques qui sont impliqués dans ce champ.

En ce sens, l'idée d'une « imposture de l'artiste laborantin » (Poissant, 2005, p.9) pourrait traverser l'esprit du public qui s'effraie de voir des pratiques scientifiques d'ordinaire cloisonnées dans les laboratoires sortir à la lumière du jour dans le contexte de l'art. Il peut en effet se demander qui régule et contrôle ces pratiques, à présent qu'elles sont isolées de leur cadre de légitimation scientifique et craindre qu'elles ne soient plus protégées des dérives éventuelles. Les artistes seraient

alors perçus comme de mauvais « vecteurs de vulgarisation » dont on doute qu'ils soient « réellement habilités à manipuler les enjeux découlant des pratiques scientifiques ayant cours dans ce domaine » (Poissant, 2005, p.9).

D'autres formes de suspicion peuvent planer contre le bioart mais cette fois dans le sens inverse d'un art que l'on pourrait croire instrumentalisé par le pouvoir économique. En effet, les artistes agissent-ils librement ou sont-ils au service du secteur bio-industriel ? Cette idée n'est pas hasardeuse car l'une des premières expositions d'envergure du bioart intitulée *Paradise now : picturing the genetic revolution* programmées en 2000 à New York, a eu pour but de servir de propagande aux grandes firmes de biotechnologies qui sponsorisaient l'événement (comme Monsanto par exemple). Celles-ci voyaient à travers l'art le moyen de pousser le public trop récalcitrant à accepter l'idée que les biotechnologies soient désormais devenues une réalité. Comme l'écrit Jackie Stevens (2000), professeur en sciences politiques et opposant à l'exposition :

> « art about biotechnology, especially with a critical edge, serves to reassure viewers that serious concerns are being addressed. Even more importantly, biotech-themed art implicitly conveys the sense that gene manipulation is a "fact on the ground", something that serious artists are considering because it is here to stay. Grotesque and perverse visuals only help to acclimate the public to this new reality. » (Stevens, 2000)

La bioartiste Natalie Jeremijenko qui devait au départ exposer le projet *One Tree(s)* pour *Paradise Now* s'est fermement opposée aux volontés des responsables d'utiliser son œuvre pour nourrir le message de leur propagande. Au contraire, à travers sa démarche qui exposait une série d'arbres clonés, l'artiste fournissait un cas exemplaire de « mimésis critique » (Rieusset-Lemarié, 2005). Etant elle-même ingénieur en biochimie, physique et neuroscience, elle dit avoir choisi d'exposer ces arbres clonés dans un contexte artistique pour générer un débat « en transférant l'autorité matérielle des scientifiques (le matériel de laboratoire et ses preuves empiriques) dans la sphère publique » (Jeremijenko, 2000). Ce changement de contexte avait pour but de démontrer que les explications que nous donne la

génétique ne sont que « partiales », puisqu'en observant les arbres clonés côtes à côtes, l'audience pouvait remarquer combien ils présentent tous des caractéristiques physiques différentes bien qu'ils aient été élevés dans un environnement rigoureusement identique :

> « The part of the OneTree project that is in the Paradise Now show consists of six of these clones, now saplings, that have been raised in environmental conditions. The "punchline" of exhibiting these saplings together is for the viewer to notice that, while they have identical genetic information and have been raised under the exact same environmental conditions, they are quite remarkably different. » (Jereminjenko, 2000)

Bien que l'intention de l'artiste ait bien été de démythifier les croyances envers le déterminisme génétique pour relativiser la valeur véridique que l'on accorde à l'information génétique, son œuvre a été interprétée dans le sens contraire qui nourrissait le propos global de l'exposition orienté en faveur d'un dogmatisme scientifique. Le fait de livrer un message positif sur la génétique aurait permis aux firmes qui soutiennent financièrement l'événement de développer tranquillement leurs industries. Par l'intermédiaire de l'institution, la démarche de Jeremijenko a donc été interprétée dans le sens contraire de ce qu'elle voulait dire. Celle-ci a d'ailleurs corrigé rapidement cette désinformation en rédigeant sa réponse à l'exposition *Paradise Now* :

> « However important this project is to me, within the incredible busy-ness of the Paradise Now show, my strategy was to focus on this one point. To demonstrate that you cannot see or picture genes ; to demonstrate the irreductible complexity of genetic information ; to demonstrate that in the relatively simple form of the tree (compared to such complex social behaviors as alcoholism of violent tendencies) there is no simple set of transductions that you cannot trace through. This seems incredibly critical to the sensible discussion of genetic technologies within the public sphere. It was an effort to simply demonstrate how much genes *dont* explain. This unknown par is what is at stake. For instance : at present, who is responsible for the unknown genetic interactions of genetically modified foods ? Who is accounting for what is not understood ? » (Jeremijenko, 2000)

La riposte de Jeremijenko qui s'est manifestée par l'organisation de panels de discussion dont le titre parodiait le titre même de l'exposition lui a valu d'être finalement censurée[32]. Mais malgré ces évènements, la galerie *Exit Art* qui recueillait l'événement déclare depuis sur son site poursuivre son projet d'explorer « des questions critiques dans la société contemporaine à travers l'art contemporain » et a programmé en ce sens encore dernièrement une grosse expositions de bioart.[33]

Le cas de Jeremijenko nous montre donc comment les enjeux éthiques liés à l'usage des biotechnologies peuvent traverser de part en part le champ de production du bioart, mais il nous fait aussi voir que les véritables motivations éthiques et sémantiques à l'origine de la démarche des artistes peuvent échapper à l'œil du regardeur non averti. L'œuvre peut alors facilement devenir sujette à plusieurs interprétations car son sens tapis derrière son apparence esthétique reste imperceptible sans l'aide d'une documentation informant sur la démarche de l'artiste. Et précisément la dimension morale dans laquelle celui-ci inscrit son geste paraît être le premier aspect qui échappe à l'audience et qui pénalise l'artiste dont on peut croire qu'il agit sans prendre conscience de ses actes. En ce sens, le fait que la propension éthique puisse sembler absente des prestations bioartistiques constitue un obstacle à leurs réceptions car cela donne le sentiment au spectateur que l'artiste n'éprouve aucune responsabilité lorsqu'il intervient artificiellement sur le vivant. C'est en partie sur cette idée reçue qu'Alba, la lapine transgénique d'Eduardo Kac, a suscité autant de battages médiatiques. Car les médias ont justement pris l'artiste pour un « savant fou » mettant « grossièrement les pieds dans les éprouvettes sans en mesurer les

---

[32] Le panel intitulé « *How to understand genetic information – and why ? Urgent panel discussion in response to « paradise now : picturing the genetic revolution* » s'est tenu le 24 octobre 2000 au *Center of Advanced Technology à Broadway*, New York. Cf : http://mrl.nyu.edu/~nat/investnow/index.html

[33] L'exposition *Corpus Extremus (LIFE+)* s'est déroulée du 28 février au 18 avril 2009. Cf : http://www.exitart.org/site/pub/exhibition_programs/corpus_extremus/index.html#artists

risques » (Lavrador, 2002). Cette réaction de l'opinion publique est une manifestation de la croyance générale selon laquelle l'art n'agirait que par provocation ou par dérision. Or l'œuvre de Natalie Jeremijenko, comme celles de nombreux autres bioartistes, prouve bien que ces soupçons sont infondés.

Cette dernière observation nous pousse aussi à revenir sur notre définition esthétique du bioart dont les premiers traits donnés par Bureaud (2000) consistent à le qualifier d'art de l'invisible et de la croyance. Car cet art n'est pas seulement imperceptible au plan technique et formel à cause de sa biofacticité, mais il l'est aussi par sa nature idéelle qui rend sa réception dépendante d'une explication complémentaire pour préserver l'intégrité de l'œuvre et la prémunir des mauvaises interprétations. C'est la raison pour laquelle Annick Bureaud (2002) amorce d'ailleurs son article sur l'esthétique du bioart en relevant que les deux principaux types de discours de légitimation qui entourent ce mouvement sont d'ordre technique et socio/éthico/politique. Car leur fonction est bien d'intervenir pour compenser cette invisibilité en complétant l'œuvre d'une explication.

4.3.3.3 Les postures des artistes

Nous avons examiné jusqu'ici comment l'argument éthique peut entraver au développement du bioart du côté de sa réception à cause des résistances manifestées par les institutions et des soupçons du public éprouvés à l'encontre de l'art. Mais il est temps d'observer à présent comment, en réalité, les enjeux éthiques entourant les biotechnologies orientent et conditionnent la pratique des artistes. Nous devrons déduire qu'il existe un fil conducteur entre éthique, esthétique et documentation dans le bioart que nous analyserons plus en détail dans le chapitre suivant consacré à la documentation du bioart.

En effet, il existe différents niveaux d'engagement éthique dans le bioart et les artistes de *Tissue Culture & Art* figurent parmi ceux qui ont le plus développé leur

réflexion et leur démarche sur le sujet. Selon eux, ce mouvement recueillant des pratiques qui sont toutes basées sur un geste d'instrumentalisation du vivant à des fins artistiques commis ou programmé par l'artiste, implique nécessairement qu'un cadre éthique (« *ethical framework* ») borne son champ. L'art n'est effectivement pas épargné des questions morales, au contraire, les artistes se mettent eux-mêmes en garde contre les risques de débordement :

> « Even when one holds the conventional view that all non-human life exists for human needs and desires, it seems that the use of living systems for artistic ends generate resentment, which can be used to highlight the inconsistency of the still prevalent view of the dominion of man. How then do Bioartists in general and in our own practice in particular, deal with the ethical paradox of using/manipulating life for the creation of cultural commodities that questions the human treatment of life ? » (Zurr et Catts, 2003)

Comme l'écrivent les artistes, cette dimension éthique s'accompagne automatiquement d'une remise en question des perspectives traditionnelles de relation au monde vivant et, par conséquent, d'une critique sociale qui tend à ré-examiner les pouvoirs politiques et idéologiques responsables des applications de la connaissance des sciences de la vie (Zurr et Catts, 2003). Annick Bureaud (2002) qualifiait à ce titre le bioart d'art du *continuum* et de la durée car les artistes dénoncent systématiquement l'anthropocentrisme à la base de la connaissance du vivant ainsi que les principes dualiste et dichotomique sur lesquels repose notre relation au monde. L'une des pièces bioartistiques qui illustre au corps à corps ce phénomène est le projet *NoArk* (2007) des mêmes artistes. En effet, sur leur site Internet, les membres du groupe déclarent réaliser une œuvre qui « explore la crise taxonomique actuelle que présentent les formes de vie créées par voie biotechnologique » en démontrant l'impossibilité de définir, limiter et référencer le vivant d'après les anciens modèles[34]. Pour ce faire, ceux-ci mettent au point un cabinet de curiosité révolutionnaire conçu à partir d'une nouvelle collection d'organismes chimériques (« *chimerical blob* ») cultivés *in vitro* et *in vivo* dans des bioréacteurs. Ils mettent

[34] Voir la page web : http://www.tca.uwa.edu.au/noark.html

ainsi en évidence le fait que, contrairement aux méthodes classiques des collections muséales, la recherche biologique contemporaine se concentre sur la manipulation et l'hybridation de formes « semi-vivantes » et prend rarement forme publique. Cette collection de sous-organismes hybrides est présentée parallèlement avec des échantillons scientifiques classiques constitués d'animaux naturalisés. Par cette confrontation symbolique, les artistes disent vouloir nous entraîner à rompre avec nos anciennes conceptions dichotomiques du vivant/mort, naturel/artificiel, etc., pour nous inciter à lever ces frontières. Ce projet considéré par les artistes comme un « vaisseau » à la fois expérimental et symbolique, devrait se poursuivre pendant cinquante ans. Il remédierait alors à la désuétude des collections taxonomiques traditionnelles en exposant une biologie inédite qui combinerait le familier avec l'étrangéité en unifiant un nombre inclassable de sous-organismes qui ouvriraient à une nouvelle approche de la nature.

Cet exemple présente un cas où la critique de l'anthropocentrisme constitue le thème même de l'œuvre, mais, en règle générale, peu importent les différents niveaux d'engagements des artistes, leurs pratiques s'ancrent toujours sur un cadre éthique et une posture anti-anthropocentriste de base. Ainsi, Zurr et Catts (2003) classent les différentes démarches éthiques du bioart comme telles :

> « In examining the ethical issues of Bioart it is important to acknowledge that Bioart is a pluralist practice with its artists occupying different ethical positions. Some are being used (or happily participate) in the creation of public acceptance for these biotech developments, while other seek to subvert these technologies in order to generate heated public debate about their uses. There are also those who perceive their work to be neutral in this regard, and are opting to use the technologies for purely their aesthetic and poetic virtues. The actual art works seem in many cases to be much more ambiguous and once released in the public domain, develop their own narrative. » (Zurr et Catts, 2003)

A travers ces différentes postures, on constate que les artistes investissent les enjeux éthiques autour de l'instrumentalisation du vivant en oscillant entre deux directions principales qui sont « un désir d' « *empowerment* » et d'éternité d'une

part », et « un désir de contrôle et de préservation de l'intégrité de la vie telle qu'elle se présente d'autre part » (Poissant, 2005, p.5). En effet, d'apparences incompatibles, ces deux directions sont pourtant motivées par des ambitions communes parmi lesquelles figure majoritairement « la reconduction du mythe de Pygmalion », qui fait la tendance la plus « répandue » et « saisissante » du bioart grâce à l'imaginaire littéraire et théâtral qu'elle invoque (Poissant, 2005, p.6). En référant à ce thème, les artistes trouvent le moyen de théâtraliser leur passage à l'acte, comme pour démontrer que le vœu fondateur de l'art « d'insuffler la vie à la matière inerte, à créer des objets animés, ou carrément, à créer des sujets plutôt que des objets, à inventer d'autres formes de présences et d'espèces. » (Poissant, 2005, p.6) atteint son point d'apogée à travers leurs pratiques en laboratoire. Pour mettre en évidence ce passage du mythe à la réalité, cette branche bioartistique agit donc comme tel :

> « Les artistes inscrits dans cette tendance cherchent donc en définitive, à créer des laboratoires de vie où l'on peut expérimenter des postures et des expériences pour en mesurer les effets, les enjeux, les retombées, tout en ne compromettant pas par ailleurs l'intégrité du patrimoine génétique et du tissu social. Leur atelier transpose sur le terrain de l'art et de la culture le laboratoire du scientifique où l'on tente et teste diverses approches pour renouveler le savoir et les traitements médicaux. En art, ces enjeux basculent dans le domaine de l'éthique et de la critique sociale, et remettent même en cause les recherches de la science et en particulier ses essais en laboratoire. Les pratiques scientifiques y sont examinées, les protocoles soumis à la question, les enjeux et les finalités questionnés. La mise en scène artistique dans le cadre d'installations, de films ou de performances dramatise ou caricature certains aspects, exhibe et dévoile des dimensions en vue d'instruire et sensibiliser le grand public. Courroie de transmission ou éveilleur de conscience, l'artiste du bioart explore de nouveaux domaines auxquels il n'avait pas accès jusqu'à tout récemment. » (Poissant, 2005, p.9)

L'œuvre *Genesis 1* (1999) d'Eduardo Kac illustre en ce sens un cas exemplaire d'éthique appliquée qui vise à reconduire le mythe de la création sous l'angle d'une posture anti-anthropocentriste à laquelle le public est invité à participer. En effet, cette installation transgénique interactive repose sur la présence d'un gène synthétique créé par la traduction en code morse d'une phrase tirée de la genèse.

Celle-ci convertie en paires de base d'ADN conformément à un principe de conversion élaboré expressément pour le projet, est ensuite exprimée dans une bactérie *E. Coli*. Durant l'exposition, un dispositif connecté à Internet situé au centre de la pièce permet à chaque participant de faire muter la bactérie en appuyant sur un bouton au-dessus duquel est inscrit : « *please, click button on the left to mutate bacteria* ». Des images de la bactérie vue au microscope sont projetées en permanence dans une forme lunaire analogue à un vitrail de manière à ce que le public puisse visualiser chaque étape de la mutation. L'espace de l'installation conçu pour rappeler celui d'un sanctuaire ou d'une chapelle est ainsi empreint de spiritualité. On trouve inscrite sur l'un des murs la phrase tirée de la bible choisie par l'artiste pour la création du gène synthétique qui est en fait celle qui illustre le moment de la création d'Adam (« Que l'homme domine les poissons, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur terre »), et qui exprime la position de domination de l'homme sur les autres espèces terrestres. A travers cette citation, l'artiste revient donc sur le verbe instigateur du vivant ici converti en formule scientifique comme pour évoquer les perspectives d'une reconduction du mythe de la création par la biotechnologies. Le spectateur se trouve alors plus ou moins consciemment enrôlé dans un acte de profanation par le simple fait d'appuyer sur un bouton. Mais, à sa décharge, rappelons que celui-ci n'a que les images d'une mutation microscopique diffusées en temps réel et une brève indication pour comprendre ce qu'il se passe. Car nous sommes face à un art invisible qui n'est pas intelligible, du moins pour le public non savant, sans des explications complémentaires.

Les artistes qui reconduisent le mythe de Pygmalion sous un angle anti-anthropocentriste semblent ainsi déménager le laboratoire scientifique dans le contexte de l'art pour endosser le rôle d'*eye openers* visant à faire réfléchir ou à sensibiliser le public sur les enjeux éthiques qui doivent délimiter ce domaine scientifique. Loin donc d'agir par dérision ou provocation, l'artiste n'ignore pas la

responsabilité qui lui incombe en tant qu'usager des biotechnologies puisque son but est au contraire, par réflexion à travers son geste, d'en faire prendre conscience au public. Un autre exemple représentatif de cette tendance pourrait encore se trouver dans la pratique du groupe *Tissue Culture & Art* qui performe littéralement les gestes scientifiques de manipulation du vivant en les mettant en scène dans un laboratoire provisoire installé dans la galerie. Pour accentuer la dimension morale des procédures et protocoles scientifiques quotidiennement suivis dans le domaine de la culture de tissus, ceux-ci les exécutent publiquement *in vivo* et *in situ* à travers des rituels. Le « *feeding ritual* » (rituel de nourrissage) correspond au moment où ils nourrissent d'une solution nutritive les organismes artificiels durant leur croissance dans les bioréacteurs. Tandis qu'ils les réalisent de façon solennelle avec le « *killing ritual* » (rituel de mise à mort), lorsqu'au moment du décrochage de l'exposition, ils doivent éteindre les bioréacteurs qui maintenaient les organismes en vie. Ils déclarent ainsi exposer la responsabilité qu'ils ont contractés en tant qu'artistes en créant ces objets biofaits et fournissent en ce sens un autre cas exemplaire de « mimésis critique » (Rieusset-Lemarié, 2005) :

> « The Feeding Ritual is now an integral part of our installations, in which we invite the public to view the procedure through peep holes in the laboratory we have constructed in the gallery. The Feeding Ritual attempts not only to demystify some of the processes involved in creating semi-living entities but also to emphasize the notion that life that we have created needs care fot its survival and is wholly dependent on us to feed and nurture it. » ; « The killing is done by taking the semi-living sculptures out of their containment and letting the audience touch (and be touched by) the sculptures. (…) The Killing Ritual also enhances the idea of the temporality of living art and the responsibility which lies on us (humans as creators) to decide upon their fate. » (Zurr et Catts, 2007)

A travers l'usage de deux techniques différentes d'intervention sur le vivant (qui sont la culture de tissus et le transgénisme), les travaux de *Tissue Culture & Art* ou d'Eduardo Kac fournissent donc des exemples d'engagements éthiques considérables puisque les œuvres sont conçues de telle sorte qu'elles deviennent le

lieu d'expérience d'une réflexion pratique pour le public sur les enjeux entourant les biotechnologies. Elles fournissent en ce sens l'expression artistique du concept philosophique d' « éthique appliquée » posé par le professeur de bioéthique Peter Singer (2005), c'est-à-dire d'une volonté de traduire l'éthique par des actes concrets (« *ethics into action* »). L'intérêt des artistes à produire des prestations *lives* et performatives par rapport à d'autres consiste en effet à responsabiliser le spectateur en l'impliquant activement ou physiquement dans un geste d'instrumentalisation du vivant, soit parce qu'ils font participer l'audience aux actes démiurgiques qu'ils mettent en scène, soit parce qu'ils l'y confrontent directement comme pour qu'elle en soit le témoin.

D'autres bioartistes choisissent de manifester leur engagement éthique dans une perspective plutôt extrême et inédite puisqu'ils deviennent eux-même le médium de leur art. Ici, la figure de l'artiste s'incarne donc littéralement dans l'œuvre. Cette décision ressort d'un certain idéal que les artistes veulent entretenir et éprouver envers leur création. Ainsi, les artistes français du duo Art Orienté objet (AOo) qui ont fait ce choix déclarent :

> « En tant qu'artistes il nous semble crucial de permettre à un large public de prendre conscience de ces phénomènes de manipulation en produisant une œuvre telle que les *Cultures de peaux d'artistes*, cristallisation réelle, physique, d'une expérience de laboratoire somme toute très théorique pour le spectateur. La culture de nos propres peaux prend à nos yeux la valeur d'un exemple vulgarisateur tout en s'inscrivant dans un héritage culturel chrétien qui propose que l'artiste agisse en tant que rédempteur social. Nous ne nous contentons plus de l'acte gratuit, nous offrons, à l'instar de Michel Journiac qui fut mon professeur, de véritables morceaux de nous-mêmes soumis à la biotechnologie. De ce fait, nous ne manipulons que nous-mêmes, et aucun autre être vivant. Cette position de cobaye nous semble essentielle sur le plan de notre éthique personnelle. » (Laval-Jeantet, 2003, p.56)

A travers ce cas plutôt extrême, on voit que les positions éthique et esthétique s'entrecroisent sur un même terrain de recherche artistique pour aboutir à la confection d'une œuvre incarnée et signée par le corps même de l'artiste. Le duo

argumente en ce sens que le statut de cobaye leur permet d'accéder à l'utopie de l'œuvre existentielle, c'est-à-dire d'une œuvre qui « existe » et qui rend « compte d'une existence » :

> « En obtenant des cultures de nos propres peaux et en les transformant en medium artistique, nous avons fabriqué un genre d'œuvre parfaite à nos yeux : résultat d'une expérimentation qui produit un travail plastique qui n'est autre que l'artiste lui-même (ou les artistes eux-mêmes en l'occurrence) ; nous pourrions céder de notre vivant des morceaux de nos propres peaux. Par ailleurs, cette œuvre serait parfaitement interactive, puisque notre utopie ultime eût été qu'un collectionneur s'en fasse greffer, alors qu'elles étaient encore stériles, petits portraits attachants et attachables, finalisant ainsi son rapport émotionnel et possessif à l'artiste. Nous proposons alors une véritable œuvre existentielle : elle existe et elle rend compte d'une existence – sans compter les très nombreuses lectures éthiques et politiques qu'elle recouvre. » (Laval-Jeantet, 2003, p.56)

C'est ce même désir d'investir biologiquement l'œuvre pour éprouver un lien généalogique avec elle en l'enfantant artificiellement qui anime la pratique de Julia Reodica lorsqu'elle dit vouloir « être le média artistique » pour « s'offrir au processus artistique » (Reodica, 2008, p.73) à propos de son œuvre *hymNext*. Cette recherche d'authenticité qu'énonce l'artiste en faisant de son corps un médium artistique rappelle les enjeux des pratiques du *body art*. Car avec ce type de démarche où l'on voit l'œuvre s'incarner par le corps de l'artiste, il s'agit bien d'exprimer la question phénoménologique du sujet : de l'identité subjective et de son objectivation par le regard social. En effet, Reodica dont l'œuvre se constitue d'hymens cultivés *in vitro* à partir de ses propres tissus insiste en ce sens sur le fait que cet organe représente un point de contact intersticiel situé entre l'extériorité et l'intériorité du corps féminin. La question du genre et du marquage social de cet organe est une préocupation centrale dans sa démarche qui tend à confronter à travers ses hymens cultivés qu'elle propose d'offrir comme des ornements, leurs fonctions biologiques et sociologiques :

> « Ironically in the social realm, knowledge of the biological function has become less important than the enforcement of the cultural meanings of the

> inconspicuous thin skin. »The social context of the hymen as a sign of purity is based solely on gender control and familial economics in traditional cultures around the world. (…) The creative intent is to work with the skin or tissue separate from the gendered body ; therefore the work process and the final piece challenge or de-emphasize the idea of assigned gender. The technical research and manipulation of cells in a novel environment does not include gender at all, but treats the cell purely as a living, architectural being. » (Reodica, 2008, p. 73)

Les biotechnologies sont ainsi détournées chez Reodica dans des perspectives critiques pour questionner l'identité sociale et sexuée à l'échelle du corps, un thème propre aux performances des années 1970 qu'elle réitère par l'intermédiaire d'un médium original : des hymens asexués et cultivés en laboratoire. Elle actualise ainsi les thèmes sous-jacents de la performance à travers une image-corps fragmentée et instrumentalisée par la biotechnologie pour y réfléchir la notion d'identité corporelle, telle qu'elle est désormais réduite à l'échelle cellulaire et génétique.

Mais on trouve d'autres voies d'expression moins extrêmes et solennelles que celle de la reconduction du mythe de Pygmalion à travers lesquelles les artistes mettent en œuvre cette forme d'éthique appliquée. Louise Poissant (2005) relève en ce sens que l'humour et les approches ludiques sont souvent utilisées comme des vecteurs de sensibilisation « pour amener le spectateur à faire ses propres découvertes » (Poissant, 2005, p.10). Dans ce domaine, les rituels mis en place par *Tissue Culture & Art* fournissent déjà un premier exemple. Mais aussi la pratique bioartistique d'Adam Zaretsky mériterait bien ici d'être citée. Son œuvre *pFARM* (diminutif de *powerFARM*) constitue une « performance tri-subculturelle » durant laquelle il invite des stagiaires à venir vivre dans une petite ferme installée dans le quartier symbolique de Woodstock, à New York. Ceux-ci vont ainsi y faire l'expérience des travaux de la ferme dans des situations dégradantes, car la ferme est en fait un lieu ambigu renfermant un laboratoire où la communauté de *pFARMERS* élabore des recherches alternatives aux OGM tout en étant réduite au statut

d'animaux domestiques. Parallèlement à sa pratique, Zaretsky enseigne depuis 2001 dans plusieurs universités la matière qu'il nomme le *VivoArt* :

> « VivoArts studies focus on recent advances in the Life Sciences, both in theory and practice. We focus on molecular biology, tissue culture, genomics, and developmental biology. We visit laboratories. We also discuss the social implications and prophesize the future applications of these new potentials. Readings and discussions are directed to cultural issues such as gene patenting, population diversity, new productive technologies, nature/culture boundaries and more. In particular, the ethics of living art and/or science production are debated. » (Zaretsky, s.d.)

On constate que la dimension performative d'une œuvre bioartistique comme *pFARM* témoigne d'une volonté de provoquer un effet cathartique chez le spectateur, c'est-à-dire au sens aristotélicien d' « extirper la peur et les émotions qui s'y rattachent afin de rendre le citoyen plus rationnel et responsable » (Poissant, 2005, p.14). En effet, ce recours à la catharsis comme « vecteur de décillation » permet aux artistes de forcer le public à ouvrir les yeux sur les véritables risques liés aux biotechnologies « où les représentations préconçues font obstacle » (Poissant, 2005, p.14). En l'occurrence ici, l'éthique appliquée à travers le jeu de rôle permet au *pFARMER* de redécouvrir sa part d'animalité refoulée et de ressentir le rapport de domination de l'homme sur la nature depuis la position de l'aliéné (Poissant, 2005, p.12), et donc de s'ouvrir à une représentation du monde où l'angle de vue anthropocentriste traditionnel est renversé.

Si la majorité des démarches bioartistiques font ainsi preuve de postures critiques, il en existe cependant d'autres qui témoignent de motivations plus neutres car elles focalisent plutôt sur les possibilités plastiques qu'offrent l'usage des biotechnologies. En ce sens, des artistes comme Marta de Menezes et George Gessert déclarent que leur usage du vivant comme médium est motivé par un intérêt purement esthétique. Pour son projet *Nature ?* exposé pour la première fois au festival *Ars Electronica* en 2000, l'artiste portugaise Marta de Menezes crée ainsi des papillons dont les ailes sont décorées de motifs qui n'existent pas dans la nature. Consciente

des risques liés à ses manipulations, l'artiste n'utilise que des biotechniques indolores qui permettent de modifier le phénotype (l'apparence) des ailes des papillons sans intervenir génétiquement. De cette façon, elle s'assure que son intervention artistique reste éphémère car les motifs artificiels créés ne se transmettent pas et disparaissent avec la mort de chaque spécimen. Elle dit aussi ne modifier les motifs que d'une seule aile pour : « souligner les similitudes et les différences entre le manipulé et le non-manipulé, entre le naturel et le naturel « innovant ». » (Menezes, 2003, p.71). Sur son site Internet, elle présente en détail les divers aspects formels de sa recherche en évinçant toute allusion à une quelconque finalité démiurgique :

> « I have been trying to express concepts in the butterfly wings that deal with our perception of shapes. By adding, changing or deleting eyespots and colour patches it is possible for our imagination to identify shapes and rythms famililar to our senses. Another approach includes highlighting particular aspects of the natural wing – for example, the removal of the outer rings of an eyespot to simply show the white centre of it. I do not have the intention of enhancing in anyway nature's design. Nor do I intend to make something already beautiful even more beautiful. I simply aim to explore the possibilities and constraints of the biological system, creating (within what is possible) different patterns that are not the result of an evolutionary process. » (Menezes, s.d.)

Ce type de démarche bioartistique prouve donc que le matériau vivant peut être attractif pour son potentiel plastique et ses strictes qualités formelles mais que malgré ces faits, l'artiste ne peut pas ignorer la dimension éthique dans laquelle s'inscrit sa manipulation. En l'occurrence ici, bien que Menezes dise créer ces papillons « pour des raisons artistiques » (Menezes, 2003, p.71), on constate qu'elle travaille néanmoins selon un cadre éthique qui se reflète dans les aspects technique, formel et discursif de l'œuvre, tels que l'asymétrie des ailes ou le titre même de la prestation qu'elle ponctue symboliquement d'un point d'interrogation.

On trouve une autre démonstration de cette idée dans la démarche de George Gessert qui déclare travailler depuis plus de vingt ans à modifier génétiquement des plantes parce qu'il dit trouver dans le végétal le médium idéal par lequel la beauté peut s'incarner :

> « Une des raisons pour lesquelles je travaille avec des plantes est qu'elles sont un accès à la beauté plus direct que la peinture. J'aime la couleur, la forme, la texture – et la flagrance ! Nulle part elles ne sont plus éclatantes que dans les organismes vivants. Bien entendu, nous ne pouvons totalement apprécier une œuvre d'art que si elle reconnaît les questions qu'elle soulève, c'est pourquoi l'art qui ignore trop le monde, comme *Le triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, peut être profondément choquant. En matière d'art génétique, l'esthétique pure doit prendre en compte les questions que soulève toute intervention dans l'évolution. » (Gessert, 2003, p.54-55)

Nous lisons donc que bien que la beauté végétale soit le point de mire de sa pratique, l'artiste déclare lui-même que l'esthétique offerte par le champ de la manipulation du vivant entre nécessairement en résonance avec des questions éthiques liées à ce type de production, car telle est aussi la fonction de l'art de poser des questions. Mais dans un autre extrait de cet article tiré du catalogue d'exposition L'art biotech, Gessert va plus loin dans notre démonstration. Car à cet endroit où il justifie son choix d'exposer une variété de fleurs hybrides, il ne se contente plus de développer l'aspect technique et esthétique de son installation mais d'extrapoler sur la dimension symbolique de sa démarche :

> « J'ai choisi des coleus pour le lieu unique parce qu'ils sont faciles à cultiver à l'intérieur, et proposent une gamme spectaculaire de couleurs, de formes et de motifs. Il y a plus de 200 cultivars baptisés, et un nombre incalculable de variétés sans nom. Dans l'installation, j'en ai mêlé différentes sortes pour former un seul ensemble. Je souhaite que cet ensemble procure un intérêt visuel sans pour autant signifier quoi que ce soit, tout comme la forêt ne dit rien. Les coleus sont des êtres qui existent, simplement. Et pourtant, à la différence des arbres de la forêt, ils représentent des siècles de choix humains. Ce sont de véritables hybrides en ce qu'ils occupent une position intermédiaire entre l'artifice et la nature sauvage, entre la domination de l'homme sur la nature et la domination de la nature sur nous. D'un point de vue darwinien, les coleus nous exploitent, car ils ont acquis les services des jardiniers, une protection contre les prédateurs, et un registre étendu, alors que tout ce que nous en retirons c'est un plaisir fugace. D'une certaine manière, la sélection végétale est un art qui favorise notre séduction et notre exploitation des plantes. Cependant, si la sélection des plantes ornementales est un jeu qui produit des modèles nous faisant prendre conscience de l'évolution, alors cette activité pourrait nous amener des bénéfices moins immédiatement évidents, et la relation entre plantes

ornementales et humains pourrait devenir plus égale, plus co-évolutionniste. » (Gessert, 2003, p.54)

Ainsi, même si l'artiste prescrit aux lecteurs du catalogue une lecture purement esthétique de son installation, il argumente cependant une partie de son discours en faveur de la portée réflexive de son art. Car sa démarche esthétique s'inscrit elle aussi, en fin de compte, en rapport avec une réflexion philosophico-éthique liée aux enjeux de la manipulation artificielle de l'évolution. Ce qui prouve encore que bien qu'ils revendiquent tous des niveaux d'engagements éthiques et politiques variables, les bioartistes opèrent pour la plupart selon un cadre éthique de base qui réglemente leur pratique mais qui nourrit aussi la portée symbolique et philosophique de leur démarche. Or, seule la documentation peut médiatiser vers l'audience cet aspect immatériel de l'œuvre.

CHAPITRE V

LA DOCUMENTATION DU BIOART

En relevant les caractéristiques esthétiques du bioart et les aspects éthiques qui bornent ce champ artistique, nous avons déjà trouvé plusieurs occasions d'évoquer le rôle joué par la documentation dans la circulation des œuvres, du moment de leur production à celui de leur réception.

Fort de cet apport de connaissance sur le sujet, ce sous-chapitre a pour objectif de croiser l'ensemble de nos observations avec celles du chapitre précédent portant sur la documentation pour étudier successivement les formes de documentation du bioart et leurs implications sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres.

Pour ce faire, nous commencerons par contextualiser le problème de notre recherche à travers un rapide regard panoramique sur le réseau de documents qui entourent la circulation des œuvres (5.1). La partie suivante proposera de faire un retour sur l'état de la question présentée dans notre problématique afin de poursuivre l'évolution de notre réflexion par rapport à son point d'origine (5.2). Ces introductions permettront ainsi d'introduire le fil conducteur de ce chapitre qui étudiera ensuite successivement les formes de documentation du bioart en réfléchissant sur leur interaction avec la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres. Ce seront donc d'abord les discours d'artistes qui seront abordés (5.3), puis les discours d'experts (5.4) et enfin les documents visuels (5.5).

5.1 Panorama du corpus de documents

Les documentations par lesquelles les bioartistes divulguent des informations de manière à contrôler l'interprétation de leurs œuvres revêtent de multiples formes et

tiennent une place remarquable. La raison de cet aspect documentaire des œuvres est en partie dûe au fait que le bioart soit un art peu exposé pour les raisons déjà évoquées. Internet fournit en ce sens un remède idéal contre ce problème, c'est la raison pour laquelle l'ensemble des bioartistes élaborent des sites personnels qui documentent richement leur carrière d'images, de textes mais aussi d'autres publications qui citent leur travail. Le site d'Eduardo Kac par exemple comporte des liens vers chaque étape de son œuvre et recense aussi des récits d'autres auteurs qui y font référence. Bien sûr, au-delà de sa circulation virtuelle, on trouve dans la proximité concrète et la plus immédiate du bioart ce même principe de documentation d'artiste comme dans les textes affichés des expositions de type cartel ainsi que les catalogues publiés pour l'évènement. Les artistes produisent aussi beaucoup d'écrits dans le cadre des revues spécialisées en art ou dans le domaine de la recherche scientifique. Bien que la forme de ces discours soit variable (descriptions, commentaires, *interviews*, déclarations), on découvre au sein de ce corpus que c'est toujours le même mécanisme qui se met en place et qui fait l'objet de notre recherche puisque l'on y voit systématiquement l'artiste propager son autorité d'auteur en guidant l'interprétation de son œuvre.

Les récits d'artistes « de proximité » (Poinsot, 1999) ou médiatisés constituent ainsi la racine du processus de documentation des œuvres qui les socialise vers le public. Car dans ce contexte, il faut comprendre que bien que la documentation experte des critiques, théoriciens et journalistes tienne aussi une place importante, elle ne joue cependant qu'un rôle secondaire vu que c'est l'artiste qui détient l'autorité d'auteur sur son œuvre. La tâche des experts se limite donc à une fonction de médiatisation plus ou moins savante qui tend à répandre et légitimer les propos des artistes en les citant ou en les interprétant dans le cadre d'une réflexion ou d'un commentaire. Cette forme de documentation intéragit donc sur la circulation des œuvres du bioart mais à un autre niveau de leur réception, en prolongement de l'autorité de l'artiste.

Les documentations visuelles, elles, sont constituées des images que produisent les artistes pour illustrer leurs œuvres. Elles jouent un rôle central dans le processus de médiatisation puisque le bioart étant rarement exposé, elles sont souvent le premier visuel de l'œuvre auquel accède le public. Cependant, si nous posons un regard critique à l'égard de ces images, nous nous rendons compte que leur rôle ne se limite pas seulement à celui d'une seule reproduction photographique de la prestation originale. Par exemple, certaines d'entre elles représentent les œuvres à différents niveaux de leur fabrication pour dévoiler le *work in progress* réalisé par l'artiste en mettant plutôt l'accent sur la dimension technique et processuelle de son travail. D'autres proposent des mises en scène visuelles de l'œuvre finale qui mettent en spectacle l'aboutissement de la recherche de l'artiste en valorisant la dimension symbolique de sa démarche. Dans ces deux cas, on constate que l'image ne reflète jamais l'œuvre référée avec objectivité, ce qui peut générer un constraste entre l'apparence documentaire du bioart et son aspect concret, tel qu'on peut en faire l'expérience lorsqu'il est exposé.

Au regard de ce réseau de documentation, on constate que bien que toutes jouent un rôle influent par rapport à la réception des œuvres, c'est cependant le discours produit à la base par l'artiste qui tient une place directrice dans ce processus de réception du bioart. Car ce sont effectivement ses propos qui sont complétés et illustrés par des documents visuels et repris et divulgués par les experts. C'est la raison pour laquelle nous réservons au discours d'artiste un traitement particulier en étant attentif à la façon dont les artistes contrôlent le sens et l'effet de leur travail en proposant des clés et des procédures d'accès au contenu de leurs œuvres. Passés maîtres dans l'art de la rhétorique, nous verrons qu'ils sont en mesure d'expliquer leur démarche sur tous les champs (esthétique, scientifique, politique) et d'en valoriser l'originalité, voire le caractère subjectif, tout en défendant son bien fondé. Notre regard sur les discours d'experts focalisera, lui, plutôt sur les arguments mis en avant pour légitimer et valoriser les œuvres, tandis que les images seront étudiées

pour identifier leurs modes de référence aux œuvres et aux propos que développent les artistes à leur égard.

5.2 Retour sur l'état de la question : la mise en contexte de l'œuvre par le document

Avant de nous lancer dans l'analyse, revenons d'abord sur le fil conducteur de notre réflexion en reprenant son point d'origine tel que nous l'avons présenté dans notre problématique avec la thèse d'Hauser (2008) pour le développer à travers de nouveaux éléments de réflexion.

En effet, rappelons que dans notre problématique, nous faisions l'état de la question du document dans le bioart en nous référant à la lecture de Jens Hauser (2008) pour présenter la situation paradoxale de cet aspect documentaire des œuvres. Car nous notions que bien que le bioart soit la manifestation d'un phénomène inédit de « rematérialisation » dans l'histoire de l'art impliquant une réception directe et non-médiate des œuvres, l'efficacité de ce mode de réception phénoménologique dépend néanmoins d'une médiation verbale « liminale » placée entre le « bioartefact » (Andrieu, 2008) et l'audience pour l'informer des processus sous-jacents et imperceptibles que met en œuvre l'artiste. Hauser (2008) indiquait effectivement qu'une situation d'oscillation vécue par le spectateur entre l'« effet de sens » et l'« effet de présence » du bioartefact fait l'enjeu de cette médiatisation :

> « In an age in which the technosciences themselves have increasingly become potent producers of aesthetic images,[35] the use of biotechnological processes as a means of expression in art has no prime depictive function. This art uses a priori nonimage-producing biotechnological processes, and turns the representation of physicality into its organically constructed and staged presence. […] Bioart is, then, to a large degree based on the staging of presence, in which "the reality of presentation (the world of art creation) is replaced by the presentation of reality (creation of the world), thus reducing to nothing the difference between and originally artificial model and the actual world."[38] This takes place simultaneously, both through imparted knowledge of the underlying processes and through the organic presence, with wich the

> viewer come into contact and with wich he can sensually or multisensorially accomplish an affective corporeal projection. » (Hauser, 2008, p.89)[35]

Nous citions ainsi la thèse d'Hauser selon laquelle ces instances de médiation qu'il nomme « paratextes » pour reprendre le concept de Gérard Genette (1987) sont des appendices déterminants pour amarrer les prestations bioartistiques à leur contexte de réception et proposions d'approfondir cette piste en examinant en détail les enjeux de la documentation sur le fonctionnement, la constitution ou la réception des œuvres. Or, étant allé plus loin dans l'analyse de notre sujet depuis, nous savons à présent que la remarque d'Hauser rejoint en fait celle de Bureaud (2002) lorsqu'elle évoque que le bioart est un art de l'invisible et de la croyance qui exige du texte « pour être totalement intelligible » (Bureaud, 2002, p.38). En effet, celle-ci relève en ce sens que parallèlement à la circulation des productions bioartistiques, on voit s'imposer un type de discours technique qui tend à les catégoriser « selon leur processus de fabrication et [en] donn[ant] lieu à d'innombrables sous-classifications » (Bureaud, 2002, p.38). La prolifération de néologismes apparus avec l'émergence du bioart – tels que : l'art génétique, l'art biologique (ou bioart), l'art biotechnologique (ou art biotech), puis en sous-catégorie, l'art tissulaire (*Tissue Culture & Art*), l'art transgénique (Kac), le clonage (Jeremijenko), etc. – témoigne de cette tendance discursive émise par les artistes dans leur volonté de doter leur production d'une explication sur les procédures biotechnologiques qu'ils mettent en œuvre, parce qu'elles ne sont pas directement perceptibles pour l'audience pour les raisons de « transparence » évoquées précédemment dans notre point sur l'esthétique du bioart[36].

---

[35] Légende 35 : Kristian Köchy, « Zur Funktion des Bildes in den Biowissenschaften », in Stefan Majetschak, Ed., *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild* (Munich, 2005), pp. 215-239. Légende 38 : Dmitry Bulatov, « Ars Chimera. Structural Aspects and the Problems, » in Bulatov, ed., *BioMediale. Contemporary Society and Genomic Culture* (Kaliningrad, Russia, 2004), pp. 378-379.

[36] Voir l'article 4.3.2.

Mais Bureaud (2002) note aussi la présence fréquente d'un second type de discours qui entoure le bioart et qui relève, lui, d'une approche « *sociale, politique et éthique* » car « toutes ces œuvres questionnent notre système de valeur et prennent position, de manière implicite ou sur la base d'un discours explicite » (Bureaud, 2002, p.38). Nous avons précisément conforté cette idée lors de notre analyse consacrée à l'éthique dans le bioart qui montre que tant en amont qu'en aval des productions, il est nécessaire que plusieurs formes de documentation soutiennent la circulation publique des œuvres pour justifier leur caractère légal, mais aussi leurs implications morales. Mais surtout, parce que du côté des artistes, nous avons constaté que, quel que soit leur niveau d'engagement critique, ils prennent tous en compte un cadre de référence éthique dans lequel inscrire leur pratique en suscitant des réflexions sur la signification et l'implication de leur geste d'instrumentalisation artistique de la vie. Ainsi, ces approches sociale, politique et éthique des biotechnologies transparaissent en général dans l'esthétique de leurs œuvres et sont corroborées par les discours qu'ils émettent parallèlement à leurs démarches. Et même dans les cas où les artistes revendiquent une position plutôt neutre, comme Gessert par exemple, nous avons trouvé dans leurs propos parallèles la preuve qu'un engagement réflexif teinte l'arrière-plan de leur pratique même s'il n'en détermine pas la recherche plastique.

Lorsque Bureaud (2002) évoque donc la présence de deux types de discours qui entourent le bioart, l'un d'ordre technique et l'autre éthico-politico-social, il faut bien comprendre, comme nous l'introduisions en première partie de ce sous-chapitre, que ce sont les artistes qui en sont la source. Car ce sont eux qui propagent leur autorité d'auteur en précisant aux récepteurs de leurs productions des informations sur les procédés techniques, les matériaux mais aussi les intentions artistiques et le cadre dans lequel ils travaillent. Ces observations nous ramènent ainsi au concept de contrat iconographique (Poinsot, 1999) que nous évoquions dans le chapitre précédent au sujet des récits d'artistes. Puisque nous voyons qu'à travers leurs discours, les artistes

s'assurent que ce qu'ils donnent « à voir » dans leur œuvre soit perçu par l'audience, tant au plan technique qu'au plan symbolique, comme si une perception directe de la prestation ne suffisait pas à révéler toutes ses qualités artistiques.

5.3 Le discours d'artiste

En conjugant les dires d'Hauser (2008), de Bureaud (2002) et de Poinsot (1999), nous venons donc de déduire que la documentation discursive que fournissent les artistes sur leur travail leur permet de divulguer un contrat iconographique visant à conduire la réception esthétique de leur œuvre en informant le spectateur de sa recette de fabrication (le processus biotechnologique qu'il met en œuvre) mais aussi en lui livrant des informations suplémentaires pour qu'il interprète l'engagement critique à l'origine de son projet de réalisation.

Ces deux axes, technique et critique, dominent en effet la production discursive qui entoure le bioart dont les artistes constituent la source d'émission. Nous devons donc ici faire l'analyse de ce procédé à travers l'analyse de leurs discours.

5.3.1 Les fonctions didactique et didascalique de la description

Si nous nous reportons à la grille des différents types de contrats iconographiques formulée par Poinsot (1999), nous observons que les discours des bioartistes se matérialisent à travers chacun d'entre eux. Cependant, pour approfondir la thèse de Bureaud (2002), nous nous sommes attaché à étudier en priorité la première catégorie qui correspond à la façon dont les artistes décrivent techniquement leurs œuvres. En effet, le fait que contrairement aux arts traditionnels de la représentation, les œuvres bioartistiques ne conservent pas la trace de l'interférence technique qui a permis leur fabrication explique en partie la présence d'un tel type de récit. Car cette invisibilité de la biofacticité des œuvres rend légitime le fait que, pour

rendre leur démarche intelligible mais surtout « visible », les artistes doivent d'abord passer par une description objective du processus de création biotechnologique dont leur œuvre est le produit. Cette remarque engendre donc dès le départ une première déduction qui est que la documentation que produisent les artistes sur leur œuvre détient avant-tout une fonction de compensation didactique puisqu'elle sert à conserver la trace d'un acte technique autrement éphémère et délébile.

Seulement, lorsque nous essayons d'extraire ces données, nous remarquons de suite que la description technique qu'opère l'artiste sur son travail n'est jamais formulée indépendamment d'autres propos liés aux motivations éthiques, sociales et politiques qui fournissent un cadre symbolique dans lequel il inscrit son geste. La description technique de sa pratique est ainsi systématiquement mélangée avec la déclaration de sa démarche présentée alternativement, comme si l'une de ces explications dépendait de l'autre. Cette confusion prend la forme d'un langage hybride auquel recourt l'artiste pour formuler la face technique de son travail grâce au vocabulaire scientifique, mais aussi sa face expressive à travers l'usage du jargon artistique. La forme de cette hybridité langagière varie selon la prédominance que fait chaque plasticien d'un champ lexical sur un autre. Généralement, la maîtrise du vocabulaire scientifique dépend de la formation professionnelle des artistes, selon la voie artistique ou scientifique d'où ils proviennent. Ainsi, lorsque Marta de Menezes présente la relation qu'elle entreprend avec les biotechnologies dans sa démarche, elle réduit au minimum le recourt aux termes scientifiques tandis qu'à l'opposé, quand Julia Reodica qui est ancienne étudiante en médecine, décrit son œuvre *hymNext*, l'usage du jargon scientifique est hégémonique :

> « J'essaie non seulement de dépeindre les récentes avancées des sciences de la vie, mais aussi d'utiliser des matériaux biologiques en tant que médias artistiques : l'ADN, les protéines, les cellules et les organismes – y compris humains – offrent le moyen d'explorer de nouveaux modes de communication et de représentation. C'est pourquoi, bien que sans formation scientifique, j'ai ces derniers temps exercé mon activité artistique dans les laboratoires de recherche. » (Menezes, 2003, p.71)

> « The hymNext Project represents the conflicting affair between art and science, interior and exterior body, person-to-person connections. The stylized hymens are made from mammalian epithelial cells scavenged from the abattoir, the lab and/or myself. The hymen tissue cultures are a combination of my vaginal cells, rodent smooth muscle tissue, bovine epithelial cells and bovine collagen scaffolding grown in nutrient media. My body tissue and rodent tissue coexist in the same space *in vitro*. My cells are part of the sculptures because I want myself to be new art media, thus 'giving myself away' to the art process. In each sculpture with my cells, my DNA is a personal signature. » (Reodica, 2008, p.73)

Il est intéressant de constater à cette occasion que bien que les artistes évoquent toutes les deux la problématique de la rencontre entre art et science à travers leur pratique, Menezes y fait allusion en témoignant de sa difficulté personnelle en tant que plasticienne à se familiariser avec l'univers scientifique tandis que chez Reodica, ce savoir-faire de laboratoire est déjà maîtrisé. Mais nous pouvons surtout détecter à travers ce langage hybride les directions que les bioartistes donnent à leur démarche selon l'hégémonie d'un champ lexical sur un autre : esthétique pour Menezes, scientifique et engagé chez Reodica. La description technique peut en effet prévaloir dans le discours de l'artiste lorsque la biotechnologie sert à la fois d'outil, d'élément plastique mais aussi de thème dans la composition de l'œuvre. Tel est le cas chez Reodica mais aussi chez le groupe *Tissue Culture & Art* qui est à l'aise pour manier le langage technicien, sans doute parce que la biotechnologie constitue simultanément la technique, le matériau et le sujet de sa démarche. Bien que ces bioartistes ne soient pas scientifiques de formation, ils ont appris néamnoins les techniques de laboratoire sur le tas et gèrent désormais de façon autonome leur carrière :

> « Wet biology art practices are engaged in the manipulation of living systems. The Tissue Culture & Art Project (TC&A) is exploring the manipulation of living tissues as a medium for artistic expression ; it looks at the level above the cell and below the whole organism. We use tissue engineering and stem cell technologies to create semi-living entities. The semi-living are made of living tissues from complex organisms grown over/into three-dimensional constructed

> substrates. Our semi-living entities grown in artificial conditions, which imitate body conditions, in bioreactors. This new palate of manipulation, at least at this stage, is significantly linked to ethical concerns and to emerging philosophical issues. » (Zurr et Catts, 2007)

Par-delà la question de la signification de leur démarche, on peut enfin supposer que le fait d'afficher leur maîtrise du langage scientifique en l'employant beaucoup dans leurs discours est aussi un moyen utilisé par les bioartistes pour crédibiliser leur pratique en montrant leur savoir-faire et leurs connaissances. Sur ce point, nous voyons par exemple qu'Eduardo Kac, qui aurait tendance à déléguer le travail de laboratoire à des scientifiques, efface dans ses discours l'aspect technique de ses œuvres pour mettre plutôt en avant leur symbolisme. En ce sens, voilà ce qu'il déclare à propos de *Genesis* (1999) :

> « Genesis (10) est une œuvre transgénique qui explore l'étroite relation entre la biologie, les systèmes de croyance, les technologies de l'information, l'interaction dialogique, l'éthique et Internet. L'élément clé de ce travail est un « gène d'artiste », un gène artificiel créé en traduisant en Morse un verset de la Genèse, puis en convertissant le code Morse en paires de bases nucléiques de l'ADN, selon un code de conversion spécialement créé. Le verset dit : « Que l'homme domine les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre. » (Kac, 2003, p.39)

Nous lisons donc que ce n'est pas tant la partie technique du travail qui intéresse Kac qui réduit d'ailleurs significativement au minimum l'usage du vocabulaire scientifique. Car même s'il est obligé de décrire le procédé biotechnologique qu'il met en œuvre pour rendre sa démarche intelligible, il préfère néamoins mettre l'accent sur toute la symbolique et la poétique qui l'imprègne.

5.3.2 Enjeu : « *bio-ready-made* » et « mimésis critique »

A travers ces exemples, nous voyons donc que lorsqu'il évoque l'aspect technique de son travail, le bioartiste tend à étoffer cette description d'informations

sur l'intention symbolique qui conditionne sa démarche. Ce phénomène est d'ailleurs si constant qu'il fournit un véritable obstacle à l'analyse de documents. Car du côté du lecteur, cela donne l'impression qu'il est impossible d'avoir une vision purement formelle des œuvres bioartistiques. Celles-ci sont effectivement systématiquement évoquées en fonction d'une certaine visée réflexive faisant écho aux questions éthiques que soulève l'usage des biotechnologies dans le monde réel, parce que c'est par l'intermédiaire de cette mise en contexte avec la réalité que l'artiste situe, justifie et valorise l'emploi qu'il en fait dans sa démarche artistique. Cette conjugaison entre description technique et aspect symbolique de l'œuvre constitue ainsi un procédé discursif par lequel l'artiste rend son œuvre intelligible en introduisant au spectateur les trois pans de réalité par lesquels il peut la percevoir, à la façon d'un *bio-ready-made* (Tenhaaf, 1998), c'est-à-dire d'un objet à trois faces, l'une issue du réel (un procédé biotechnologique mis en œuvre), l'autre, miroir d'un paradigme culturel, et la dernière, vecteur de la vision critique de l'artiste (voir figure 4.1) :

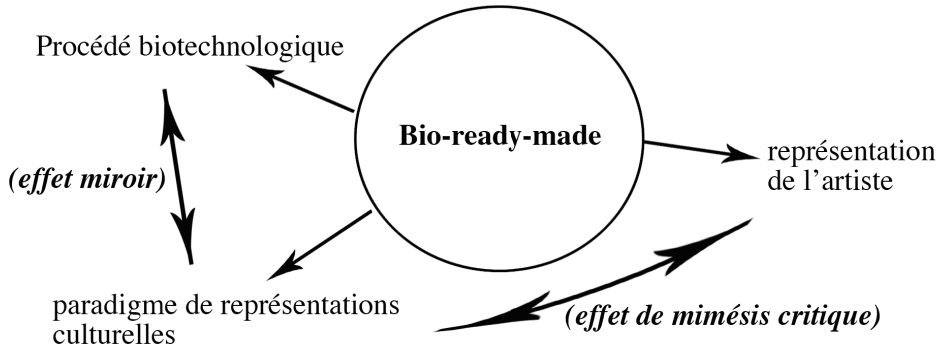


Figure 4.1 Les trois faces du *bio-ready-made*

Nous nous rendons ainsi compte que les descriptions émises par les bioartistes sur leur travail correspondent à la catégorie de « récit autorisé » que Poinsot définit comme étant un discours pris entre un rôle didactique (en informant sur les modalités de la fabrication de l'œuvre et les circonstances de sa réalisation) et didascalique

puisqu'il décrit aussi discrètement « le monde concerné par l'œuvre » (1999, p.263). Cependant, rappelons que lorsque Poinsot développe les concepts de récit autorisé et de contrat iconographique, il analyse leur modalité de fonctionnement par rapport aux œuvres de l'art « dématérialisé » des années 1960. Or, ceci nous ramène à la situation paradoxale du bioart qui, au contraire, est un art vivant mais aussi concret, dont la réception est basée sur l'expérience sensible qu'éprouve le spectateur lorsqu'il est confronté physiquement à la biofacticité invisible de l'organisme exposé comme œuvre d'art.

En ce sens, nous déduisons que bien que le bioart soit une forme d'art qui invoque un rapport phénoménologique entre l'œuvre et le regardeur, sa circulation s'accompagne néanmoins d'une documentation dont la fonction consiste à divulguer vers l'audience un « contrat iconographique » (Poinsot, 1999) décrivant sa composition technique (pour compenser l'invisibilité de sa biofacticité), mais aussi stipulant ce qu'elle représente par rapport aux motivations personnelles (politiques, éthiques, esthétiques) de l'artiste. Cet aspect documentaire de la perception du bioart garantit ainsi qu'opère l'effet de « mimésis critique » (Rieusset-Lemarié, 2005) contenu implicitement dans l'œuvre, car c'est la documentation qui en véhicule le propos en faisant prendre conscience au spectateur de la dimension critique dans laquelle l'artiste inscrit son geste d'instrumentalisation artistique de la vie. La documentation discursive de l'artiste agit ainsi comme une prothèse qui garantit le fonctionnement esthétique de la prestation comme œuvre en informant le public sur sa constitution matérielle et immatérielle :

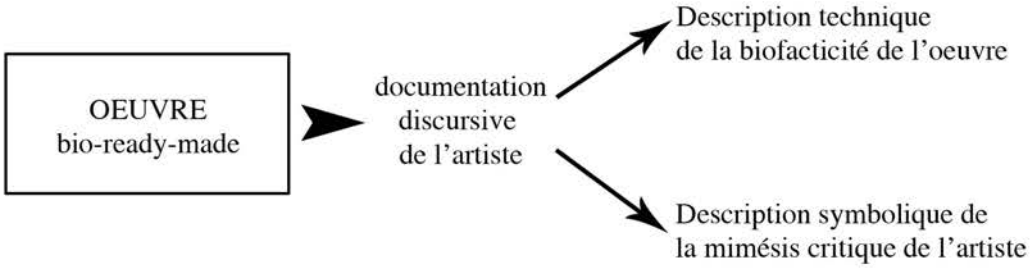


Figure 4.2 La dynamique de l'œuvre bioartistique avec le discours d'artiste. La documentation discursive émise par l'artiste détermine le fonctionnement esthétique de la prestation comme œuvre d'art en informant l'audience sur sa composition technique (sa biofacticité autrement imperceptible) et sa dimension symbolique, c'est-à-dire la « mimésis critique » (Rieusset-Lemarié, 2005) exprimée par l'artiste à travers son geste d'instrumentalisation artistique du vivant.

La documentation discursive de l'artiste du type de la description agit en effet sur le fonctionnement de l'œuvre en véhiculant vers l'audience ce qu'il y donne à voir, parce qu'il y décrit ce qui la constitue techniquement mais aussi ce qu'elle représente et symbolise comme produit d'un geste d'instrumentalisation du vivant à des fins artistiques et critiques. La description technique et symbolique que produit l'artiste sur son travail assure donc un rôle de vecteur d'interprétation chargé de fournir l'argument critique, souvent éthique et plus rarement esthétique, pour lequel l'artiste s'adonne à un geste d'instrumentalisation artistique du vivant.

5.3.3 Déclarations, légendes et commentaires

Mais bien sûr, la description n'est pas le seul type de contrat iconographique que le bioartiste passe avec l'audience puisque, comme nous venons de le dire, il se conjugue étroitement avec celui de la déclaration. En fait, si on calque la typologie de Poinsot (1999) sur le corpus de discours d'artistes, on se rend compte que non seulement les déclarations, légendes et commentaires sont d'autres véhicules

fréquemment employés par les artistes pour transmettre leur autorité d'auteur sur l'interprétation de leurs œuvres. Mais aussi que l'ensemble de ces contrats iconographiques est généralement inséré dans des énoncés théoriques qui abordent des thèmes et des questions touchant à leur champ de pratique. Les sujets traités entrent ainsi systématiquement en redondance avec la recherche plastique de l'artiste en l'enrichissant d'un contexte de réflexion qui aborde les enjeux de l'instrumentalisation du vivant.

Ainsi, en créant des hymens cultivés *in vivo* en laboratoire, Julia Reodica produit une œuvre qui reflète un nouvel environnement de manipulation biologique où la notion de genre est exclue :

> « The creative intent is to work with the skin or tissue separate from the gendered body ; therefore the work process and the final piece challenge or de-emphasize the idea of assigned gender. The technical research and manipulation of cells in a novel environment does not include gender at all, but treats the cell purely as a living, architectural being. » (Reodica, 2008, p. 73)

En détournant les techniques du génie tissulaire pour créer et exposer leurs objets semi-vivants, les artistes de *Tissue Culture & Art* disent, eux, produire des « entités évoquantes » (« *evocative entities* ») qui exposent le vide entre nos nouvelles connaissances, nos facultés à manipuler des systèmes vivants et nos croyances et valeurs. Pour démontrer que nous ne sommes pas équipés pour faire face aux implications épistémologiques, éthiques et psychologiques de l'émergence des biotechnologies, ils créèent des objets vivants qui génèrent des réactions émotionnelles et intellectuelles chez le spectateur en suggérant des scénarios alternatifs pour le futur. Ainsi, avec *Disembodied cuisine* (2003), une œuvre pour laquelle ils créèrent des steaks de grenouille cultivés *in vitro* qu'ils dégustèrent avec d'autres invités lors d'un repas programmé dans la galerie, ils déclarent : « Potentially this work presents a future in which there will be meat (of protein-rich food) for vegetarians and the killing and suffering of animals destined for food consumption will be reduced. » (Zurr et Catts, 2007, p.243).

Chez les membres du groupe Art Orienté objet qui recourent aussi à la technique de culture de tissus et au tatouage pour leur œuvre intitulée Culture de peaux d'artistes, c'est « l'impact mental, social et culturel » qui motive leur pratique dont l'intention est d'envisager la question de la manipulation du vivant, animal et humain, en « utilisant ces mêmes biotechnologies comme medium artistique, [et] en faisant fi du tabou historique et culturel qui règne autour de cette manipulation » (Laval-Jeantet, 2003, p.56). Les artistes veulent ainsi créer « de nouvelles entités hybrides et en révéler le potentiel poétique caché avec l'espoir que ces objets soient une source d'interrogation dynamique » (Laval-Jeantet, 2003, p.57). Ils évoquent en ce sens la mise en œuvre d'un « sens opératoire » comme but de leur recherche plastique, c'est-à-dire, tel qu'ils le définissent comme « l'inquiétude produite par la présentation d'un objet, qui de par sa réalité, devient un objet opératoire, et non plus la simple retranscription imagée d'une expérience produite dans un laboratoire lointain » (Laval-Jeantet, 2003, p.57). Voici comment ils décrivent ce procédé de représentation :

> « *Culture de peaux d'artistes* est pour nous une expression nécessairement contemporaine de l'instrumentalisation du vivant par le technologique, puisque la biotechnologie nous permettait de produire avec une fantaisie débridée de « savants fous » des accouplements artificiels de nos peaux, entre elles, avec des peaux d'animaux, avec des images, etc. Et la vision des cultures de peaux nous place immanquablement devant une matérialisation d'un monde où l'existence deviendrait programmable et modifiable… » (Laval-Jeantet, 2003, p.61)

De plus, en recourant aux biotechnologies, les membres d'Art Orienté objet disent alors atteindre la perfection en fabriquant une œuvre « existentielle » car « elle existe et elle rend compte d'une existence – sans compter les très nombreuses lectures éthiques et politiques qu'elle recouvre. » (Laval-Jeantet, 2003, p.56).

On constate donc que l'usage du contrat iconographique du type de la déclaration occupe une place stratégique dans la documentation du bioart car il permet aux artistes d'élaborer une certaine « mise en fiction » de leurs œuvres en

indiquant le monde qu'elle représente par rapport aux changements qu'il opère avec notre réalité (l'effet « mimésis critique » dont nous parlions plus haut). Car en l'occurrence ici, il s'agit toujours d'un monde providentiel où l'usage des biotechnologies aurait été orienté vers des fins bénéfiques et morales en faveur des êtres vivants (humains ou non humains) et de la nature : un monde sans victime animale chez *Tissue Culture & Art*, sans discrimination sociale par le genre chez Reodica ou, plus globalement, sans instrumentalisation du vivant à des fins démiurgiques pour Art Orienté objet, c'est-à-dire un monde déterminé par un système de valeur anti-anthropocentriste, anti-spéciste et anti-dualiste comme nous le définissions en étudiant les caractéristiques esthétiques du bioart. A travers leurs « *bio-ready-mades* » (Tenhaaf, 1998), les artistes critiquent ainsi le système de valeur qui détermine nos modes d'instrumentalisation du vivant en représentant un monde fictif qui subvertit ces codes et qu'ils matérialisent à travers une geste mimétique qui n'exclut plus le passage à l'acte dans le réel.

Nous voyons que le groupe Art Orienté objet parvient assez subtilement à équilibrer dans sa pratique intentions critiques et plastiques. Mais chez certains artistes engagés, ce n'est pas toujours le cas. Leurs déclarations mènent souvent à des propos révolutionnaires proclamant la nécessité urgente de remettre en question notre consommation courante des biotechnologies. Si bien qu'elles donnent l'impression que l'œuvre sert davantage de prétexte pour l'élaboration d'une médiation scientifique, que comme un objet dédié à fournir une expérience purement esthétique. Natalie Jeremijenko (2007) par exemple, qualifie son installation *OneTree(s) project* de « forum » pour l'implication du public dans le débat sur le clonage. Les artistes de *Tissue Culture & Art* énoncent, eux, clairement la vocation critique de leur démarche à travers le potentiel subversif de leurs sculptures semi-vivantes :

> « Looking at the prevailing ideologies behind the biotech industry, we decided that the only way to further explore this idea should be to approach it as an artistic project. Creating real semi-living sculptures would enable us to suggest, explore, critique, and provoke the public, and to create a space in which we

could explore the reactions, emotions, and attitudes toward them. » (*Tissue Culture & Art*, 2007, p.234)

Remarquons qu'à la lecture de ces extraits de récits d'artistes, on constate qu'il est difficile d'identifier nettement la catégorie de contrat iconographique à laquelle ils appartiennent. Car certains semblent tout autant fonctionner comme des déclarations que comme des légendes de type « mode d'emploi », c'est-à-dire comme des récits d'artiste visant à faire adopter au spectateur la bonne attitude intellectuelle pour percevoir leur œuvre et le monde qu'elle représente. Et il est vrai qu'en communiquant au public les intentions cachées derrière leurs démarches plastiques (qu'il s'agisse d'art engagé ou non), les artistes dressent indirectement un contexte dans lequel comprendre le sens artistique de leur travail. Ainsi même lorsque Gessert qui, rappelons-le, ne se prétend pas particulièrement engagé, décrit son œuvre en précisant souhaiter « que cet ensemble procure un intérêt visuel sans pour autant signifier quoi que ce soit » (Gessert, 2003, p.54), il formule déjà par ce simple souhait une façon de « voir » au spectateur.

Au sein de ce procédé discursif par lequel nous observons que les artistes guident ainsi l'interprétation de leur travail en recourant essentiellement aux récits de types description, déclaration et mode d'emploi, les commentaires où les artistes tiennent des propos plus subjectifs jouent, eux, un rôle périphérique et secondaire. Marion Laval-Jeantet (2003) par exemple narre longuement dans son article l'expérience de cobbaye vécue avec son partenaire pour la réalisation de Cultures de peaux d'artistes. De même, Eduardo Kac (2003) évoque ses difficultés pour réaliser son premier projet d'art transgénique *GFP K9* (1998) qui précédait *GFP Bunny* et devait consister, en gros, en la même manipulation biotechnologique mais réalisée sur un chien. En d'autres termes, ces informations liées au vécu et aux à-côtés des artistes viennent apporter des éléments supplémentaires pour aider le spectateur à saisir l'histoire de l'œuvre référée en complément du contrat iconographique déjà instauré par ailleurs. Le récit autorisé de type commentaire paraît en ce sens secondaire par

rapport aux autres écrits d'artistes que nous avons vus et qui jouent, eux, un rôle prééminant dans l'instrumentalisation du regard du spectateur. Mais bien que ces derniers soient importants, ils ne sont cependant pas les seuls vecteurs d'interprétation de l'œuvre auxquels recoure l'artiste comme le montre le paragraphe suivant.

5.3.4 Enoncés théoriques

De fait, si les commentaires ne jouent pas un rôle capital dans ce procédé discursif qui vise à établir un contrat iconographique entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, l'énoncé théorique fournit par contre la trame de fond qui l'alimente. En effet, pour agrémenter leurs propos, les bioartistes n'hésitent pas à développer de véritables réflexions théoriques (philosophiques, sociologiques, anthropologiques, etc.), sur les sujets que recouvre leur pratique. Par exemple, lorsque Gessert présente sa démarche personnelle c'est d'abord en abordant la question générale de l'intervention humaine sur l'évolution ou des désastres du kitch horticole. Les membres de *Tissue Culture & Art* déconstruisent, eux, le paradigme occidental sur lequel est construite notre connaissance du monde vivant pour élaborer de nouveaux concepts philosophiques qui sont la clé de lecture de leur pratique. Julia Reodica analyse par une approche sociologique le rôle de l'hymen dans la conception de l'identité féminine pour introduire ironiquement la perspective offerte par ses hymens artificiels à offrir dans des coffrets cadeau. En d'autres termes, le récit théorique sert de cadre conceptuel aux artistes pour y situer leur démarche en l'ancrant dans le réel et en défendant ainsi sa légitimité sociale par rapport au regard critique qu'elle véhicule. De cette façon, ils font sentir à travers leurs motivations plastiques singulières l'intérêt et la nécessité de l'art d'approcher certaines problématiques sociales, politiques et philosophiques qui touchent au domaine des biotechnologies. Ils facilitent ainsi l'interprétation et surtout l'acceptation de leur pratique dont ils

justifient le caractère subversif en valorisant l'implication sociale et éthique dont elle témoigne. Dans leurs discours, la question du rôle de l'art dans la société est ainsi sans cesse évoquée et parfois comparativement à celle de la science. Gessert formule ainsi le problème dès les premiers paragraphes de son article :

> « Les artistes transgressent-ils un interdit lorsqu'ils sélectionnent des plantes ou des animaux, ou utilisent les outils de la biotechnologie ? Les scientifiques franchissent pourtant quotidiennement cette limite, de même que les agriculteurs, les hommes d'affaire, les militaires et les médecins. Seuls les artistes et certains religieux hésitent. Bien entendu, un des grands dilemmes de l'humanité est que nous ne mesurons pas l'étendue de notre pouvoir. Nous inventons comme nous respirons, mais ne savons pas où nos inventions vont nous mener. Vers l'extinction ? Vers l'esclavage ? Vers un millénaire à Dysneyland ? Même si l'Holocauste ne s'était pas produit, nous aurions de bonnes raisons de s'inquiéter de notre connaissance de la génétique. Nous aurons besoin de toute la lucidité dont nous serons capables pour jouer sur l'évolution. Dans la mesure où les arts favorisent la prise de conscience, plus nombreux seront les artistes franchissant la limite, mieux cela vaudra. » (Gessert, 2003, p. 47)

Même chez les artistes qui revendiquent une posture neutre, le pouvoir de subversion de l'art est ainsi canalisé, justifié et valorisé en fonction de la motivation critique, sociale et éthique que vise l'artiste à travers son geste d'instrumentalisation artistique de la vie. A la lecture de tous ces discours, on voit ainsi le rôle de l'artiste être unanimement hissé à celui de visionnaire apte à fournir des visions alternatives et critiques du réel pour produire de nouveaux « modèles de pensée » (Kac, 2007, p.44). Par exemple, selon Art Orienté objet, face au malaise produit par les manipulations biotechnologiques chez le grand public : « La force de l'art dans un tel cadre de questionnement n'est-elle pas d'être à même de présenter la cristallisation, l'incarnation effective, de ce qui demeure aux yeux du public une abstraction de laboratoire ? » (2003, p.56). Dans le même sens, pour *Tissue Culture & Art*, le rôle de l'art est de suggérer des scénarios de « mondes en construction » et de subvertir les technologies pour créer des « objets contestables » (2007, p. 232) :

> « One role that art can play is to suggest scenarios of "worlds under construction" and subvert technologies for the purpose of creating contestables

> objects. This role of art makes the emergence of the semi-livings and the multi-leveled exploration of its use relevant. » (Zurr et Catts, 2007, p.232)

La subversion artistique acquière alors une valeur tant esthétique que réflexive, car elle est justifiée par le désir d'intervention et de participation active dans l'espace public par l'artiste, en prenant en compte des problématiques sociales dans sa pratique. Comme le confie Eduardo Kac :

> « (…) je m'approprie et subvertis les technologies contemporaines – non pour émettre des commentaires détachés sur les changements sociaux, mais pour participer à l'élaboration d'une vision critique, pour donner une réalité physique à de nouvelles entités (art qui inclut les organismes transgéniques) inventées pour ouvrir un nouvel espace à l'expérience esthétique, qu'elle soit émotionnelle ou intellectuelle. » (Kac, 2003, p.38)

5.3.5 La place de l'éthique

Un dernier point que nous ne devons pas oublier d'évoquer même s'il paraît évident concerne la place centrale que joue l'argument éthique dans les « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) émis par les artistes. Car quel que soit leur type, nous observons que les artistes évoquent ce sujet dans leurs discours à différents niveaux : soit lorsqu'ils déclarent l'aspect critique de leur démarche, soit pour mettre en contexte leur pratique par rapport aux enjeux qu'elle implique, soit encore pour présenter le cadre licite et moral dans lequel ils travaillent. L'argument éthique constitue ainsi une clé de lecture indispensable pour garantir l'efficacité de la réception et de la socialisation des œuvres : qu'il s'agisse d'interpréter leur sens et leur esthétique, de contextualiser leur rapport au réel ou encore de prémunir les artistes des soupçons du public à l'encontre du bien fondé de leur pratique.

En effet, nous avons évoqué précédemment le fait que la posture éthique des artistes puisse teinter certains aspects plastiques ou procéduraux des œuvres : les rituels chez *Tissue Culture & Art*, l'asymétrie des ailes de papillon chez Menezes ou

le corps cobaye chez Art Orienté objet. Cependant, bien que cette résonance entre esthétique et éthique soit parfois manifeste, elle n'est pas non plus systématiquement présente et donc visible au premier coup d'œil pour l'audience. C'est pourquoi les bioartistes veulent immuniser leur pratique grâce aux discours qu'ils publient en aval de leur production. Ainsi, le groupe *Tissue Culture & Art* dont le leitmotiv consiste à dénoncer notre hypocrisie envers les autres êtres vivants que nous consommons tout en les chérissant, précise ne commettre aucun meurtre lorsqu'ils se procurent les tissus nécessaires à la culture d'objets semi-vivants :

> « We would like to emphasize that all or our tissues, with one exception, were scavenged from leftovers of animals that were killed for scientific research or food consumption. The idea of scavenging is of importance to us for ethical reasons (to reduce animal suffering) and from a philosophical perspective (to enhance the idea of tissue culturing as an extension of life). » (Zurr et Catts, 2007, p. 234)

À travers leur discours, les artistes tendent ainsi à rassurer le spectateur en lui prouvant qu'ils ne sont pas eux-mêmes hypocrites lorsqu'ils utilisent la biotechnologie à des fins artistiques. Leur conduite déontologique n'est pas qu'une façade morale qu'ils exposent dans les galeries par leurs rituels ou à travers leurs discours mais bien un principe qu'ils suivent en permanence. Le problème vient du fait que les artistes emploient effectivement une gamme de technologies d'intervention sur le vivant controversée au plan éthique. Par conséquent, le détournement de ces techniques offensives rend leur pratique suspecte pour bon nombre d'individus. Rappelons sur ce point que l'art contemporain conserve l'image d'un domaine qui traite le réel avec dérision, le public peut donc suspecter l'artiste d'être irresponsable de ses actes ou de ne pas partager le même système de valeur que lui. C'est alors pour corriger cette *doxa* que l'artiste prend en charge d'informer l'audience de l'échelle symbolique à laquelle il opère, en dictant de la sorte la posture intellectuelle par laquelle appréhender ses œuvres. Gessert ne manque pas de rappeler en ce sens que toute pratique artistique doit nécessairement être accompagnée d'une

dimension réflexive et critique à l'égard du réel en déclarant publiquement son sentiment de responsabilité à cet effet :

> « (…) nous ne pouvons totalement apprécier une œuvre d'art que si elle reconnaît les questions qu'elle soulève, c'est pourquoi l'art qui ignore trop le monde, comme *Le triomphe de la volonté* de Leni Rienfenstahl, peut être profondément choquant. En matière d'art génétique, l'esthétique pure doit prendre en compte les questions que soulève toute intervention dans l'évolution. » (Gessert, 2003, p. 54-55)

5.4 Les discours d'expert

Nous avons vu comment les bioartistes émettent des « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) de différents types dans des énoncés théoriques pour guider l'interprétation de leurs œuvres. Les risques liés à l'intervention humaine sur l'évolution grâce aux biotechnologies constituent le point de mire de leurs propos parce qu'ils y expliquent comment leurs pratiques manifestent des approches alternatives à ces usages qui sont d'ordinaire déterminés par des impératifs industriels et économiques. En s'appropriant les biotechnologies, ils les détournent donc d'une démarche utilitariste pour les exploiter à des fins esthétiques et critiques en démocratisant ainsi, par l'intermédiaire de l'art, l'espace du laboratoire autrement inaccessible pour le public. Dans leurs discours, ils défendent, dès lors, unanimement, une certaine vision de l'art contemporain qui constituerait un espace alternatif de réflexion à l'égard des enjeux de la révolution biotechnologique en valorisant ainsi le rôle de l'art dans la société.

5.4.1 Du contrat iconographique des artistes à l'interprétation des experts

Bien que les bioartistes soient de cette façon la source d'émission de documents discursifs chargés de véhiculer des « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) qui paramètrent l'interprétation de leurs productions, leur pouvoir au sein de ce processus

de réception du bioart reste cependant limité à celui d'auteurs. Car pour atteindre le statut d'œuvres d'art, les prestations qu'ils proposent doivent encore être validées du sceau institutionnel : un mécanisme qui, dans ce réseau documentaire, se manifeste sous la plume des experts.

Nathalie Heinich (1998) examine très justement ce jeu de la critique d'art. En effet, en tant qu'intermédiaires entre l'art et la société, les discours tenus par les critiques, théoriciens ou certains journalistes tiennent une influence déterminante sur l'intégration sociale des œuvres. Savants ou populaires, ils se caractérisent par la reprise des dires des bioartistes dans la perspective d'étayer une analyse, de présenter le thème d'une exposition ou de vulgariser leur travail vers une certaine catégorie de public. En voulant de cette manière médiatiser l'art, on observe qu'ils apportent systématiquement une valeur ajoutée en réinjectant l'interprétation de l'œuvre dans l'‘intentionnalité de l'artiste (Heinich, 1998) : en interprétant la mise en scène critique qu'il aurait visé à produire par rapport à un concept qu'ils auraient dégagé. Comme l'explique Nathalie Heinich (1998), c'est cet effet de réflexivité du commentaire sur l'œuvre qui fournit un enjeu crucial sur sa réception en jouant sur l'ambiguïté entre sa capacité de « présentation » et de « représentation » :

> « Lorsque l'œuvre d'art ne *représente* plus rien (au double sens où elle ne propose pas d'image et où elle n'est pas dotée de sens par les spectateurs), elle ne fait que *présenter*, exposer l'objet qui en est le support ; mais dès lors que le commentaire fait passer le verbe « présenter » du mode passif (le sac est représenté par l'artiste) ou réflexif (la couleur se présente au spectateur) au mode transitif (le sac ou la couleur ainsi présentés « présentent » quelque chose : la peinture elle-même, ou encore la futilité, l'inutilité, voire la futilité et l'inutilité *de* l'art contemporain tel qu'il est perçu par les profanes), alors le simple objet se transforme en œuvre, la vacuité se remplit de sens, l'insignifiant devient hautement significatif, l'artiste se mue en subtil analyste du monde de l'art, et l'analyste lui-même est l'indispensable transformateur sans lequel l' « insupportable limite » demeurerait une limite à ne pas franchir, au lieu de devenir, comme ici, une énième intégration de l'inacceptable à l'intérieur des frontières de l'artistiquement pertinent. » (Heinich, 1998, p. 320-321)

En l'occurrence, les experts corroborent les dires des bioartistes en citant toujours le même type de propos qui s'attache à justifier l'intérêt social des œuvres par rapport aux questionnements qu'elles suscitent. Pour la théoricienne Christine Palmiéri (2006) par exemple, celles-ci font travailler l'imaginaire du public en préfigurant des « biodevenirs » possibles. L'artiste et théoricienne Amy M. Youngs (2000) dit, elle, voir à travers le détournement des biotechnologies par les bioartistes, des moyens utilisés pour livrer une approche critique de l'interaction du genre humain avec la nature qui questionne les thèmes de la biodiversité, de la normalité, de l'hétérogénéité ou de l'interespèce. De même, selon la journaliste Marie Lechner (2001), la contextualisation artistique du laboratoire permet de replacer le débat dans la sphère publique en posant des questions occultées par les intérêts scientifiques ou commerciaux pour fournir une critique sociale. De là l'idée unanime des experts d'inscrire la pratique des bioartistes dans le champ d'une médiation scientifique (Rieusset-Lemarié, 2005) : car il s'agit d'une pratique non-fictive qui joue sur les fictions populaires liées aux techniques de laboratoire (Tomasula, 2002). Certains même s'inquiètent des risques d'incompréhension ou de rejet du public à l'égard d'un art trop subversif dont on ne saisirait pas de suite la portée réflexive de son engagement critique. Comme l'écrit Alexandre Piquart (2000) : « A trop vouloir faire comprendre la révolution biotechnologique en cours, les bioartistes s'exposent à l'incompréhension du public, voire à des réactions de rejet. ». Citons encore, pour conclure, les propos de Jens Hauser (2008), commissaire d'exposition, qui voit le bioart fonctionner « comme bioréacteur dans lequel émergent et prennent forme symboliquement et matériellement des concepts esthétiques, philosophiques et épistémologiques, qui n'existeraient pas dans notre société sans cette « mise en culture » ». En valorisant ainsi l'intérêt social des productions bioartistiques par rapport au pouvoir critique et interrogateur qu'elles exercent sur le réel, les experts produisent une herméneutique « interrogative » (Heinich, 1998, p.310) qui « fonctionne (…) par mise en évidence des « questions », « questionnements »,

« remises en question » que l'œuvre permet de poser. ». Comme l'écrit l'auteur, cette herméneutique interrogative qui réfléchit l'intention critique des artistes clôt ainsi le processus d'interprétation en trouvant les réponses aux questions posées dans la signification cachée de l'œuvre :

> « L'herméneutique interrogative marque le passage de la mise en intrigue à la mise en énigme, qui opère à la fois l'entrée de l'œuvre dans l'espace des objets dignes de discours, donc de valeur, et la mise entre parenthèses de la question de sa valeur au profit d'une discussion sur sa signification. De la simple interrogation (« question ») à la critique (« remise en question »), la posture interrogative semble redoubler les questions que se posent les visiteurs, attribuant cet effet d'incertitude non à une insuffisance de l'œuvre, une incapacité à remplir les attentes, mais au contraire à une intentionnalité, une volonté de décevoir, de déjouer, de défaire l'évidence. Du questionnement critique comme effet produit par l'œuvre, voire voulu par l'artiste, on passe dans le même mouvement à l'interrogation produite dans l'esprit du commentateur par le mystère d'un objet difficilement pénétrable, inaccessible au premier regard, exigeant pour être vraiment compris le travail interprétatif du spécialiste. Si l'herméneutique interrogative constitue la clôture du processus d'interprétation – la réponse à la question posée par l'œuvre –, la mise en énigme en est l'ouverture, qui postule que l'œuvre pose bien une question, et qu'à cette question, il va falloir répondre. » (Heinich, 1998, p. 311)

Ainsi, selon Steve Tomasula (2002), si Edouardo Kac créé des organismes hybrides c'est pour attirer notre attention sur les changements sociaux que provoque la révolution bio-industrielle envers laquelle nous ne sommes pas préparés : ces animaux transgéniques constituent ainsi des êtres qui nous entraînent à remettre en question nos délimitations traditionnelles entre ce qui est naturel et artificiel. Dans le même sens, les artistes de *Tissue Culture & Art* remettent en cause nos systèmes de croyance qui deviennent obsolètes à mesure que croissent les connaissances et les applications des biotechnologies (Lechner, 2001) : leurs objets semi-vivants interrogent ainsi à la fois nos conceptions traditionnelles du vivant tout en matérialisant de nouveaux modèles mieux adaptées. La réflexivité de l'interprétation des experts sur l'intention des artistes construit ainsi une herméneutique qui détermine l'efficacité de la réception du bioart parce qu'elle vise à provoquer chez le

spectateur une « conversion du regard » (Heinich, 1998) nécessaire pour qu'il perçoive la valeur artistique (« *artistry* », Tomasula, 2002) des prestations bioartistiques à travers leur sens caché, lui-même déterminé par les questions qu'elles soulèvent et auxquelles l'intérprète propose simultanément des réponses.

5.4.2. De l'interprétation à l'intégration dans le champ de l'art

De fait, si les experts se contentent d'abord d'interpréter les œuvres en réinjectant dans leur herméneutique les intentions des artistes, ils apportent cependant par cet effet réflexif un apport supplémentaire fondamental au processus de socialisation du bioart qui consiste à le reconnaître et à l'intégr*er* dans le champ artistique via leur autorité institutionnelle.

En ce sens, Heinich (1998) qualifie de « rhétorique du mystère » ce jeu mené par l'« interprétation performative » de la critique d'art pour légitimer les œuvres :

> « Ouverture d'un mystère par la mise en énigme de la nature de l'œuvre, fermeture du mystère par l'interprétation de cette nature comme interrogation critique : ce sont là les deux moments symétriques qui bordent l'espace de la critique savante, de part et d'autre de l'expérience infra-linguistique que provoque la confrontation avec l'œuvre d'art. Le vide qu'ouvre l'art contemporain en déjouant les attentes ordinaires lui est ainsi retourné en forme d'énigme : poser l'existence d'un mystère, c'est pouvoir ensuite s'en rendre maître en y appliquant des mots, et du sens. Ainsi se constitue une rhétorique du mystère, où l'expérience du plaisir esthétique est immédiatement articulée à l'hypothèse d'une énigme et à la recherche de sa résolution. » (Heinich, 1998, p.311)

En dehors de ce procédé de légitimation herméneutique, il est intéressant de relever comment les spécialistes parviennent à défendre la valeur artistique du bioart à travers leurs réflexions. Car dans la tradition d'un Zola ou d'un Baudelaire, on constate qu'ils ont effectivement tendance à soutenir la dimension avant-gardiste du bioart mais en utilisant un procédé argumentaire contradictoire qui consiste à

valoriser, d'un côté, sa rupture avec l'histoire de l'art et les attentes de la doxa tout en défendant par ailleurs son caractère prévisible et présumable.

En effet, la dimension novatrice du bioart est unanimement abordée par rapport au « passage à l'acte dans le réel » qu'opèrent les artistes dans leur « détournement des mécanismes abstraits du vivant » (Lestel, 2002) via l'usage des biotechnologies. On valorise alors la dimension non-fictive (Tomasula, 2002) du bioart pour légitimer son intérêt dans le champ esthétique en tant qu'avant-garde qui ouvre la voie vers de nouveaux horizons artistiques en sortant du paradigme traditionnel de la représentation (Hauser, 2008). Certains réfractaires voient au contraire dans ce passage à l'acte le « sacrifice de la dimension esthétique » (Lavrador, 2002) et il est vrai que rares sont les experts qui se sont aventurés au-delà du constat de la transgression mimétique dans la tentative d'élaborer une esthétique du bioart[37]. En fait, si ce processus de légitimation hérité de la modernité parvient à valoriser l'intérêt de ce mouvement par rapport aux perspectives plastiques qu'il offre, c'est en contrebalançant simultanément le poids de cette rupture paradigmatique et doxatique par la mise en avant de ses enjeux sociaux et moraux. Autrement dit, si les qualités techniques et esthétiques des œuvres sont relevées dans leurs dimensions transgressives, c'est pour souligner leur portée significative en valorisant l'engagement de l'artiste et son impact social.

L'autre moyen utilisé pour atténuer le caractère subversif du bioart s'attache à démentir son caractère imprévisible en l'inscrivant dans un processus historique.

[37] Nous voulons dire ici que les spécialistes ont tendance à focaliser leur analyse sur le phénomène de transgression mimétique qu'opère le bioart en étudiant les enjeux de ce changement de paradigme dans le champ de la production artistique sans pour autant fixer les œuvres d'après des critères formels. On observe en effet que lorsque les œuvres sont abordées sous un angle esthétique, c'est en fonction de la signification que reflètent leurs attributs plastiques c'est-à-dire par rapport au sens, aux positions sémantiques ou aux concepts qu'elles matérialisent tels que, comme nous l'avons vu, l'anti-anthropocentrisme, l'anti-dualisme, le spécisme, etc., et non de façon purement formelle.

Comme nous l'avons fait nous-même lors de notre élaboration d'une généalogie du bioart, les experts procèdent de deux façons. Dans la première, ils rattachent l'émergence du bioart à la tradition de l'art critique dans son indexation des innovations techniques et son questionnement des nouveaux rapports au corps : « Pas une révolution technologique sans que l'art ne s'en empare… » (Piquart, 2000), le bioart serait en ce sens une énième tentative des artistes de s'emparer des technologies et des sujets en vogue à leurs époques. Mais aussi, ils l'affilient plus globalement à la quête « pygmalionnienne » originelle de l'art pour relever la transition paradigmatique qu'opère ce type de pratique en passant d'un acte d'imitation du vivant à celui de création de la vie :

> « Biological processes and structures have inspired artists for centuries, but it's only in the last two decades that artists have started to collaborate with biologists to create works that use live human and animal tissues, bacteria and living organisms as materials. » (Solon, 2011)

Enfin, une autre stratégie discursive récurrente tend à justifier l'émergence du bioart en le comparant au champ scientifique. Les artistes sont ainsi mis à l'honneur pour leur démocratisation du laboratoire dans l'espace public. On évoque en ce sens le fait que leur pratique fasse écho à celles couramment pratiquées par la science à des fins industrielles de manière à souligner l'apport bénéfique que pourrait apporter l'art à la recherche scientifique. La journaliste Marie Lechner (2001) cite en ce sens Stephen Wilson :

> « L'art devrait fonctionner comme une zone indépendante de la recherche : « Je ne pense pas que les artistes puissent poser des questions, aiguiller de nouvelles pistes de recherche, simplement en parlant des biotechnologies ou en faisant des images. Ils doivent entrer au cœur du processus, devenir eux-mêmes chercheurs. » (Lechner, 2001)

Par leur herméneutique, les critiques réalisent ainsi la performance paradoxale qui consiste à normaliser la subversion commise par le bioart en l'inscrivant dans l'histoire et le champ artistique. Comme l'explique Nathalie Heinich (1998), leurs commentaires prolongent ainsi le travail de production de l'artiste en contribuant à

« faire » l'œuvre dont ils interprètent l'appartenance au champ artistique en en délimitant et redessinnant incessament les frontières avec le réel :

> « Le paradoxe, c'est que le commentaire qui, d'une certaine façon, contribue à « faire » l'œuvre, fait en se disant le contraire de ce qu'a fait l'artiste. Dès lors en effet qu'il vise à l'explicitation d'un sens, d'une valeur générale, d'une signification élargie à l'ensemble du monde de l'art et, pourquoi pas, du monde vécu, tout commentaire rétablit du sens commun, contribuant à refonder l'acte profanatoire, à en neutraliser l'impact destructurant du geste même où il en assure l'intégration au titre des objets d'admirations : le discours *sur* tend à l'incorporation *dans*, l'ouverture de la frontière à la naturalisation, l'acceptation à la domestication. Que l'interprétation soit non seulement « explication » mais aussi « exécution » prend dans ces conditions un sens plus négatif, dès lors que l' « exécution », révélant elle aussi sa polysémie, s'avère une mise à mort, une destruction définitive de ce que l'artiste a cherché à faire en transgressant les limites : limites qui, sous le coup de l'interprétation, se retournent pour l'englober dans le corps de l'art, alors même qu'il cherchait à en sortir.
> Dès lors, tous ses efforts pour résister à la normalisation de son œuvre sont vains : l'excentricité, le silence, l'insulte aux autorités deviennent autant d'atouts supplémentaires à sa reconnaissance. » (Heinich, 1998, p. 325-326)

5.5 Les documents visuels

Ainsi, dans leurs discours, les artistes produisent des « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) à propos de leurs œuvres pour véhiculer les intentions cachées derrière leur geste d'instrumentalisation artistique du vivant. Les experts réinjectent dans leurs interprétations ce réseau de significations tapis derrière l'acte de transgression mimétique et doxatique des artistes pour construire une herméneutique qui légitime et normalise ce type de pratique en l'intégrant au champ artistique. Ce jeu documentaire entre l'artiste et l'expert conditionne ainsi la circulation des prestations bioartistiques en les érigeant en œuvres d'art et en garantissant l'efficacité de leurs réceptions en tant que telle. Mais on peut aussi trouver la trace de ce procédé dans la documentation visuelle qui accompagne ce corpus de discours.

En effet, compte tenu de la rareté des expositions de bioart, la documentation s'avère souvent être la seule occasion pour le public de voir les œuvres ou, si occasion il y a, fait office de prélude à leur rencontre. Constituée en majorité de photographies des prestations, elle peut aussi illustrer leur contexte de production, les étapes traversées par l'artiste pour parvenir à leur fabrication ainsi que les lieux et les moments forts de cette expérience. Analysons donc à présent le rôle joué par cette dernière forme de documentation dans le processus de socialisation du bioart.

5.5.1 Structures iconiques : les modes de référence visuelle aux œuvres

Comme nous l'avons dit, les artistes prennent soin de diffuser des images de leurs prestations sur leur *website* ou dans les médias pour illustrer leur travail. Bien que ce corpus de documentation visuelle prenne ainsi une place remarquable au sein du bioart, on observe cependant que ce sont régulièrement les mêmes images qui sont en circulation et qui sont répétées d'un média à un autre. En ce sens, chaque prestation s'avère être documentée d'en moyenne une, deux, voire trois images iconiques officielles réalisées en studio la représentant sous divers angles ou sous ses éventuelles variations d'états lorsqu'elle est performative. Par exemple, la documentation visuelle des Cultures de peaux d'artistes (1996) du groupe Art Orienté objet illustre d'un côté la pièce finale constituée d'un récipient en verre contenant la peau d'artiste cultivée et tatouée, mais elle comporte aussi une autre image montrant le buste des artistes tatoués des mêmes motifs. Ces photographies de torses exposent ainsi l'une des étapes de l'œuvre performative qui a duré plusieurs années et pendant laquelle ils ont expérimenté le tatouage organique.

Il arrive aussi que les représentations visuelles documentent les œuvres *in situ* durant leur temp d'exposition montrant des spectateurs les visiter ou même les artistes et d'éventuels participants y *performer*. C'est le cas pour *Disembodied cuisine* (2003) de *Tissue Culture & Art* dont quelques clichés circulent pour présenter la

performance des artistes qui dînent avec des invités à l'intérieur de l'installation pendant que des visiteurs les observent depuis l'extérieur. Mais pour des raisons de confidentialité et d'esthétique, ce cas de figure reste cependant plus rare. Car ce sont avant tout des images réalisées en studio et soigneusement retravaillées en post-production qui dominent le réseau de circulation médiatique du bioart que ce soit sur le *web* ou dans les catalogues et revues d'art.

De fait, cette catégorie de reproduction visuelle du bioart détient des caractéristiques dans son mode de référence aux pièces. De nature numérique et iconique, elle cadre toujours sur le « bioartefact » (Andrieu, 2008) en plan d'ensemble ou parfois en gros plan pour qu'il constitue sans détour l'élément central de l'image. Pour appuyer cet effet de cadrage, l'éclairage hors-champ est systématiquement dirigé droit sur la pièce sur laquelle il fait jouer le clair/obscur. L'arrière-plan sans décor reste souvent neutre, un monochrome de blanc, de gris ou de noir, ou sinon recouvert d'une couleur qui entre volontairement en raccord violent avec celle de la pièce pour la mettre en évidence. Parfois encore l'œuvre est photographiée dans un environnement insignifiant et discret dont les couleurs sont généralement assorties avec celles de la pièce pour que l'image garde un ton chromatique homogène. Tel est le cas de la photographie des récipients en verre de peaux cultivées d'Art Orienté objet dont nous parlions plus haut, par opposition à l'une des images d'*hymNext* (2008) de Reodica qui montre un coffret à bijoux brun dans lequel sont rangés les étuits en verre contenant les hymens couchés sur un tissu en satin rose et dont les couleurs chaudes contrastent violemment avec celle de l'arrière-plan recouvert d'une teinte située entre le bleu turquoise et le bleu canard. A la différence encore, dans une autre image officielle de l'œuvre de Reodica, les artifices scéniques sont délaissés pour focaliser sur l'un des hymens vu à travers son étuit de verre cadré en gros plan pour que l'on perçoive gravé en son centre le signe unisexe.

Lorsqu'elles documentent des installations environementales, les photographies peuvent aussi être prises de l'intérieur en ciblant sur des parties clés de la pièce ou lorsque c'est possible, en font un plan d'ensemble depuis l'extérieur. Ainsi, certaines installations sont illustrées encore vierges, c'est-à-dire sans visiteurs. Plusieurs photographies de *Genesis* (1999) d'Eduardo Kac montrent en ce sens l'œuvre lorsqu'elle fut exposée pour la première fois au festival *Ars Electronica*. L'une d'elles montre l'installation en perspective depuis l'intérieur avec en point focal sa partie maîtresse qui se compose du dispositif transgénique qu'active le spectateur pour faire muter la bactérie ainsi que sa vision microscopique projetée en forme lunaire à l'arrière-plan. Sur les murs des côtés qui servent de ligne de fuite, on lit le verset biblique converti en paire de base d'ADN. Par ce choix de cadrage qui respecte un angle de vue à hauteur humaine, les trois éléments clés du dispositif entrent ainsi dans le champ photographique sans dénaturer la composition formelle de la pièce qui est représentée sans artifices et à l'échelle normale de l'œil du regardeur, comme pour retranscrire fidèlement la perception authentique des lieux.

5.5.2 Le subterfuge des images : « mise en intrigue » et consécration

Dans ces divers cas de mode de référence aux œuvres bioartistiques, le taux indiciel de l'image semble donc relativement élevé car il paraît poursuivre le but de restituer avec véracité la pièce référée. Mais cette esthétique à première vue puriste s'avère cependant démentie par les choix des prises de vue et les nombreuses retouches numériques qui sont employées au service de leur mise en scène. En effet, la correction des défauts d'aspect de la pièce, le jeu de clair/obscur, la saturation des contrastes, etc., sont autant de procédés classiques de post-production employés à cette fin. Mais surtout, on observe que tant au niveau de la composition de l'image que des effets de trucages numériques, la mise en scène vise systématiquement à présenter les pièces bioartistiques sous un aspect à la fois mystérieux et sacré. Fond sombre ou opaque, absence de décor, halo lumineux qui auréole le bioartefact,

étincelles de lumières sur certaines parties de la pièce, etc., comme nous allons le montrer, cette esthétique volontairement énigmatique et solennelle des images du bioart paraît ainsi entrer en correspondance avec le jeu de « mise en intrigue » introduit par le commentaire des spécialistes dans leur herméneutique interrogative qui consacre les « bioartefacts » (Andrieu, 2008) en œuvres d'art. Mais surtout il semble provoqué par la volonté des artistes de jouer avec l'opacité mystérieuse des pièces qui ne laissent pas entrevoir leurs contenus, c'est-à-dire l'invisibilité de leur biofacticité que les longs énoncés théoriques et les contrats iconographiques parallèles contre-balancent en levant le voile sur leurs natures technique et symbolique. Et il est vrai que face à ces images de bioart, les premières questions qui viennent à l'esprit sont effectivement de se demander ce que signifient ces pièces au triple sens de : 1) « qu'est-ce que c'est ? » (sens technique), 2) « qu'a voulu dire l'artiste/que signifie son geste ? » (sens symbolique) et, enfin, 3) « en quoi est-ce de l'art ? » (sens axiomatique).

Présentons cette idée en revenant sur *Disembodied cuisine* (2003) de *Tissue Culture & Art* pour décrire l'une des documentations visuelles les plus diffusées de cette œuvre. Rappelons que pour cette pièce performative, les artistes ont cultivé *in vitro* des steaks de grenouille qu'ils ont dégusté ensuite dans la galerie avec des invités. Pour illustrer cette performance qui a pris place dans une grande installation, ils ont cependant choisi de réaliser un montage d'images superposant au premier plan un steak sur un moule en biopolymère ainsi que ce qui semble être un bioréacteur. Une règle transparente située en bas à gauche indique l'échelle de grandeur du steak qui fait plus de trois centimètres. L'arrière-plan est numérisé en fond gris, les bords de chaque composante de l'image (steak, biopolymère, etc.) sont floutés ou circonscrits par des effets d'ombre et de lumière. Des traits kinétiques en forme de cercles concentriques à l'intérieur du bioréacteur semblent vouloir rendre l'effet du mouvement circulaire. L'image retouchée paraît ainsi être dédiée à signifier les étapes de la croissance artificielle de l'organisme. Pour y parvenir, plusieurs signes de

laboratoire y font référence comme la boîte de Pétri, le biopolymère ou la règle de mesure. Cependant, la couleur et l'apparence du steak détiennent un aspect tellement visqueux qu'on ne peut imaginer qu'il s'agisse de nourriture. Les effets de flou et de clair/obscur parsemés autour des objets entretiennent cet aspect énigmatique et semblent figurer l'idée de la métamorphose et de la croissance du semi-vivant. Par ce montage visuel et sa connotation à l'activité scientifique, les artistes élaborent ainsi une représentation esthétique qui sème le trouble sur son référent dont on ne perçoit qu'une substance organique et occulte. Le fait que l'on reconnaisse l'atmosphère glauque des expériences de laboratoire accentue cet effet intrigant.

Les membres de *Tissue Culture & Art* recourent souvent à ce procédé qui consiste à truquer le référent iconique *via* des effets numériques. D'une façon générale, on peut voir à travers ce choix esthétique une volonté d'exacerber les effets de bluff de l'image en jouant avec la croyance du public qui doute qu'elles puissent exister réellement. « Les artistes sont-ils passés à l'acte en créant des chimères organiques ? En sont-ils capables ? Qu'ont-ils produit et en quoi est-ce de l'art ? » sont autant de questions que se demande la *doxa* face à ces images qui jettent encore une fois le trouble sur les limites de l'art avec le réel. Pour *Extra Ear – 1/3 scale*, un projet partiellement abouti et mené avec Stelarc constitant à cultiver *in vitro* une oreille issue des cellules de l'artiste dans l'optique de la lui greffer sur l'avant-bras, la documentation officielle montre une main habillée d'un gant stérilisé portant en son creux une oreille de couleur blanche et qui fait un tiers de la taille normale. L'arrière-plan entièrement numérisé en noir contraste avec la main cernée d'un halo lumineux. Cette composition focalise ainsi sur la main de l'homme, signe du pouvoir démiurgique, qui sert aussi d'échelle de grandeur pour mesurer la taille anormalement petite de l'oreille. Pour nous aider à comprendre son origine artificielle, le gant stérilisé renvoie encore une fois au domaine de l'expérimentation scientifique tandis que le jeu de lueur évoque la dimension à la fois profane et prométhéenne du geste de création du vivant.

Citons un autre cas de documentation qui recoure de façon accrue aux retouches numériques de l'image mais cette fois pour une installation environnementale. Ainsi, *Workhorse zoo* (2002) est une installation performative montée par Adam Zaretsky et Julia Reodica constituée d'une pièce asseptisée dans laquelle les artistes ont séjourné une semaine avec les principaux chevaux de traîne de la biologie moléculaire (souris, mouches, grenouilles, bactérie E. Coli, etc). La prise de vue du document respecte les conventions iconiques relevées au départ de ce chapitre en cadrant en plan d'ensemble sur l'installation vue de l'extérieur et en la découpant sur un fond entièrement neutralisé et numérisé en blanc. On peut y percevoir les deux artistes évoluer à l'intérieur. Cependant, alors qu'il s'agit d'une représentation photographique au départ, de nombreuses incrustes numériques ont ensuite été ajoutées sur le référent d'une manière plutôt saugrenue. En effet, les artistes ont grossièrement implanté diverses images agrandies des animaux exposés comme pour sur-signifier le sens de la performance d'une façon si maladroite, que ni les règles de proportions ni celles de la profondeur de champ ne sont respectées. Ainsi, des mouches, une souris et des poissons de la même taille recouvrent l'un des pans de mur en verre de l'installation alors que de l'autre côté évoluent des bactéries plus grandes que des grenouilles. Là encore, on note la présence d'un halo lumineux pour cerner l'incruste de la souris sur un fond noir, comme s'il s'agissait par là de troubler l'image en y introduisant une touche de mystère.

Ce type d'image hybride qui documente le bioart d'une façon à la fois réaliste et illusionniste via les techniques numériques semble ainsi être dédiée à produire une impression de doute dans l'esprit du lecteur qui ne sait plus si le référent de l'image, l'œuvre bioartistique, existe réellement ou s'il s'agit d'une grossière supercherie visuelle menée par les artistes. Mais aussi, par ces divers artifices qui servent à introduire du mystère à propos de la véracité du bioart, il s'agit de poursuivre le même jeu que les hermeneutes en attisant la curiosité sur le contenu des pièces dont on questionne la nature mystérieuse et impénétrable.

5.5.3 De l'œuvre à son image

A travers ces cas, nous voyons donc comment, à différents degrés, l'image entre au service du discours sur l'œuvre en signifiant son sens caché par divers subterfuges visuels et mises en scène formelles : elle piège le regard du lecteur en attisant sa curiosité sur son contenu connoté grâce à divers indices en entretenant volontairement une certaine ambiguîté avec sa référence au réel. De cette manière, par son apparence à la fois énigmatique et solennelle mais aussi son langage sémiotique, elle oriente l'interprétation des œuvres déjà aiguillée par les « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) des artistes et l'« herméneutique interrogative » (Heinich, 1998) des experts. Il est intéressant de mesurer en ce sens l'écart qui distingue l'œuvre exposée de sa représentation iconique. Car dénudée de l'illusion produite par les artifices visuels, elle prend forcément une autre apparence. Dès lors, on peut se demander par quel stratagème les artistes vont substituer l'effet de bluff de l'image pour créer quelque chose de similaire dans l'œil du visiteur. On observe par exemple que certains mettent en place une esthétique du « fétichisme » pour conserver l'impression à la fois énigmatique et sacrée des pièces comme Reodica qui expose ses hymens cultivés dans des sortes d'écrins à bijoux à la manière d'objets précieux. L'œuvre reste alors plastiquement fidèle à une partie de sa représentation documentaire. Idem pour Art Orienté objet qui présente ses peaux cultivées contenues dans des récipients en verre avec un certain soin esthétique identique à celui qui transparait dans les documents. Eduardo Kac, lui, cultive aussi le mystère et la mise en scène lithurgique dans l'installation *Genesis* (1999) qui imite la forme d'une chapelle inondée d'une lumière bleue dans laquelle contraste la brillance fluorescente des textes sacrés inscrits sur les murs, une apparence que les photographies prises sur les lieux de l'exposition essayent de rendre sans dénaturer la pièce.

C’est par contre avec un niveau de supercherie mimétique remarquable que Kac élabore la documentation visuelle de l’œuvre transgénique *GFP Bunny* (2000) qui sert depuis d’emblème au bioart. En effet, la célèbre photographie montrant la lapine albinos centrée au premier plan dont la couleur verte fluorescente de la fourrure contraste sur un fond blanc n’est en fait qu’un montage numérique. Car la brillance verte incrustée après-coup pour signifier la présence de la protéine *GFP* dans l’organisme de la lapine montre un phénomène qui n’est en réalité pas perceptible au niveau de l’épiderme mais à l’échelle des cellules et seulement visible sous une certaine lumière. Au-delà de ce montage visuel qui distingue déjà significativement l’image de son référent réel, le degré de supercherie va jusqu’à rapeller celui du fameux urinoir de Duchamp, puisque la lapine n’a en fait été vue en public avec l’artiste qu’une seule fois avant qu’on interdise définitivement sa sortie du laboratoire. Une seule photographie prise sur les lieux en atteste si bien que dans le fond, on pourrait même douter de sa véritable existence. L’artiste a donc su dresser la légende d’un animal transgénique à partir d’une image retouchée et de nombreux discours médiatisés : un animal devenu l’emblème du bioart, mais que peu de gens ont finalement vu incarné de chair et d’os. Des rumeurs relatent d’ailleurs que la lapine aurait depuis achevé sa vie au sein du laboratoire qui lui aurait donné naissance.

Ici, la documentation va donc au-delà d’un acte d’interprétation en symbolisant une œuvre qui n’a jamais circulé comme telle et en devenant ainsi un véhicule de transmission qui ne réfère plus qu’à son hypothétique existence. Ce cas de figure extrême prouve à quel point le rapport de dépendance entre les prestations bioartistiques et leur documentation peut atteindre un niveau paradoxal qui va jusqu’à substituer l’exposition du « bioartefact » (Andrieu, 2008) par la circulation de son image. Par conséquent, même s’il s’agit d’un art concrétisé par la création d’organismes artificiels, nous constatons que la réception du bioart est cependant gagée par des documents. Car la valeur latente des œuvres réside non pas dans la

présence seule du « bioartefact » (Andrieu, 2008) mais dans le réseau de significations que lui attribuent les artistes et que le public doit pouvoir interpréter par l'intermédiaire des documents.

Cette déduction, si on la radicalise, signifie qu'il est donc moins nécessaire de faire la perception directe d'une œuvre bioartistique que d'en faire une réception médiate, puisque sans la documentation, le monde signifié par l'œuvre reste impénétrable. Du coup, quand Hauser défend l'importance d'une confrontation phénoménologique au bioart, il faut bien comprendre que cette confrontation n'est efficace que si elle est préalablement déterminée par des documents qui en formulent les tenants et les aboutissants, c'est-à-dire qui divulguent les contrats iconographiques chargés de réglementer cette rencontre en formulant ce qui constitue plastiquement et symboliquement les pièces qu'il faut interpréter comme des œuvres d'art. Mais n'en disons pas plus sur ce point car nous nous réservons à présent une réflexion aprofondie de ce processus au cas par cas, à travers l'observation d'une sélection d'œuvres bioartistiques visitées sur le terrain.

CHAPITRE VI

ANALYSE DE CAS

Le chapitre précédent fournit une analyse théorique approfondie de l'influence de la documentation discursive et visuelle du bioart sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres. Ayant exposé de la sorte les modalités par lesquelles se noue un lien de dépendance entre l'œuvre bioartistique et sa documentation, ce chapitre-ci tend maintenant à démontrer ces informations au cas par cas, à travers l'examen de plusieurs prestations de bioart observées sur le terrain de leur exposition.

Pour ce faire, les données relatives à la façon dont sont installées et documentées les œuvres dans leur proximité immédiate vont être relevées de manière à étudier leur dynamique lors du processus de réception. Dans la suite du chapitre trois, cette approche sur le terrain fournira ainsi l'occasion d'ouvrir la réflexion sur la question de l'intégrité plastique et symbolique des œuvres bioartistiques par rapport au problème de leur dépendance documentaire, mais aussi de revenir sur le sujet de la tradition antagoniste des expographies de l'art et de la science pour appréhender la nécessité de mettre à jour un nouveau modèle adapté au bioart.

Notre corpus de cas rassemble des œuvres issues de l'art tissulaire. Chaque section sera consacrée à l'analyse d'un artiste. La première portera sur plusieurs pièces du groupe *Tissue Culture & Art* (6.1). La seconde abordera ensuite le travail de Julia Reodica (6.2) et la dernière Art Orienté objet (6.3). La section finale se chargera de conclure le chapitre (6.4).

6.1 *Tissue Culture & Art*

Pionnier de l'art tissulaire, le groupe *Tissue Culture & Art* implanté en Australie se composait au départ de Ionat Zurr, Oron Catts et Guy Ben Ary et s'est réduit ensuite au duo Zurr et Catts. Leur carrière bioartistique débute à la fin des années 1990 avec la création des *Worry Dolls* exposées en 1998 en Australie puis en 2000 au festival *Ars Electronica*. A cette époque, c'était la première fois qu'ils présentaient des pièces vivantes dans les galeries. Ils ont ensuite consacré leur carrière au détournement des techniques de culture de tissus à des fins d'expression artistique. La formule récurrente dans leur démarche s'organisait autour du concept de « semi-vivant » (« *semi-living* ») pour qualifier les organismes artificiels ainsi cultivés sous diverses formes et selon différentes finalités. Mais la perspective générale s'organisait toujours autour d'un propos critique concernant les conséquences éthiques de l'application des biotechnologies et la responsabilité contractée par l'homme d'instrumentaliser la vie.

En plus d'avoir ouvert le champ à cette branche spécifique du bioart, le groupe est aussi fondateur du premier laboratoire dédié à la formation d'artistes aux techniques d'interventions sur le vivant avec le « centre d'excellence en art biologique »[38] *SymbioticA* qui accueille désormais en résidence de nombreux plasticiens de toutes nationalités. Même s'ils ont aujourd'hui mis fin à leur carrière d'artiste pour se consacrer entièrement à la direction du centre, Oron Catts et Ionat Zurr ne cessent pas pour autant de participer activement à l'expansion du mouvement bioartistique. Par exemple, parmi les nombreuses implications de *SymbioticA* dans les voies de la formation, de la médiation ou de l'exposition du bioart, il ont aussi mis au point un domaine de recherche consacré à la création de « *toolkits* » : une palette

[38] « An artistic laboratory dedicated to the research, learning, critique and hands-on engagement with the life sciences. » (cf : http://www.symbiotica.uwa.edu.au/)

d'outils biotechniques vendus à moindres frais pour les besoins des artistes et des institutions[39].

Pour ces raisons, les membres du groupe *Tissue Culture & Art* représentent des acteurs incontournables de la scène bioartistique. L'attention particulière qu'il nous faut ici porter sur leur travail est d'autant plus légitime que ces artistes recourent significativement au procédé documentaire pour médiatiser leur travail. Nous allons donc aborder maintenant trois célèbres œuvres de leur carrière.

6.1.1 Une œuvre exposée *in vivo* : *Victimless leather* (2004-2009), le manteau de cuir sans victime

Tout d'abord, nous choisissons de nous intéresser à *Victimless leather* (2004-2009) car c'est l'expérience de cette pièce durant notre parcours de doctorat qui constitue le facteur déterminant de l'orientation de notre recherche. De plus, comme nous allons le voir, il s'agit de la seule œuvre du corpus que nous avons eu l'occasion de visiter vivante, ce qui en fait un cas à la fois rare et propice à enrichir notre réflexion. Puisque nous avons eu l'opportunité de la visiter à deux reprises, nous allons décrire ces deux expériences distinctes dans l'ordre chronologique. Ce sera aussi l'occasion de relever deux expographies différentes de bioart et leurs enjeux sur la réception des œuvres.

---

[39] Les « *toolkits* » facilitent l'expansion du bioart en permettant, d'une part, aux établissements d'art de pouvoir exposer ce type de pratique sans contrainte technique (car rappelons que ce problème constitue la première cause de la rareté des expositions de bioart) et, d'autre part, de fournir l'occasion à quiconque de créer son propre laboratoire domestique pour s'adonner à cet art. Précisons que le concept d'une pratique « *hobbyist* » du bioart avait déjà été instigué par Nathalie Jeremijenko et Heath Bunting en 1995 lors de leur publication d'un magazine en ligne pour mettre en réseaux les personnes « enthousiastes » envers le « challenge intellectuel et stimulant » que représente la pratique biotech en loisir. L'une des dernières pièces d'Eduardo Kac actualise aussi concrètement cette idée : *Cypher* (2009) qui se compose d'un « *mini lab* » portable de 33x43 cm contenant tous les accessoires nécessaires y compris un mode d'emploi pour faire de l'art transgénique.

6.1.1.1 Description formelle

Comme nous l'introduisions, la découverte de *Victimless leather* constitue notre premier contact sensible avec le bioart. Il s'est produit en 2008 à l'occasion d'une exposition temporaire programmée dans l'une des galeries d'art contemporain de la ville de Buffalo dans l'état de New York (Etats-Unis)[40]. Le lieu se divisait en plusieurs pièces éparpillées dans un complexe commercial où les artistes disposaient d'une exposition individuelle. Celle de *Tissue Culture & Art* se situait dans des espaces souterrains qui n'étaient accessibles que par ascenseur et grâce à une clé qui en ouvrait la porte. On découvrait ainsi *Victimless Leather* dans une salle sinueuse et obscure. En effet, l'installation était discrètement logée dans le renfoncement de l'un des murs de la pièce et perceptible à travers une vitrine en verre rectangulaire (figures 6.1 et 6.2) :

[40] L'exposition qui s'intitulait « *Trans-evolution : examining bio art* » s'est déroulée du 19 septembre au 20 décembre 2008 dans la galerie *CEPA*, à Buffalo dans l'état de New York.



Figure 6.1 Vue générale de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).

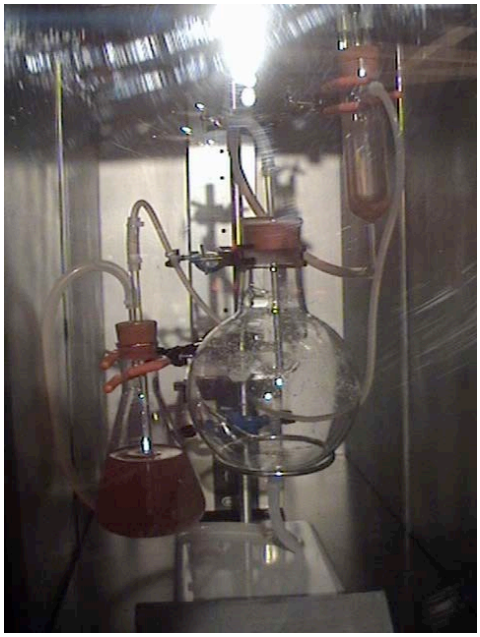


Figure 6.2 Vue d'ensemble de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).

Elle faisait face à *NoArk* (2007), la dernière œuvre avec laquelle les artistes ont clôturé leur carrière de plasticien et qui présentait la version moderne des cabinets de curiosité traditionnels en incorporant le « semi-vivant » parmi les autres espèces conservées. En dehors de l'impression laissée par ce contexte insolite isolé du reste de la galerie et immergé dans une atmosphère glauque, l'expographie plutôt classique visait la neutralité avec ses traditionnels murs blancs et le vide voulu autour de l'accrochage des œuvres. A proximité des pièces, deux écrans diffusaient en boucle un montage audiovisuel composé de divers documentaires sur les artistes. Les vidéos émises en décalé émettaient ainsi un bruit de fond ambiant et confus. Sur les murs, quelques cartels présentaient les pièces en indiquant les informations sommaires canoniques : titre, date, artiste, lieu de création et médium (figure 6.3). Ainsi, sur le cartel de *Victimless Leather* était inscrit :

> *Victimless Leather – A prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific "Body"* 2004
> The Tissue culture & Art Project (Oron Catts & Ionat Zurr)
> Hosted at SymbioticA – The centre of Excellence in Biological Arts
> School of Anatomy and Human Biology, The University of Western Australia
> Media : living cells, nutrient solution, pump, tubing and glassware.

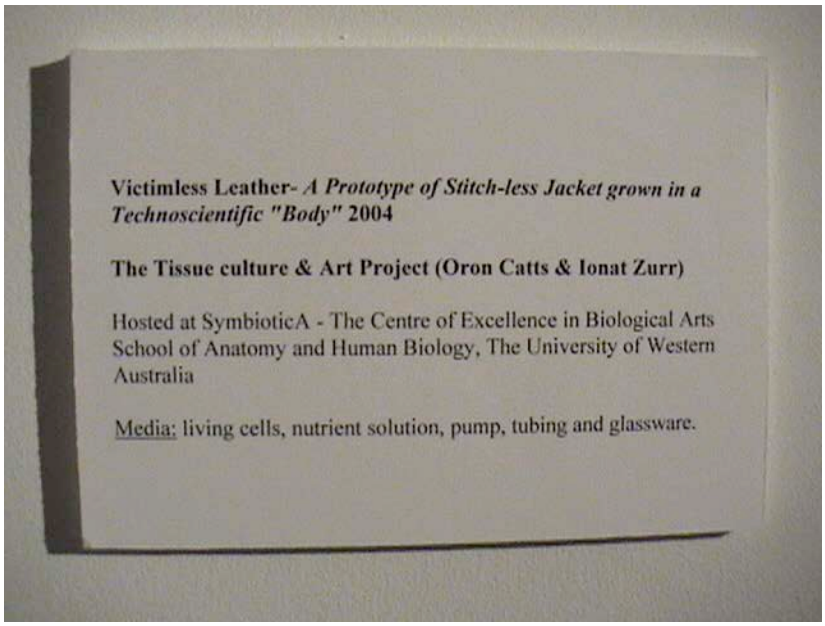


Figure 6.3 Cartel de l'installation *VL* (*CEPA art galery*).

Logée à l'intérieur de son enclos d'où on l'observe à travers une vitre en verre, l'installation *Victimless Leather* fidèle à sa représentation photographique officielle aurait dû se composer d'un bioréacteur contenant une culture de tissus supportée par un moule en biopolymère en forme de manteau miniature (figures 6.4 et 6.5). Car comme le titre l'indique sans détour, ce petit manteau cultivé artificiellement évoquait l'idée que l'on puisse un jour faire pousser des habits de cuir sans faire de victime animale. Au sein de cet appareillage technique assez lourd, le manteau constituait donc l'élément central de la pièce.

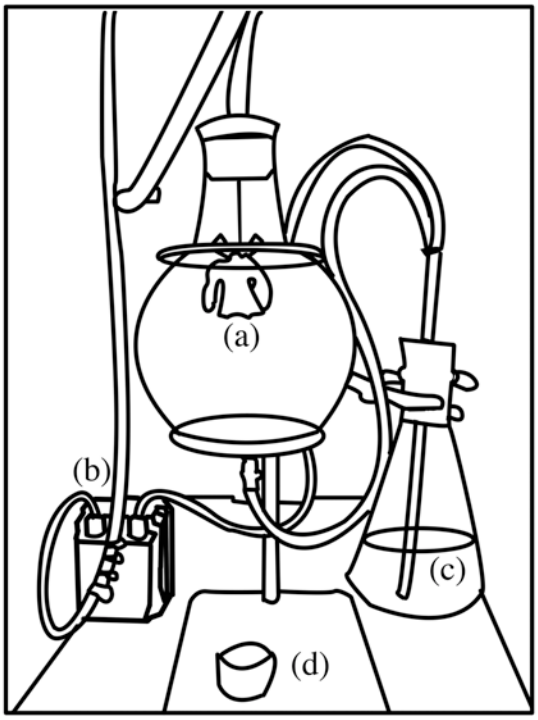


Figure 6.4 Schéma de l'installation *VL* (casino Luxembourg). (a) culture de tissus supportée par un moule en biopolymère en forme de manteau minature. (b) pompe à perfusion. (c) solution nutritive. (d) spot d'éclairage.

Cependant, lors de notre visite, le bioréacteur censé abriter le manteau était vide (figure 6.2). L'équipe de la galerie nous expliquait que l'œuvre directement installée suite à son exposition au *Museum of Modern Art* de New York avait malheureusement expiré. En effet, les organismes ainsi cultivés ont une espérance de vie d'environ deux mois au-delà de quoi ils ne peuvent plus croître et suite à quoi ils s'effondrent en perdant ainsi la forme dans laquelle les artistes souhaitaient les mouler. Il faut donc régulièrement les changer pour permettre à l'œuvre de survivre le temps de l'exposition. D'habitude, les artistes composent avec l'aspect précaire de leurs objets semi-vivants par des rituels de nourrissage et de mise à mort qui mettent en lumière leur fragilité. Mais pas pour cette œuvre-ci où leur priorité semblait au

contraire s'attacher à maintenir l'organisme vivant le temps de son exposition, quitte à l'échanger régulièrement lorsqu'il atteignait sa date butoir.

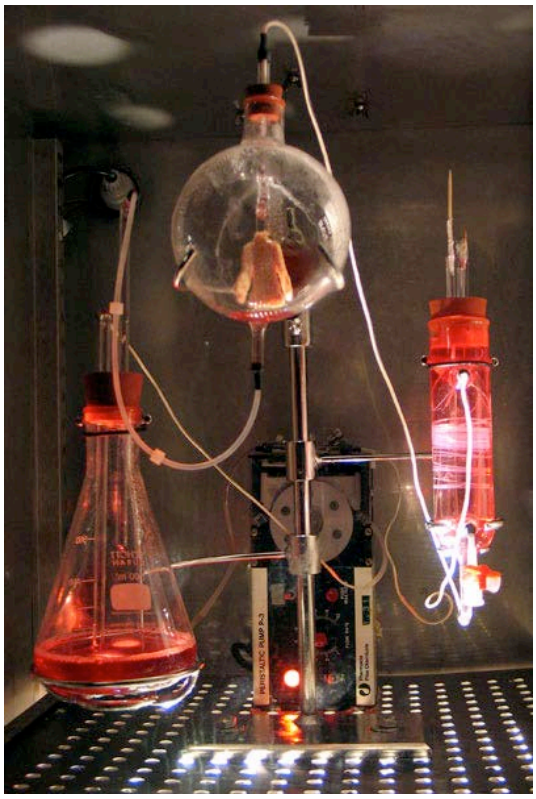


Figure 6.5 Photographie officielle de *VL*.

Heureusement, cette fâcheuse expérience ne s'est pas répétée un an plus tard, lorsque nous avons rencontré cette œuvre pour la seconde fois à l'exposition *Sk-interfaces* au Luxembourg[41]. En ce lieu, il n'y avait pas un mais trois exemplaires du manteau exposés côtes à côtes (figure 6.6). Le même principe expographique que pour la première exposition était mis en place : chaque bioréacteur était enclavé dans

[41] L'exposition *Sk-interfaces : exploding borders in art, technology and society* s'est déroulée du 26 septembre 2009 au 10 janvier 2010 au Casino Luxembourg, forum d'art contemporain (Luxembourg).

une cloison pour que le public l'observe à travers une vitre. Un cartel se situait aux alentours en mentionnant les informations rudimentaires de type titre, auteur, date et technique :

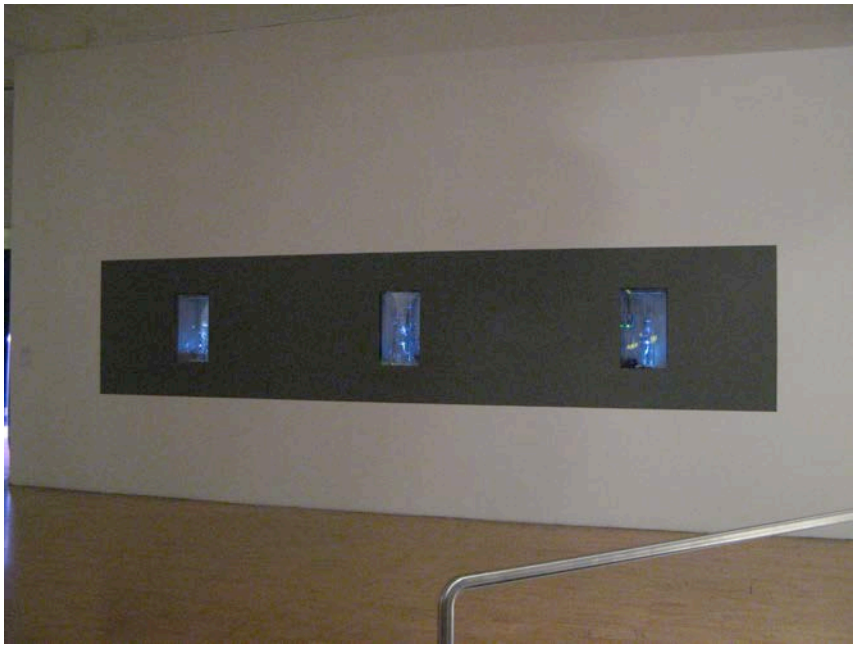


Figure 6.6 Vue d'ensemble de l'installation *VL* (casino Luxembourg).

Si le principe de la neutralité expographique était ainsi maintenu autour des pièces, les visiteurs avaient cependant à leur disposition une brochure sur le parcours de l'exposition à l'intérieur de laquelle ils trouvaient l'illustration visuelle de chaque œuvre commentée d'un court texte explicatif rédigé par le commissaire de l'exposition Jens Hauser.

Aux dires de l'équipe de la galerie, Oron Catts passait régulièrement renouveler et surveiller en personne ses prestations sans déléguer ses tâches. Pour assurer la maintenance de *Victimless Leather*, il travaillait ainsi en partenariat avec un laboratoire de la région où les manteaux de remplacement étaient parallèlement

cultivés. Précisons à ce sujet que depuis leurs débuts, les artistes de *Tissue Culture & Art* ont cherché à perfectionner leurs bioréacteurs pour prolonger leur endurance. Du coup, plusieurs modèles se sont succédés. La datation de l'œuvre fournit en ce sens un indice révélateur de ces aléas techniques puisqu'elle n'indique pas une année de création unique pour cette œuvre mais un intervalle de cinq ans entre 2004 à 2009 correspondant à la période durant laquelle elle a été exposée et re-créée pour les évènements.

6.1.1.2 Analyse

Comme nous l'introduisions, les artistes de *Tissue Culture & Art* utilisent toujours le même procédé de culture de tissus pour réaliser leurs prestations mais selon des propos distincts. Pour *Victimless Leather*, le titre l'indique assez clairement, il s'agit par ce détournement biotechnologique de critiquer la croyance que des vêtements de cuir puissent être créés artificiellement sans faire de victime animale. Pour matérialiser leurs propos, les artistes choisissent de faire la démonstration tangible des limites offertes par la science en tentant l'expérience et en exposant ainsi des corps tissulaires durant leur croissance artificielle. Mais justement, on peut facilement imaginer que cette allusion pragmatique n'est intelligible pour le public que s'il a accès à certaines informations comme, en l'occurrence, le titre « *Victimless Leather – A Prototype of Stitchless Jacket Grown in a Techno-scientific 'Body'* » et la mention des matériaux – « *living cells, nutrient solution, pump, tubing and glassware* » – qui servent à faire l'analogie entre la composition technique de la pièce et son sujet.

Ensuite, s'il n'est pas mentionné sur le cartel, le registre ironique dans lequel l'œuvre s'inscrit est par contre évoqué dès la première ligne dans la brochure d'aide à la visite rédigée par Jens Hauser. Dans son interprétation, celui-ci fournit en plus une

description plus précise et complexe du procédé biotechnologique utilisé ainsi qu'un long développement formulant le message éthique qu'elle véhicule :

> « Les trois vêtements présentés sont des sculptures « semi-vivantes » en forme de vestes miniatures avec lesquelles les artistes évoquent, ironiquement, l'utopie d'une création de vêtements de cuir qui n'impliquerait aucune tuerie d'animaux. Le processus de croissance étant essentiel à ces œuvres d'art biologiques, elles sont présentées dans des incubateurs et dans des récipients de verre spécialement conçus où circule un fluide nutritif qui leur permettent de continuer à croître pendant la durée de l'exposition. *Victimless Leather* se développe à partir de lignées cellulaires, humaines et animales immortalisées, formant une couche de tissu vivant sur des matrices en polymères biodégradables en forme de manteaux miniatures sans couture. Ce travail investit une zone d'ombre ontologique et pointe les implications morales du fait de porter des parties d'animaux morts pour des raisons esthétiques ou de confort. A une époque où les xénogreffes deviennent possibles, le cuir, *sur*-face essentiellement morte, devient ici une *inter*-face trans-spécifique vivante. Mais ces vêtements ne font-ils vraiment aucune victime ? Puisque des produits animaux comme le sérum de veau fœtal sont requis pour leur création, le statut de victime n'est-il pas tout bonnement déplacé ? « L'installation vise la tendance de la technologie occidentale à dissimuler de plus en plus profondément ses victimes, afin d'abstraire l'acte de consommation de toute considération éthique », expliquent les artistes. Ce travail soulève des questions éthiques quant à notre exploitation et notre manipulation des autres êtres vivants, tout en examinant la validité des promesses technologiques présentées comme des réponses à ces questions. » (Hauser, 2009, p.10)

6.1.2 Des cas posthumes : *Pig Wings* (2002) et *Semi-Living Worry Dolls* (2000)

Nous ne pouvons pas conduire la même analyse que pour *Victimless Leather* (2004-2009) avec les autres pièces de *Tissue Culture & Art* comme *Pig Wings* (2002) et *Semi-living Worry Dolls* (2000) pour lesquelles pourtant, le même procédé de culture de tissus fut mis en œuvre. La raison principale est que, contrairement à *Victimless Leather*, ces prestations performatives n'ont pas été reproduites, ce qui leur confère une valeur d'unicité. En effet, pour chacune d'elles les artistes ont fait le choix de cultiver les organismes soit en amont de leur exposition (comme pour *Pig*

Wings), soit directement dans la galerie en y déménageant un laboratoire pour y performer les soins nécessaires à leur survie sous forme de rituels (c'est le cas de *Worry Dolls*). Le fait que les organismes originaux n'aient donc pas été reproduits, échangés ou bien encore que certains aient même été conservés sous forme fossilisée confirme cette idée. Nous avons eu l'occasion de visiter ces œuvres à titre posthume et il est enrichissant maintenant pour notre réflexion de les présenter.

6.1.2.1 *Pig Wings* (2002)

Pour *Pig Wings* (2002), les artistes avaient fait pousser entre 2000 et 2001 durant leur résidence au *Harvard Medical School* dans le Massachussetts, des cellules de moelle osseuse de porc sous la forme de trois paires d'ailes différentes correspondant à celles de ptérosaures. Par cette production « absurde », comme la qualifient eux-mêmes les artistes (*Tissue Culture & Art*, 2008, p.64), ils voulaient interroger notre réaction face à cette nouvelle classe d'êtres que sont les objets semi-vivants avec lesquels nous cohabiterons dans un futur proche grâce aux biotechnologies. Une fois que les ailes avaient atteint leur taille finale de quelques centimètres, ils les ont couvertes d'or pour les conserver dans des coffrets à bijoux.

Il semble que l'œuvre ait depuis été exposée à plusieurs reprises dans cet état sans jamais avoir été recréée. Lorsque nous l'avons visitée en 2009 pour le festival *Microwave New Media Art* à Hong Kong, elle se composait de trois coffrets noirs contenant chaque paire d'ailes disposée devant un agrandissement photographique accroché au mur (figures 6.7, 6.8 et 6.9)[42] :

[42] Exposition *Microwave New Media Art Festival : Transient Creatures* (7-23 nov. 2008) visitée au *Hong Kong city hall* (Hong Kong).



Figure 6.7 Vue d'ensemble de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).



Figure 6.8 Gros plans de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).

Ces images étaient en fait des tirages des documentations visuelles de l'œuvre qui circulent déjà abondamment dans les médias, que ce soit dans les catalogues,

articles ou sur Internet. Il en existe quatre en tout : trois montrant individuellement chaque set d'ailes et une quatrième les représentant ensemble (figure 6.10) :

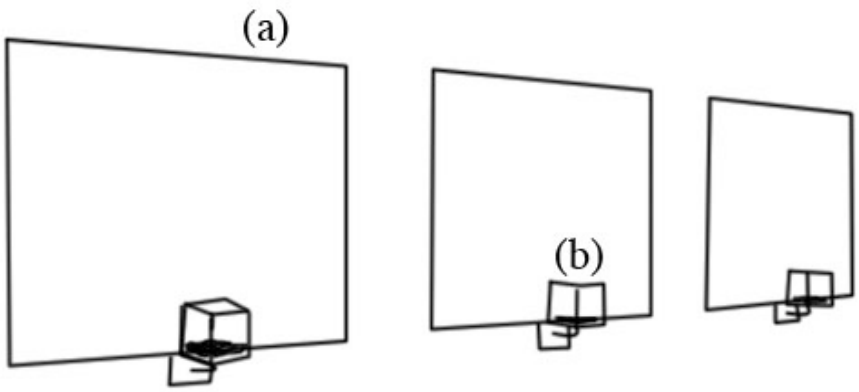


Figure 6.9 Schéma de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).
(a) documentations visuelles représentant individuellement les trois paires d'ailes. (b) coffrets contenant les échantillons.

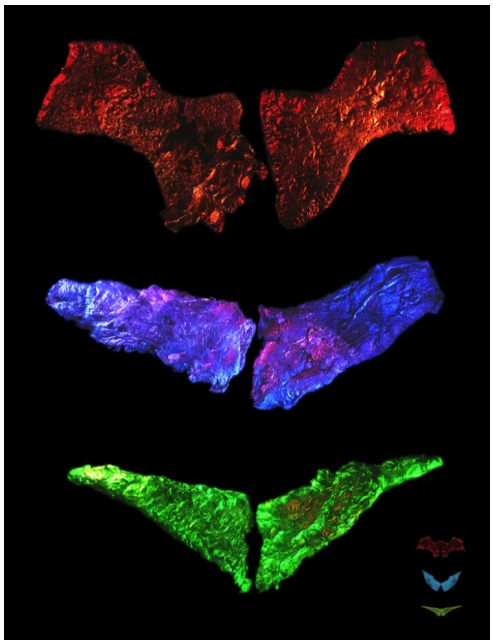


Figure 6.10 Photographie officielle de *PW*.

Nous relevions l'originalité de l'expographie qui disposait autour de l'accrochage des œuvres des cartels dans lesquels étaient inscrites les déclarations des artistes en plus des informations nominatives canoniques. Cela se matérialisait par des textes assez volumineux qui correspondaient en fait à ceux du catalogue qui mentionnaient le *statement* lié à la démarche des artistes distinctement du *statement* technique (figure 6.11) :

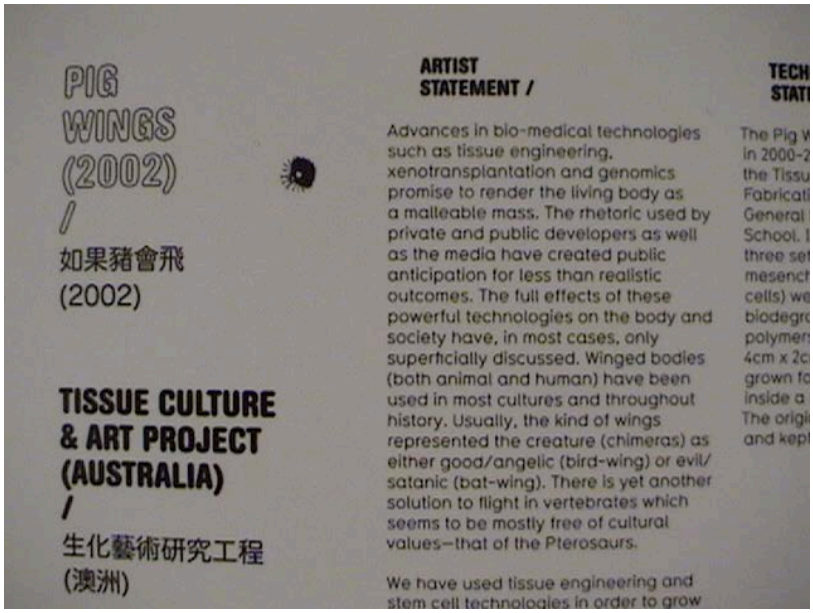


Figure 6.11 Extrait du cartel de l'installation *PW* (*Hong Kong city hall*).

Comme nous l'avons dit, la documentation visuelle que les artistes ont intégrée dans l'œuvre se constituait de photographies déjà en circulation. Celles-ci montraient chacune des trois paires d'ailes dans son état fossilisé. Leurs modes de référence aux pièces correspondaient aux traits caractéristiques de la documentation visuelle du bioart que nous avons relevé dans le chapitre précédent : cadrage en plan d'ensemble du « bioartefact » (Andrieu, 2008), jeu de clair/obscur, arrière-plan numérisé en noir,

etc.. Même si le taux indiciel des images semblait donc plutôt élevé, elles avaient cependant subi des retouches visant principalement à créer un effet de mise en intrigue en représentant chaque bioartefact sous un aspect à la fois mystérieux et sacré.

Analyse

Le fait que la documentation visuelle constitue ici un élément plastique de l'œuvre bioartistique fournit un élément de réflexion qui touche au cœur de notre problématique. Car, comme il s'agit des mêmes images que celles qui circulent déjà dans les médias et non de photographies spécifiquement créées pour l'installation, on pourrait y voir la preuve concrète de la dépendance du bioart avec sa documentation. Dans ce cas-ci, parce qu'elle composerait une partie de l'œuvre.

En effet, quel intérêt les artistes auraient-ils d'exposer côte à côte l'œuvre originale avec sa photographie si ce n'est d'apporter par cette image quelque chose en plus pour faciliter ou enrichir sa lecture ? D'autant qu'on sait qu'il ne s'agit pas là de photographies spécifiquement créées pour l'événement mais au contraire de celles qui circulent déjà massivement dans les médias. Non seulement la tradition nous pousse à considérer que le document photographique jouerait un rôle secondaire par rapport au « bioartefact » (Andrieu, 2008), mais cet avis s'appuie surtout sur le principe de base qui soutient notre problématique et selon lequel l'intérêt de toute expérience de réception du bioart réside dans la confrontation sensible du spectateur avec les bioartefacts, comme le soutiennent les bioartistes et les experts qui leur attribuent une sorte de valeur « auratique » (Benjamin) en tant que formes de vie uniques et artificiellement créées dans un but artistique.

Faut-il donc déduire que cette mise en abîme de l'œuvre authentique enchâssée avec sa représentation visuelle intervient ici pour compenser un manque, une insuffisance ou une défaillance des bioartefacts à exprimer le propos des artistes ?

Nous ne pouvons qu'extrapoler sur cette question à laquelle seuls les artistes connaissent la réponse. Mais ce dont nous sommes sûrs par contre pour notre analyse c'est que, dans ce cas-ci, la dynamique qui s'instaure entre la documentation visuelle et la présence des bioartefacts est inhérente à l'œuvre même. De plus, en dehors de cela, on relève que la documentation extrinsèque est elle aussi à l'œuvre pour permettre au spectateur de faire la réception de la prestation. Sa présence est matérialisée par le volume imposant du cartel qui incorpore non seulement les informations canoniques (de type titre, auteur, date, technique) mais en plus le texte publié par les artistes dans le catalogue. On déduit donc que ce texte est là pour fournir au spectateur les informations nécessaires pour que l'expérience de sa rencontre avec l'œuvre devienne intelligible. Et pour ce faire ce sont toujours les mêmes éléments qui sont divulgués : technique et composition de la pièce mais, conjointement, explications du monde qu'a voulu exprimer l'artiste par cette démarche.

Contrairement au premier cas qui était faiblement documenté, nous sommes donc face à une œuvre où la dépendance aux documents est si prégnante que ceux-ci occupent davantage d'espace que les bioartefacts eux-mêmes sur leur lieu d'accrochage.

6.1.2.2 *Semi-Living Worry Dolls* (2000)

Cette pièce qui fut la première œuvre reconnue internationalement dans la carrière de *Tissue Culture & Art* fut réalisée en référence aux poupées à souci du Guatemala : une coutume selon laquelle en communiquant ses chagrins à chacune des poupées avant de se coucher, les enfants verraient ceux-ci se dissiper le lendemain matin. Les artistes ont voulu réaliser ces poupées en chair et en os grâce à la technique de culture de tissus et les conserver posthume pour les mettre à disposition

du public. Ainsi immortalisées, les *Worry Dolls* incarnent les premières pièces originales conçues grâce au déménagement du laboratoire dans la galerie où les artistes ont séjourné pour y cultiver les organismes vivants. Durant le temps de l'exposition, leurs performances des fameux rituels de nourrissage et de mise à mort traduisaient les gestes d'entretien ordinaire réalisés en laboratoire.

Pour l'installation posthume des poupées à souci, les artistes ont mis en place, à peu de chose près, le même dispositif que pour *Pig Wings*. Sauf que cette fois-ci, les organismes n'étaient pas conservés dorés et installés dans des coffrets à bijoux mais immergés dans des tubes à essai remplis de formol. Comme nous avons pu le constater à deux reprises lors de nos visites des expositions du festival *Microwave* et *Sk-Interfaces, Tissue Culture & Art* avait mis au point une sorte de module en métal d'où étaient suspendus plusieurs tubes à essais contenant les poupées miniatures d'environ deux centimètres. A l'arrière plan, des tirages numériques qui sont encore une fois ceux de la documentation officielle déjà massivement médiatisée, étaient accrochés au mur (figures 6.12 et 6.13) :



Figure 6.12 Vues d'ensemble de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).

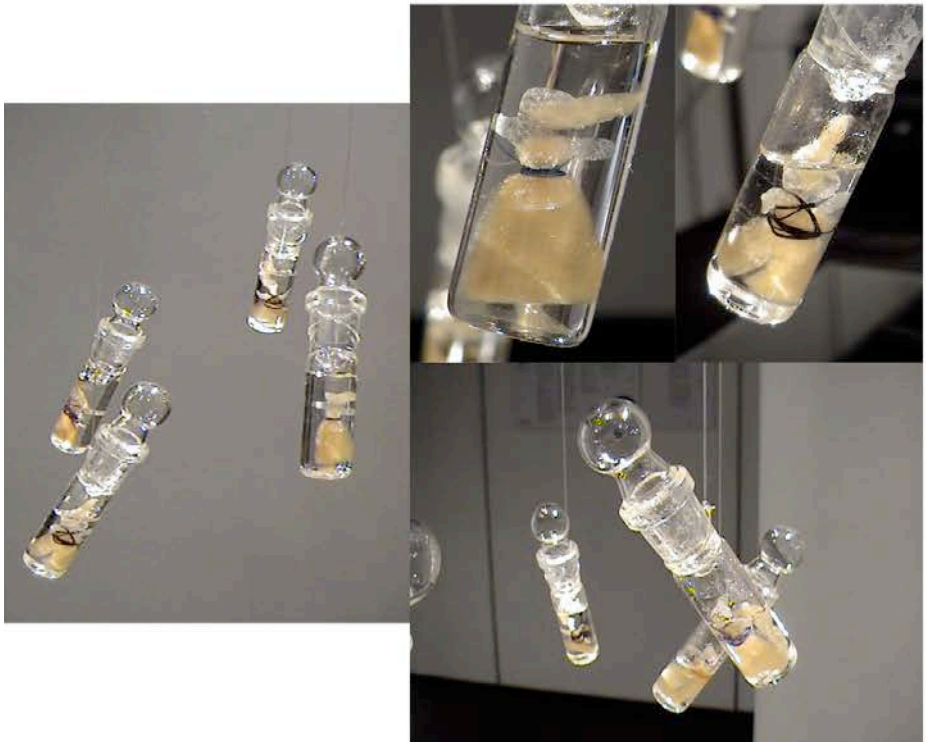


Figure 6.13 Gros plans de l'installation *WD* (casino Luxembourg).

Pour chaque exposition, l'installation était ainsi présentée à l'identique. Seul un élément différait au plan technique : le dispositif permettant la transcription des soucis par les spectateurs qui souhaitent les communiquer symboliquement aux poupées. Pour l'installation du festival *Microwave*, un ordinateur posé à proximité servait à cet usage alors qu'à *Sk-Interfaces*, la même procédure se faisait sur les pages d'un manuel (figure 6.14) :

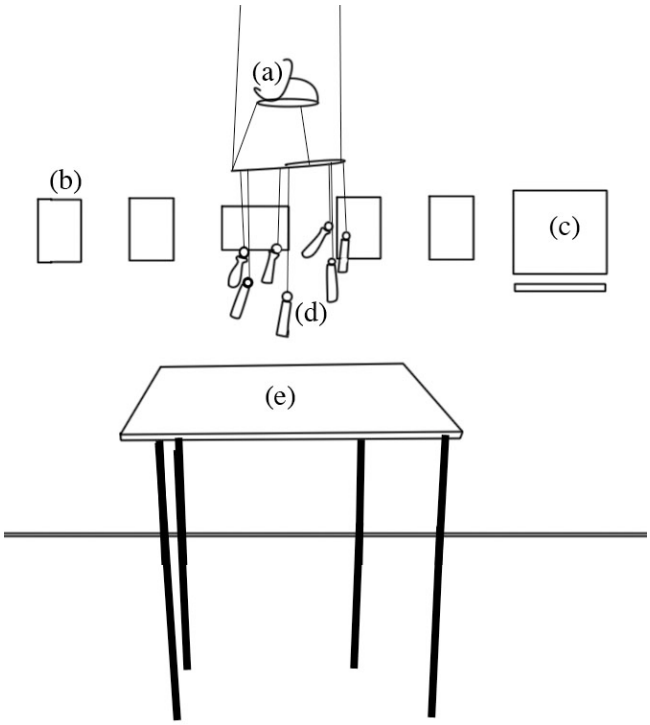


Figure 6.14 Schéma de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).

(a) présentoir tenant les flacons à échantillons. (b) documentations visuelles représentant les sept photographies des poupées. (c) ordinateur à disposition du public. (d) bioartefacts contenus dans des tubes à essais remplis de formol. (e) table à effet miroir.

Concernant l'expographie, on retrouvait le même principe que mentionné précédemment. Pour l'exposition du festival *Microwave* un cartel transcrivant les déclarations des artistes était situé aux côtés de l'œuvre (figure 6.15) alors que pour *Sk-Interfaces*, le public disposait du cartel qui livrait les informations rudimentaires (titre, auteur, date, technique) mais aussi de la brochure annexe du parcours de l'exposition qui contenait l'interprétation de la démarche des artistes par le commissaire Jens Hauser.

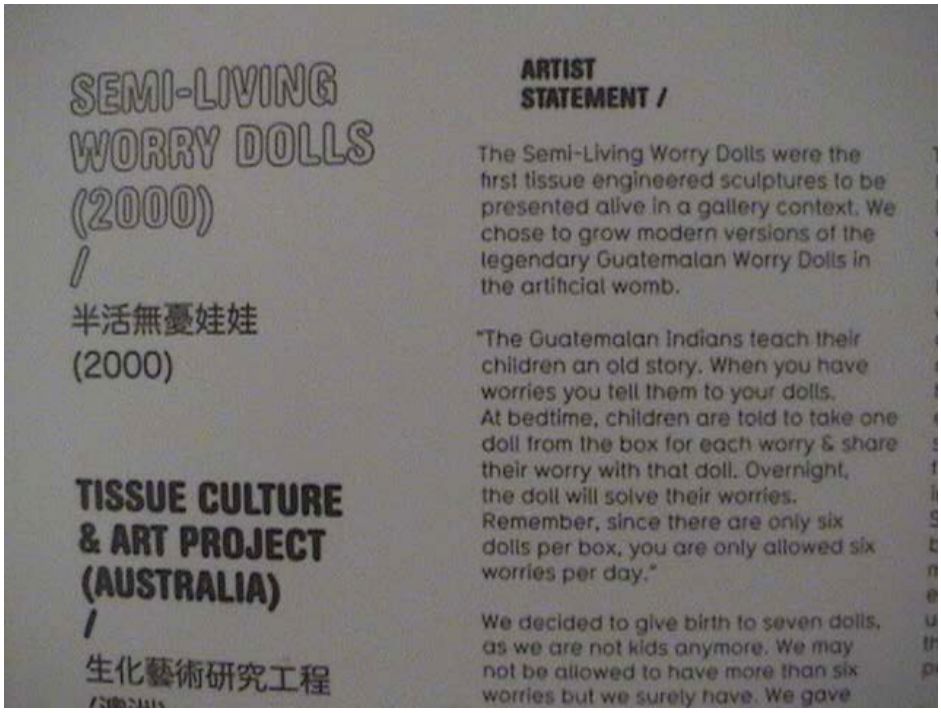


Figure 6.15 Cartel de l'installation *WD* (*Hong Kong city hall*).

Analyse

Que pouvons-nous dire de plus que ce qui a été évoqué pour l'installation *Pig Wings* (2002) puisqu'à peu de chose prés, les artistes ont recouru au même procédé pour mettre en œuvre ces « bioartefacts » (Andrieu, 2008) ? En effet, là encore, on constate l'exercice d'une mise en abîme des organismes conservés et transposés à leurs représentations photographiques situées en arrière-plan. Il s'agit aussi, comme nous l'avons dit, de la documentation visuelle déjà massivement médiatisée indépendamment de cette pièce que les artistes ont choisi d'intégrer comme un élément plastique de l'installation. Pour celle-ci, les artistes ont pris soin de créer une image de chaque poupée baptisée d'une lettre située de A à H correspondant à un souci particulier. Comme ils le déclarent, ceux-ci proviennent des personnes qui ont contribué au projet de culture de tissus et leur ont communiqué leurs anxiétés à cette période. Le catalogue mentionne en ce sens l'existence de huit poupées (comme

indiqué ci-dessous), un chiffre qui ne correspond cependant pas à celui de l'installation puisque sur les lieux des expositions, on découvrait en tout sept photographies ainsi que sept poupées conservées dans leurs tubes à essais :

> **Doll A** = stands for the worry from Absolute truths, and of the people who think they hold them.
> **Doll B** = represents the worry of Biotechnology, and the forces that drive it. (see doll C)
> **Doll C** = stands for Capitalism, Corporations.
> **Doll D** = stands for Demagogy, and possible Destruction.
> **Doll E** = stands for Eugenics and the people who think that they are superior enough to practice it.
> **Doll F** = in the fear of Fear itself.
> **Doll G** = is not a doll as the Genes are present in all semi-living dolls.
> **Doll H** = symbolizes our fear of Hope…

Comme nous le lisons, les soucis matérialisés par les poupées renvoient au thème des biotechnologies et plus précisément aux enjeux éthiques, politiques et humains liés à leurs usages. Cette légende de l'œuvre qui est mentionnée dans le catalogue de l'exposition *Microwave* et citée également dans le cartel est en fait extraite d'un article publié par les artistes[43]. En énonçant le baptême des poupées, elle se charge ainsi d'amplifier la dimension auratique de leur présence. Car le fait de les nommer renvoie à un acte de création singulière qui souligne leurs caractères d'organismes artificiels uniques et non reproductibles. Dans le même sens, même si chaque image de la série de photographies des poupées contient *grosso modo* la même composition iconique et esthétique, le fait qu'il y ait une photographie par poupée rappelle encore une fois que chacune d'elles est originale. Comme pour *Disembodied cuisine* (2003), ces images officielles ne cachent pas leur nature numérique, au contraire, les artistes semblent jouer avec les effets d'incruste visuelle pour générer une esthétique ambivalente. On découvre effectivement sur chaque représentation deux versions de la même poupée qui sont entourées de divers

[43] Catts, Oron et Ionat Zurr (august 2002). Growing Semi-Living Sculptures. *Leonardo Magazine*, 35 :4, p.368.

éléments rappelant l'univers scientifique (comme des cellules vues au microscope ou du biopolymère en gros plan). La plus petite poupée constitue en fait le moule en polymère qui accueille la culture de cellules tandis que la plus grande dévoile le résultat de leur croissance, lorsque les tissus l'ont entièrement recouvert. Grâce au montage numérique, l'image nous montre donc les deux étapes situées d'un bout à l'autre du processus de métamorphose du vivant. Cette narrativité visuelle rappelle celle des peintures médiévales dont les sujets illustraient successivement les évènements bibliques en une seule image fixe. Ici reprise par les bioartistes grâce au montage photo numérique, cette stratégie narrative leur permet à leur tour d'informer l'audience de l'imperceptible en montrant l'avant et l'après du processus de création artificielle des organismes et en marquant volontairement une ellipse correspondant à la durée éphémère de leur croissance.

Située à l'arrière-plan des « bioartefacts » (Andrieu, 2008), la documentation visuelle parait ainsi servir de décor pour aider le spectateur à prendre conscience de leur nature artificielle et du processus de leur croissance. Mais malgré cette mise en contexte, comme pour le cas précédent, la documentation verbale extrinsèque reste cependant nécessaire pour que l'expérience du récepteur soit totalement intelligible en lui indiquant la constitution technique de l'œuvre mais surtout le monde exprimé par l'artiste à travers elle. Et selon le cas de figure expographique, ces explications sont encore une fois fournies dans l'entourage immédiat de l'œuvre par le cartel ou la brochure d'aide à la visite.

6.2 Julia Reodica : *hymNext : The Living Sculpture Series* (2004-2008)

La seconde artiste de notre analyse réside aux Etats-Unis et contrairement aux autres, elle ne détient pas une formation artistique mais plutôt scientifique puisqu'elle a exercé une profession d'infirmière[44] avant d'entamer sa carrière dans le bioart. Son

[44] Voir sur son site Internet à l'adresse : http://www.phoresis.org/.

origine professionnelle semble d'ailleurs justifier l'orientation de sa démarche qu'elle dit située à un niveau d'interaction entre les cultures scientifique et sociale. Elle avait déjà collaboré avec Adam Zaretsky pour l'installation *Workhorse zoo* (2002), mais pour le projet *hymNext* (2004-2008), il s'agit d'une démarche individuelle. Cette pièce que nous avons jusqu'ici abordée sur un plan théorique fait donc à présent l'objet de notre attention.

6.2.1 Description formelle

HymNext (2004-2008) fait partie d'une série de sculptures vivantes (« *living sculptures* ») que l'artiste a conçue par la technique de culture de tissus. Il s'agit de plusieurs hymens fabriqués à partir de ses propres cellules vaginales ainsi que du muscle lisse de rongeurs et des cellules épithéliales bovines. Nous avons eu l'occasion de visiter cette prestation lors de l'exposition *Sk-interfaces* au casino Luxembourg déjà citée plusieurs fois dans notre analyse. Ainsi, sur les lieux, on pouvait observer qu'*hymNext* était isolé du reste de la collection grâce à deux cloisons qui l'enserraient dans une sorte de couloir (figure 6.16) :



Figure 6.16 Vues d'ensemble de l'installation *hN* (Casino Luxembourg).

Dans cet espace exigu, l'artiste avait choisi d'utiliser deux présentoirs disposés perpendiculairement entre eux. Le premier présentait l'œuvre sous sa forme achevée, en découvrant les hymens de quelques centimètres conservés dans des petits enclos transparents de bain nutritif stérilisés à l'intérieur de cinq écrins à bijoux alignés côte à côte (que l'artiste appelle des « *ceremonial boxes* »). Le second dévoilait uniquement la palette d'outils et de produits de laboratoire nécessaires à leur confection (« *laboratories artifacts* »), comme des seringues, des flacons, etc. (figures 6.17 et 6.18) :



Figure 6.17 Détails de l'installation *hN* (casino Luxembourg).

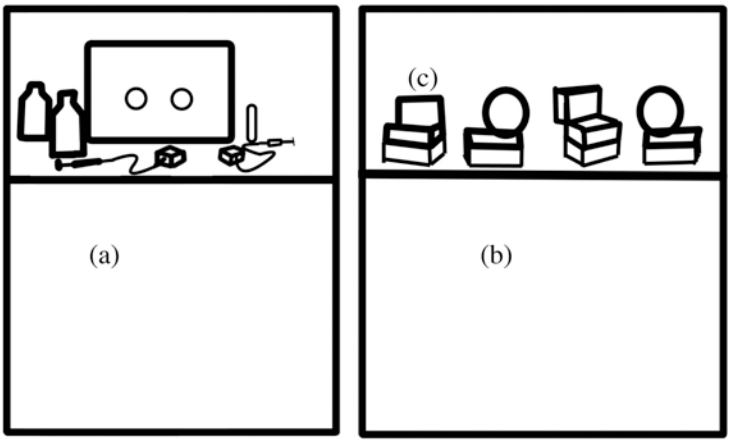


Figure 6.18 Schéma de l'installation *hN* (casino Luxembourg).

(a) présentoir contenant les ustensiles de laboratoire (*laboratories artifacts*). (b) présentoir contenant les hymens. (c) coffrets à bijoux (*ceremonial boxes*) contenant les hymens déposés dans un enclos de bain nutritif à l'intérieur d'une boîte transparente, stérile et hermétique.

En ce qui concerne la documentation expographique, on constatait que le cartel situé à proximité de la pièce mentionnait une sorte de légende numérotée en plus des informations nominatives habituelles référant à la pièce (figure 6.19). Cet énoncé rédigé en plusieurs langues était mentionné comme tel :

1. Cho Ku Rei
   (Put all the power of the universe here)
2. Dual Flames, Matrimonial box
3. Unisexe, mixture of artist's and mammalian Cells
4. Vesica Piscis (Vessel of the Fish)
5. Nanay (mother)
6. Tabletop Laboratory

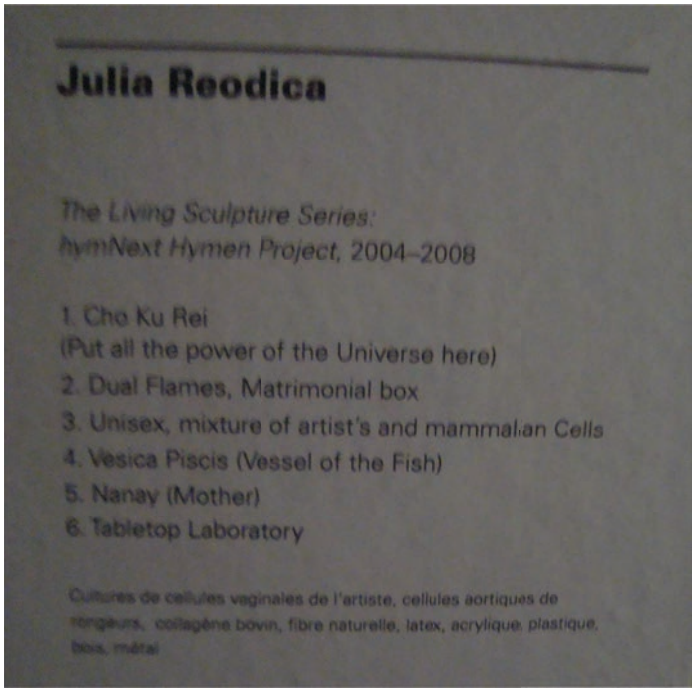


Figure 6.19 Cartel de l'installation *hN* (casino Luxembourg).

6.2.2 Analyse

Suite à cette introduction de l'œuvre de Julia Reodica observée en situation d'exposition, on constate déjà qu'elle diffère sur plusieurs points des travaux de *Tissue Culture & Art* présentés précédemment, même s'il s'agit de pratiques artistiques basées sur la culture de tissus vivants.

En effet, commençons par relever un premier point essentiel qui est que les hymens de Reodica ne sont pas exposés *in vivo* lors de leur mise en culture mais seulement à l'état posthume. On se souvient qu'au contraire, le groupe *Tissue Culture & Art* préférait présenter ses organismes durant leurs croissances ou bien les conserver ensuite en tant que pièces uniques dont la durée de vie éphémère s'est écoulée le temps d'un événement artistique. Or, d'après l'aspect formel de l'installation *hymNext* et les propos de Reodica dont nous avons cité un extrait, on peut supposer que les dimensions auratique et authentique des organismes artificiels qui font la priorité des artistes australiens ne constituent pas ici son propos principal. Car c'est au contraire l'image de leur reproductibilité en tant que produits de consommation d'une nouvelle ère technologique qu'elle paraît vouloir poétiser de manière critique en leur dédiant une finalité sociale bien particulière.

Ces observations nous poussent à relever une autre distinction importante qui est que, contrairement à *Tissue Culture & Art* qui s'attachait à mettre l'accent sur les effets de présence des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) en les exposant vivant ou en recourant à divers artifices pour mettre en évidence leur geste d'instrumentalisation artistique du vivant (rituels, accessoires ou mise en abîme par le document), Reodica a plutôt opté pour un travail de mise en scène visant, d'un côté, à extraire les bioartefacts du contexte scientifique pour leur donner une vocation sociale (avec le premier présentoir exposant les hymens dans leurs coffrets cadeaux), et, de l'autre,

néanmoins, à rappeler leurs origines artificielles (avec le second présentoir montrant les produits de laboratoire nécessaires à leur confection). De cette manière, elle présente son travail dans une zone interstitielle où se mêlent enjeux scientifiques et sociaux. Elle scénarise ainsi un futur possible où, grâce aux biotechnologies, le genre féminin serait libéré du sceau de la virginité symbolisé par la présence de l'hymen. En rendant l'acte de défloraison réversible, elle critique avec ironie les mœurs persistantes dans certaines sociétés traditionnelles qui imposent encore aux femmes de rester vierges jusqu'au mariage. Sur ce point, elle évoque dans le catalogue de l'exposition l'humiliation, le rejet voire la mort, que peuvent subir celles qui ont enfreint cette règle :

> « Biologically, the hymen assists the maturing female to propagate beneficial flora.2 Ironically in the social realm, knowledge of the biological function has become less important than the enforcement of the cultural meanings of the inconspicuous thin skin. The social context of the hymen as a sign of purity is based solely on gender control and familial economics in traditional cultures around the world. The consequences of an absent hymen in strict traditional cultures can range from family shame to even the death of the female who is deemed a non-virgin. In the *hymNext Project* the celebration of the recreated hymen is emphasized – and repeatable if desired. (…) By creating hymens that are based on the remnants of traditional cultures, antiquated gender rules are disengaged, new iconographies are associated, and the symbolism once again goes into flux. It is symbolic and linguistic flux within a progressive society that allows the general perceptions of the skin to be re-examined, challenged and to evolve into new meanings. » (Reodica, 2008, p.73)[45]

La réponse que propose cette artiste engagée à ce problème socio-culturel est donc scientifique : grâce à la production artificielle d'hymens, une femme peut désormais offrir (au sens littéral du terme) sa virginité à un homme, qu'elle ait ou non été déflorée avant.

Dans ce contexte, les coffrets cérémoniaux détenant les hymens fournissent un point d'amarre essentiel pour aider le public à accéder au scénario élaboré par

[45] Note en référence à : A. J. Hobday, L. Haury and P. K. Dayton, 'Function of the Human Hymen', *Medical Hypotheses* 49.2 (1997), 171-73.

l'artiste. Mais ces attributs de l'œuvre ne sont pas les seuls intermédiaires par lesquels Reodica véhicule son autorité d'auteur sur son travail puisque, nous l'avons dit, une légende plutôt ambiguë est aussi mentionnée sur le cartel de l'exposition :

1. Cho Ku Rei (Put all the power of the universe here)
2. Dual Flames, Matrimonial box
3. Unisexe, mixture of artist's and mammalian Cells
4. Vesica Piscis (Vessel of the Fish)
5. Nanay (mother)
6. Tabletop Laboratory

Bien qu'elle rappelle celle des *Semi-living worry dolls* de *Tissue Culture & Art* (qui baptisait les poupées par des lettres de l'alphabet en fonction d'un souci particulier lié aux enjeux de la révolution bio-industrielle), on constate ici qu'elle est rédigée en quatre langues différentes (l'anglais, le latin, le philippin et le japonais). Hormis le dernier chiffre qui fait concrètement allusion au contenu du second présentoir contenant les produits et outils de laboratoire, les renseignements livrés par les autres numéros sont plus énigmatiques. Grâce aux explications trouvées sur le site Internet de l'artiste[46], nous savons que ceux-ci réfèrent aux coffrets à bijou contenant les hymens que l'artiste a choisi de baptiser par des noms symboliques. En réalité, chacun des hymens est gravé en son centre du signe correspondant à son titre. Ainsi, « *Cho Ku Rei* » (« *put all the power of the universe here* ») renvoie à une incantation japonaise qui trouve son origine dans les exercices de méditation ou de guérison pour invoquer le pouvoir de l'univers. L'expression « *dual flames* » ou « *duo flames* » correspond à un motif artistique fréquemment utilisé dans les îles du Pacifique et l'Asie du Sud Est pour représenter la vie, l'énergie et la renaissance. « *Vesica Piscis* » (« *Vessel of the fish* ») incarne un symbole sacré dans l'art païen et religieux combinant une forme géométrique avec celle d'un poisson pour représenter le passage entre la terre et le divin ou encore l'acte de donner la vie signifié par l'utérus. « *Nanay* », enfin, signifie mère en philippin... Bien qu'ils proviennent tous de cultures

[46] Site Internet de l'artiste : http://www.phoresis.org/

différentes, on constate assez rapidement que ces termes ont en commun de renvoyer à la notion d'énergie vitale ou de force liée à l'acte de donner naissance. Seul l'adjectif « *Unisex* » sort du lot puisque son sens est sans équivoque. L'artiste déclare l'avoir choisi pour baptiser la première lignée d'hymens afin de les affranchir de la notion dualiste de genre et représenter l'unité entre les sexes et, philosophiquement, entre l'art et la science.

De cette façon, Reodica authentifie ses créations en les marquant d'un signe symbolisant l'acte sacré de donner la vie tout en signifiant à travers eux de nouvelles règles de conception du vivant qui soient moins discriminantes vis à vis de la différence des sexes. Mais bien qu'il soit matérialisé, cet acte politique passerait facilement inaperçu s'il n'était pas médiatisé par des documents. Il témoigne pourtant aussi de la conscience éthique dont fait preuve l'artiste à l'égard des enjeux liés à sa pratique d'intervention sur le vivant même s'il ne s'agit pas du sujet principal de son œuvre. Dans le même sens, les instruments de laboratoire exposés dans le second présentoir et référés en dernier point dans la légende (« *lab artifacts* ») sont eux aussi chargés d'un sens que l'artiste développe dans son site Internet. Elle y déclare effectivement exposer l'aspect technique de son travail pour évoquer l'intersection entre art et science et sensibiliser le public sur les limites de l'art à l'heure des nouvelles technologies :

> « Accompanied with laboratories artifacts, the work displayed the intersection of art and science. The viewer is encouraged to look down into the ceremonial boxes, as if he or she was the recipient. The tabletop laboratory was exhibited to show the actual setting of hymen production during the last phases of their life cycles. The viewer is also encouraged to speculate about the possibilities and limitations resulting from the medical and scientific arts in a time of emerging technologies. » (Reodica, s.d.)

Bien qu'elles soient complexes, ces différentes facettes de l'œuvre qui conjuguent démarches technique et symbolique sont une fois encore résumées en quelques lignes dans la brochure d'aide au parcours de l'exposition rédigée par Jens Hauser qui permet à quiconque de saisir rapidement le sens de la prestation :

> « Les « hymens de créateur unisexes » sont façonnés à partir de cultures de cellules vaginales de l'artiste, de muscle lisse de rongeurs et de cellules épithéales de bovins. Ils sont conçus pour re-virginiser symboliquement et autant de fois que souhaité.
> Le projet hymNext remet en question la valeur traditionnelle de la virginité dans certaines cultures, à une époque où ce tissu symbolique peut facilement être recréé et implanté. » (Hauser, 2009, p.53)

6.3 Art Orienté objet : Cultures de peaux d'artistes (1996-1997)

Réalisée dès les années 1990 par les membres du duo français Art Orienté objet Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, la dernière œuvre de notre corpus fait également partie des pièces pionnières dans l'usage de la culture de tissus à des fins artistiques. En effet, depuis le début de leur carrière, ces artistes ont construit une œuvre qui tourne autour du thème de la relation de l'homme à son environnement. C'est donc tout naturellement qu'ils se sont tournés vers les sciences du vivant au moment de leur vulgarisation publique pour mettre en place Cultures de peaux d'artistes. Présentons maintenant ce dernier travail.

6.3.1 Description formelle

C'est également à l'occasion de l'exposition *Sk-interfaces* que nous avons découvert la pièce Cultures de peaux d'artistes. Celle-ci constitue en fait le fruit d'une longue expérience vécue par les artistes qui se sont d'abord fait enrôler comme cobayes dans plusieurs laboratoires. Lorsqu'ils intégrèrent celui de l'université de Cambridge réputé pour ses premières cultures de tissus à une échelle quasi-industrielle, ils ont eu l'idée de cultiver leur propre peau à des fins artistiques. Pour ce faire, ils ont conservé une dizaine d'échantillons qu'ils s'étaient fait prélever pour la recherche et les ont ensuite redéposées sur du derme de cochon puis tatouées des sujets animaliers en vogue aux Etats-Unis.

L’œuvre se présente depuis sous cette forme posthume composée de plusieurs spécimens de peaux tatoués et conservés dans des bocaux de formols. Huit étaient exposés lors de notre visite de *Sk-Interfaces*, dans un cadre expographique plutôt sobre et neutre comme nous l’avons déjà décrit à plusieurs reprises (figures 6.20, 6.21 et 6.22) :



Figure 6.20 Vue d’ensemble de l’installation CPA (casino Luxembourg).



Figure 6.21 Détails de l’installation CPA (casino Luxembourg).

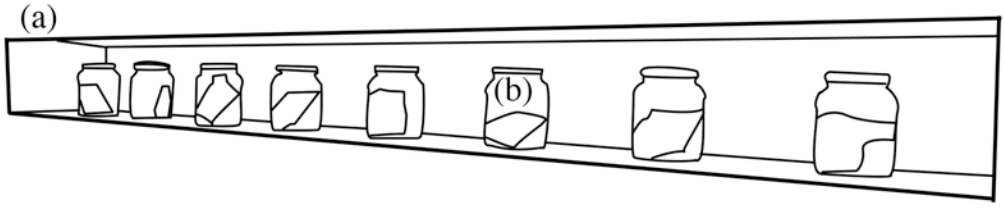


Figure 6.22 Schéma de CPA (casino Luxembourg).

(a) vitrine horizontale creusée dans le mur et éclairée à l’arrière plan exposant une rangée de huit bocaux. (b) bocaux de formol contenant des cultures de peaux d’artistes.

Les spécimens étaient installés aux côtés de deux autres pièces des mêmes artistes intitulées *Roadkill Coat* (2000) et *Trans-species Aura Photography* (2007). Ils étaient alignés sur une étagère horizontale protégée par une vitrine. Aucune fioriture ni décor n'étaient disposés dans leur entourage immédiat hormis un pan de lumière qui les éclairait par l'arrière. En termes de documentation, le cartel disposé à proximité indiquait le nom sans équivoque de la prestation ainsi que le médium et la technique employée : à savoir, « huit cultures d'épidermes d'artistes greffées sur des dermes porcins et conservées dans du formol » (figure 6.23) :

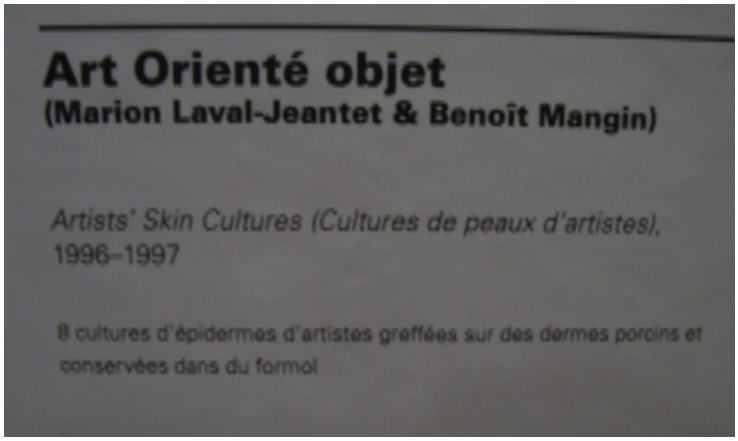


Figure 6.23 Cartel de CPA (casino Luxembourg).

Encore une fois, ces informations succinctes étaient bien sûr complétées par le texte du commissaire Jens Hauser qui condensait en très peu de lignes le long discours fournit par l'artiste Marion Laval-Jeantet dans le catalogue.

6.3.2 Analyse

À première vue, on constate que cette œuvre présente encore un cas de figure irréductible aux précédents des points de vue plastique et expographique car la

présence d'agréments et d'intermédiaires pour cadrer sa réception apparaît relativement faible.

En effet, lorsqu'elle décrit les étapes de sa démarche dans l'article publié pour le catalogue de l'exposition, Marion Laval-Jeantet mentionne son intention d'exalter le pouvoir « évocateur » (« *evocative* ») des organismes de façon à « convaincre » le spectateur qu'ils sont composés de peau humaine (2008, p.91). Le choix de greffer les parcelles cultivées sur du derme de porc provient de cette volonté de rendre l'œuvre plus saillante en la faisant ressembler davantage à de la vraie peau. Le derme de porc étant visuellement proche de celui de l'homme, sa greffe permettrait donc à l'audience de percevoir sans peine le médium utilisé par les artistes :

> « The thickness of the skin culture obtained was such that with its transparent quality it did not look much like skin… not enough at any rate to convince viewers from a culture filled with the impressions of opaqueness, thickness, smoothness that we associate with the idea of 'skin'. Even its preservation as an art object was illusory, not to mention the poverty of its texture. So we came round to the idea that it would have to be grafted onto a 'foreign' derm, a pig's for instance. (…) So we grafted cultures of our epidermis onto pig derm, and, convinced that the result was still not very evocative, we tattooed them with mythical animal figures, chosen from the top American animal tattoos in 1996. » (Laval-Jeantet, 2008, p.91)

Le fait que les peaux soient tatouées, c'est-à-dire qu'elles portent le signe d'une pratique exclusivement destinée à décorer la peau humaine, fournit un indice supplémentaire pour faciliter la perception du spectateur. Mais dès lors que l'analogie entre l'œuvre et son médium devient directement perceptible par l'audience, on se rend compte qu'une grande partie de l'opération de dévoilement d'ordinaire prise en charge par la documentation n'est plus à faire. Car ce n'est effectivement plus par l'acte d'énonciation que la composition matérielle de la prestation est dévoilée, mais par l'opération du regard du public immédiatement posé sur l'œuvre.

Comme elles sont intelligibles pour le percepteur, les Cultures de peau d'artiste d'Art Orienté objet bénéficient d'une relative autonomie par rapport aux prestations posthumes précédentes. A cette condition, les artistes nous montrent effectivement

qu'il est possible d'exposer du bioart sans multiplier les agréments et les intermédiaires (comme le document) chargés de cadrer cette expérience. Mais doit-on pour autant considérer que la transparence du médium affranchit l'œuvre bioartistique des dispositifs de médiation ? Par exemple, comment interpréter la présence des tatouages qui ornent les parcelles de peau en montrant divers animaux et chimères comme un tigre, une licorne, un papillon, etc., sans se fier aux intentions de l'artiste pour comprendre leur sens ? Grâce au discours de Marion Laval-Jeantet, nous découvrons effectivement que ces ornements proviennent de la volonté du duo de représenter un monde hybride où les frontières entre espèces, genres et identités seraient levées :

> « These final art objects broke through a number of barriers that our minds try to set up for balance : those of autonomy, identity, genus, species… and they proved all the more active in our view because they were capable of plunging the visitor into gut-wrenching doubt over these concepts. » (Laval-Jeantet, 2008, p.99)

A travers la présence tangible des Cultures de peaux d'artistes, les artistes d'Art Orienté objet veulent donc projeter l'image d'un monde fictif où nos conceptions anthropocentristes du vivant seraient renversées. Mais leur démarche artistique ne se limite pas à la volonté d'exposer un nouveau paradigme de représentation du monde. Car les artistes déclarent aussi vouloir transgresser les catégories artistiques traditionnelles en produisant une œuvre d'art à la fois conceptuelle mais aussi vivante et prélevée du corps de l'artiste :

> « To produce artists' skin cultures we felt was a big issue : not only was it a matter of integrating contemporary technical capabilities into the artistic language, but beyond that, the idea was to transgress the question of the artwork medium by proposing a living medium that was none other than the artist in person. » (Laval-Jeantet, 2008, p.90)

Il est clair qu'il serait impossible pour l'audience de saisir l'ensemble des enjeux incarnés par cette œuvre sans l'aide du document car elle n'aurait pas les codes pour interpréter le langage plastique par lequel s'expriment les artistes. C'est la

raison pour laquelle, la brochure d'aide au parcours de l'exposition fait, une nouvelle fois, la médiation :

> « Dans *Artists' Skin Cultures*, des cellules épidermiques des deux artistes ont été cultivées, puis greffées sur du derme de porc avant d'être tatouées de motifs représentant des espèces menacées. Dans l'idéal, ces totems trans-spécifiques seront filament greffés à des collectionneurs d'art volontaires. Ces œuvres feront alors, littéralement, partie d'eux-mêmes. Selon le duo d'artistes, ce travail présente « la projection d'un monde hybride où les xénogreffes seraient monnaie courante et les distinctions entre les différentes espèces du vivant seraient atténuées jusqu'à l'abolition. » (Hauser, 2009, p.55)

6.4 Conclusion

Que nous prouvent ces observations sur le terrain par rapport à notre recherche ? Elles démontrent que bien qu'elles aient porté sur un panel d'œuvres d'art tissulaire singulières, chacune d'elles faisait preuve d'une relation de dépendance envers sa documentation plus ou moins explicite sur les lieux de son accrochage. Car qu'elles soient exposées vivantes ou posthumes, plutôt dépouillées d'agréments ou au contraire ornées d'images et d'accessoires, ces pièces composées essentiellement d'un ou plusieurs organismes artificiels ont le point commun d'être tributaires des médiations pour être accessibles par l'audience.

En effet, la présence du document sert en priorité à indiquer les processus sous-jacents de manipulation du vivant mis en œuvres par l'artiste qui sont autrement imperceptibles par le public. C'est le cartel qui suffit généralement à relever cette tâche en mentionnant le titre et surtout la technique employée. Sa médiation est d'autant plus efficace lorsqu'il indique des noms descriptifs, comme *Victimless Leather – A prototype of Stitch-less Jacket grown in a Technoscientific "Body"* ou Cultures de peaux d'artistes, qui assurent une lecture facile de l'œuvre en énonçant sa composition matérielle, son medium, sa procédure de fabrication mais aussi l'idée qui

s'en dégage. La dynamique qui s'établit ainsi entre l'œuvre et son cartel fournit une base de connaissances qui prépare l'expérience phénoménologique du regardeur en lui faisant prendre conscience de sa nature organique et artificielle.

Car ensuite c'est au public de faire l'analogie entre les informations du cartel et les œuvres qu'il perçoit en direct et dont l'aspect visuel est souvent loin d'être assimilable aux contenus et aux sujets qu'on leur prête. La taille miniature, l'aspect amorphe des organismes tissulaires, les outils scientifiques de pointe qui les entourent, etc., fournissent autant d'obstacles qui compliquent l'acte de compréhension de l'audience. Cette tâche est d'autant plus rude que, comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas seulement de connaître la composition matérielle des pièces pour faire l'expérience sensible du bioart, mais de saisir aussi les intentions véhiculées par l'artistes à travers son geste de manipulation du vivant. Car bien que le bioart soit composé d'artistes qui passent à l'acte en sortant du paradigme mimétique pour modeler la vie elle-même, leurs œuvres n'en restent pas moins figuratives. Elles expriment des propos qui s'offrent comme des projections d'un monde futur, prophétique, critique ou fictif, dans lesquelles ils veulent nous immerger pour nous faire prendre conscience des enjeux liés aux biotechnologies. C'est par cet intermédiaire que les artistes remettent en question certaines de nos moeurs et croyances contemporaines. Ainsi, exposer un manteau de cuir dans un bioréacteur, c'est ironiser sur l'utopie d'un monde où l'on produirait du cuir sans faire de victime animale, créer des hymens artificiels, c'est critiquer l'importance de la virginité dans les sociétés traditionnelles en concevant une société future où les hymens seraient commercialisés, etc.. Par leur présence en tant qu'organismes artificiels, les « bioartefacts » (Andrieu, 2008) réfléchissent différents scénarios dans lesquels leur existence prend tout son sens parce qu'ils subvertissent les valeurs et les pratiques de nos sociétés actuelles. Les discours intentionnels des bioartistes sont d'ailleurs si engagés politiquement que l'on peut même se demander si leurs œuvres ne servent pas finalement de prétextes pour prendre la parole sur la scène publique.

Dans ces conditions, les expographies qui prennent en charge les dispositifs de médiation jouent un rôle décisif pour garantir la lecture des œuvres puisque ce sont elles qui prévoient l'emplacement et le contenu des cartels, mais aussi les formes de documentations annexes nécessaires durant le parcours du spectateur. Elles filtrent les médiations à disposition de l'audience lors de son contact sensible avec les œuvres. Selon les cas, nous avons vu qu'elles les dissimulent ou au contraire les affichent ouvertement à proximité des pièces. On constatait ainsi la désuétude des anciens modèles qui considèrent que les textes intégrés dans l'exposition doivent être réduits au minimum en prenant le risque d'abandonner au spectateur le soin d'interpréter aléatoirement des œuvres à partir des informations rudimentaires du cartel. Une autre proposait une expographie intermédiaire en conservant le cadre neutre et pauvre en texte autour de l'accrochage des œuvres tout en prévoyant une documentation annexe et mobile à la charge du spectateur. La dernière enfin brisait le tabou en affichant une documentation lourde et chargée en explications autour des prestations afin d'optimiser les conditions de réception du public. Plus proche du modèle didactique dédié aux collections scientifiques, elle ne cachait pas la nécessité de mettre à jour un programme expographique adapté aux prestations artistiques contemporaines qui ne peuvent plus être appréhendées sur le mode de la contemplation esthétique et désintéressée traditionnelle, mais au contraire, qui doivent être assistées par des médiations pour que le regard du spectateur puisse les convertir en œuvres d'art.

Cette situation de dépendance avérée du bioart avec sa documentation soulève par conséquent plusieurs questions quant au statut ontologique des œuvres et leur fonctionnement esthétique qui paraît complexe à déterminer tant les dispositifs de médiation assistent leur réception et envahissent leur lieu d'exposition. Ce problème de délimitation de l'œuvre avec sa documentation est d'autant plus critique dans les cas où celle-ci n'est plus seulement documentée autour de son accrochage par des textes de présentation, mais l'est aussi intrinsèquement, comme nous avons vu le cas avec *Pig Wings* ou les poupées du souci de *Tissue Culture & Art* où le « bioartefact »

(Andrieu, 2008) authentique se trouvait enchâssé avec sa représentation visuelle. Si le document n'est que le vestige de la vie, et donc de l'œuvre authentique avec laquelle doit s'instaurer la relation sensible du spectateur, alors pourquoi l'avoir exposé à ses côtés ? Ce cas de figure ne pourrait-il pas renverser les à priori qui considèrent encore que le bioart doit se consommer sur un mode sensible ?

CHAPITRE VII

SYNTHÈSE ET DISCUSSION

Après avoir examiné les rapports qu'entretient le bioart avec sa documentation des points de vue théorique et pratique puisque nous avons entrepris une analyse plus détaillée de cas observés sur le terrain, ce dernier chapitre compte faire la synthèse des résultats obtenus et ouvrir le champ à la discussion en abordant différents auteurs.

Il y sera donc question de résumer les enjeux de la documentation du bioart sur la réception, la composition et le fonctionnement des œuvres (7.1) et d'engager ensuite la discussion sur le statut de l'œuvre d'art au regard de sa dépendance documentaire (7.2). Dans cette section, nous examinerons l'enjeu des médiations sur la reconnaissance du champ de l'art (7.2.1) grâce aux concepts des auteurs Anne Cauquelin (1996) et Nathalie Heinich (1998). Puis nous poursuivrons cet axe de réflexion avec la thèse d'Yves Michaud (2003) pour réfléchir sur la valeur auratique des œuvres d'art procédural (7.2.2). Enfin, nous nous intéresserons à l'approche anti-essentialiste de Roger Pouivet pour étudier le fonctionnement esthétique des œuvres d'art et en proposer une définition (7.2.3).

7.1 Synthèse : les enjeux de la dépendance documentaire du bioart sur le fonctionnement esthétique des œuvres

Alors qu'il ne s'agit pas de prestations dématérialisées, idéelles ou fictives mais au contraire d'œuvres relatant un événement bien réel puisqu'elles sont composées d'organismes fabriqués par l'artiste en laboratoire et exposés vivants ou posthumes, l'appareillage documentaire tient une place paradoxalement envahissante pour cadrer la circulation publique du bioart. Cette quantité invasive de discours d'artistes et

d'experts accompagnés d'images des productions est d'autant plus curieuse qu'elle se manifeste à l'échelle médiatique mais surtout sur les lieux d'accrochage des œuvres.

La situation est telle que, pour un art qui partage avec le *body* art le point commun d'être matérialisé par une performance physique et éphémère parfois exposée en direct (même s'il ne s'agit plus du corps de l'artiste mais d'une organisme indépendant), elle ébranle le principe d'une réception non médiate basée sur une relation d'authenticité avec l'œuvre d'art. Car elle démontre effectivement que pour faire l'expérience sensible du bioart, le spectateur doit passer par le document qui lui fournit les conditions de réception phénoménologiques et instantanées des œuvres.

Par conséquent, ces résultats nous poussent à déduire que l'œuvre bioartistique et sa documentation entretiennent des rapports de dépendance parce que les propriétés esthétiques des œuvres n'émergent finalement qu'à condition que la documentation en livre les principes d'intelligibilité à l'audience. Ce qui signifie que si la production bioartistique reste première par rapport au document qui lui est subordonné, elle en est toutefois tributaire puisque c'est lui qui conditionne son fonctionnement esthétique. Cela montre aussi que malgré la présence tangible des organismes façonnés en amont par l'artiste, la participation intellectuelle du spectateur est néanmoins requise, car c'est elle qui accomplit la conversion de la prestation en œuvre d'art via la documentation.

En ce sens, la mécanique qui soutient cette relation de dépendance rappelle celle dont traite Poinsot (1999) à propos des récits autorisés de l'art exposé. Car même s'il n'existe pas de rapport constitutif entre ces textes et la prestation référée, ils ont cependant la caractéristique de l'accompagner systématiquement en se faisant oublier lors de sa réception alors qu'ils véhiculent l'autorité de l'artiste sur ce qu'il donne à voir par sa démarche. Par conséquent, bien qu'ils soient indispensables au fonctionnement des prestations bioartistiques en tant qu'œuvres d'art, ils sont néanmoins seconds parce qu'ils apparaissent après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa circulation.

Mais si cette sujétion documentaire du bioart dérange c'est parce qu'elle dénigre les propriétés esthétiques des pièces tributaires des énoncés qui conditionnent leur réception. Cette absence d'autonomie des prestations bioartistiques heurte la croyance selon laquelle, au contraire, le bioart mettrait fin à une période de dématérialisation de l'art. Souvenons nous effectivement de Jens Hauser (2008), principal commissaire du bioart, qui évoquait un phénomène inédit de « rematérialisation » dans l'histoire de l'art, et défendait à ce titre l'intérêt d'une relation co-corporelle entre le bioart et le regardeur qui doit partager l'expérience émotionnelle et sensible des processus de transformation du vivant mis en scène par l'artiste. Comme le bioart partage avec le *body art* une dimension performative et incarnée, les artistes et les commentateurs ont unanimement tendance à survaloriser l'expérience d'authenticité éprouvée au contact de l'événement *live*. Or on constate que ces prédicats esthétiques restent fictifs ou virtuels s'ils ne sont pas escortés par des documents qui aident le spectateur à faire le raccord entre les propriétés phénoméno-physiques des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) et les enjeux sémiotiques qu'ils représentent.

Le fait que l'on survalorise l'expérience phénoménologique du bioart pour ses dimensions performative et matérielle malgré la nécessité indéniable des documents pour gagner l'efficacité de cette confrontation sensible au sens où la décrit Hauser (2008) rappelle ainsi le cas de figure étudié par Amélia Jones (1997) à propos des performances. Car comme nous l'évoquions[47], lorsque cette dernière s'oppose effectivement au principe d'une réception directe du *body art*, elle avance que non seulement une réception médiatisée a l'avantage de ne pas dénaturer la relation d'intersubjectivité qui peut s'établir entre l'œuvre et le regardeur, mais qu'en plus, elle véhicule les intentions de l'artiste en garantissant ainsi que le sens de l'œuvre soit bien compris. L'auteur insiste en ce sens sur l'ancrage culturel du *body art* en affirmant sa dépendance avec la documentation qu'elle juge nécessaire pour

[47] Voir le chapitre III qui fait l'examen des documents.

permettre à ce type d'œuvre d'atteindre sa dimension symbolique et « représentationnelle » :

> « I have already made clear that I specifically reject such conceptions of body art or performance as delivering in an unmediated fashion the body (and implicitly the self) of the artist to the viewer. The art historian Kathy O'Dell has trenchantly argued that, precisely by using their bodies as primary material, body or performance artists highlight the "representational status" of such work rather than confirming its ontological priority. The representational aspects of this work – its "play within the arena of the symbolic" and, I would add, its dependance on documentation to attain symbolic status within the realm of culture – expose the impossibility of attaining full knowledge of the self through bodily proximity. Body art, finally, shows that the body can never "be known 'purely' as totalizable, fleshy whole that rests outside of the arena of the symbolic." [11]» (Jones, 1997, p.13)

Dans le même sens, puisque le bioart détient un ancrage culturel que la perception instantanée et neutre des prestations ne permet pas d'appréhender, pour atteindre son statut symbolique, il requiert une réception active du public dont la tâche de compréhension doit être guidée par des textes. Car la perception immédiate des propriétés phénoméno-physiques des « bioartefacts » (Andrieu, 2008) ne permet pas de saisir les performances réalisées en amont : les processus sous-jacents de transformation du vivant mais surtout la signification de leur mise en scène en tant qu'œuvre d'art. On se rend alors compte que ce ne sont donc pas tant les productions bioartistiques qui sont le pivot de l'expérience esthétique mais le réseau de significations tissées à travers elles via la documentation et par laquelle le regardeur doit passer pour éprouver l'expérience attendue par l'artiste au contact de son œuvre.

7.2 Discussion : le statut de l'œuvre d'art au regard de sa dépendance documentaire

Par conséquent, cette dépendance documentaire pointe du doigt l'incapacité des productions bioartistiques à délivrer l'expérience esthétique évoquée par les artistes et les experts. Car, sans les discours sémiotiques et symboliques élaborés à leurs propos, elles semblent dépourvues des effets esthétiques qu'on leur attribue. La situation est

telle qu'elle incite finalement à se demander si l'expérience du bioart doit avoir lieu au contact des œuvres ou des documents qui y réfèrent, en remettant ainsi radicalement en cause l'à priori qui veut que la réception de cette forme d'art soit non médiate.

Pour réfléchir sur ce problème, nous pouvons aborder certaines théories d'auteurs qui ont réfléchi sur l'art contemporain au regard de sa dépendance aux médiations. Nous souhaitons alors commencer par présenter les concepts de « textobjet » d'Anne Cauquelin (1996) et d' « interprétation performative » de Nathalie Heinich (1998) parce qu'ils pointent la question des enjeux de la documentation sur la reconnaissance des œuvres dans le champ artistique. Puis, nous nous intéresserons au statut de l'art procédural selon Yves Michaud (2003) (7.2.2) et enfin au mode de fonctionnement esthétique des œuvres en citant le travail de Roger Pouivet (2007, 2010) (7.2.3).

7.2.1 L'intégration des œuvres dans le champ de l'art

Si l'assistanat du bioart par des documents discursifs et visuels nous pose un problème, c'est parce que cette réalité heurte nos croyances en une relation de sensibilité instantanée aux œuvres d'art. Nous avons vu précédemment que ce constat est particulièrement dérangeant lorsqu'on a affaire à des œuvres performatives comme celles du bioart ou du *body art* parce qu'elles sont incarnées par le corps de l'artiste ou celui d'un organisme et qu'elles induisent en ce sens une relation d'intersubjectivité et d'identification co-corporelle entre l'œuvre et le spectateur.

Dans son Petit traité d'art contemporain (1996), Anne Cauquelin traite du problème de cette croyance en décrivant les attentes de la *doxa* à l'égard de la consommation des œuvres d'art de la façon suivante :

> « On me dira que la perception des œuvres n'est pas affaire intellectuelle, de compréhension, mais de sensibilité, d'émotion ; que l'art est question

> d'intuition, d'immédiateté ; que l'émotion ne se commande pas ni ne s'explique (tout juste si on reconnaît qu'il y faut une préparation, une sorte d'éducation) ; qu'à voir une œuvre, la compréhension se fait immédiate, mais que ce n'est pas une compréhension intellectuelle, conceptuelle, car elle se targue d'une pénétration intérieure, d'un contact direct avec ce que l'œuvre rend visible du monde invisible qu'elle porte dans ses flancs… » (Cauquelin, 1996, p.11)

Mais, comme elle l'écrit plus loin, le problème de ces attentes sur la façon dont il faut percevoir les œuvres, c'est qu'elles reposent sur un système de reconnaissance qui est défectueux dans la mesure où les prestations contemporaines ne répondent plus aux anciens critères d'identification de l'art :

> « La perception exige une compétence globale : reconnaître qu'il s'agit d'œuvres d'art, c'est connaître les traits par lesquels une œuvre est dite d'art et les poser sur l'objet que l'on a en face de soi. Si la perception de l'art contemporain fait défaut, c'est donc que ces traits ne peuvent pas être posés sur ses objets. Que partant, ils ne sont pas reconnus comme objets d'art. Où est alors la faille, et que faudrait-il pour que la reconnaissance (la perception) ait lieu ? » (Cauquelin, 1996, p.12-13)

Voilà comment l'auteur en vient à justifier la présence des documents autour des œuvres d'art contemporain avec le concept de « textobjet ». Car contrairement à l'idée d'une perception innocente, les œuvres d'art contemporain doivent être « textuées » pour contourner la barrière de l'incompréhension de l'audience par des textes qui les situe dans le domaine de l'art :

> « Loin, donc, d'être un ornement ou un accompagnement d'œuvres déjà là, les textes les constituent en œuvres. Et cette aptitude à instaurer croît à la mesure des « coups » singuliers de ces objets erratiques par rapport à la vulgate, qui réclament toujours plus de textes pour les tenir dans le champ. L'objet d'art contemporain, à ce titre, est moins une œuvre isolée dans sa splendeur opaque qu'un textobjet. » (Cauquelin, 1996, p.37)

Dans ce contexte, la croyance du spectateur qu'il y a de l'art est donc entretenue par le texte de sorte que sa participation puisse avoir lieu et ainsi assurer la conversion des prestations en œuvres d'art :

> « L'attitude dite passive du spectateur est un leurre. Loin d'être passif, il contribue, par l'idée qu'il s'en fait, à construire l'action. Non point tant que « le regardeur fasse le tableau » comme le voulait Duchamp, ce qui est une

> proposition très honnête, spéculative (tout se passe dans la tête) et donc inoffensive, peut-être même la moins offensive des propositions duchampiennes, quoi qu'on en dise. Elle situe en effet l'action du spectateur après la production concrète de l'objet par un auteur, détachant les deux phases de la « création » et de la « contemplation », comme la tradition esthétique l'exige. Le spectateur et son regard refont alors plus qu'ils ne font. Ou comment le regard du spectateur convertit l'objet en œuvre ; mais l'objet est déjà là, et la notion d'œuvre aussi. Or, s'il y a bien action du spectateur, elle est d'une tout autre sorte : avant d'être regard qui fait, c'est-à-dire interprétation, c'est un acte de foi, une croyance. La croyance qu'existe une activité qui s'appelle art, que cette activité produit des œuvres, que ces œuvres sont de l'art, et qu'il convient donc de les traiter comme telles. Cette croyance, antérieure à toute vision ou regard sur un objet déjà produit, est ce qui, réellement, « fait » qu'il y a de l'art plutôt que rien. » (Cauquelin, 1996, p.41-42)

Dans cet axe de pensée, nous pouvons revenir sur la notion d' « interprétation performative » de la sociologue Nathalie Heinich (1998) qui s'est intéressée à l'effet réflexif de la documentation sur l'œuvre. En effet, elle observe qu'en accompagnant systématiquement les prestations, le commentaire se charge de leur assurer un contexte de circulation en éduquant le regard du public à percevoir où il y a art. Pour ce faire, l'opération du commentateur consiste à réinjecter l'interprétation de l'œuvre dans l'intentionnalité de l'artiste en dégageant le concept de ce qu'il aurait voulu mettre en scène. Cet effet de réflexivité du commentaire sur l'œuvre a pour conséquence d'ajouter une plus-value à la prestation en semant l'ambiguïté entre ce qu'elle présente et ce qu'elle représente :

> « De façon générale, l'interprétation tend à détacher l'œuvre du référent ordinaire (objets quotidiens, symboles idéologiques) pour l' « auto-référentialiser », c'est-à-dire la rattacher à l'art lui-même, devenu son référent : le déchet devient relique d'une vie d'artiste, l'œuvre inauthentique devient réflexion sur l'inauthenticité, l'art vide devient l'art du vide, la peinture sans contenu devient la peinture comme contenu, le symbole politique devient la présentation du politique. Le changement de cible référentielle permet ainsi de positiver la négation qu'opère l'œuvre en transgressant les valeurs : transgression qui, soumise au travail de l'interprétation, devient à son tour une valeur, ajoutée par le commentaire à la matérialité de l'œuvre. Et cette valeur ajoutée à l'œuvre est, indissociablement, une valeur imputable au discours sur l'œuvre, sans qu'on puisse départager exactement entre ce qui, dans le résultat

ainsi obtenu – un texte à propos d'un objet – revient à l'habileté du commentateur ou à l'inventivité de l'artiste. » (Heinich, 1998, p. 321-322)

Du coup, comme le remarque l'auteur, l'interprétation provoque une « forclusion de l'évaluation » car réfléchir d'emblée sur la signification de l'œuvre, c'est exclure la question de valeur à lui accorder :

> « En supposant résolue la question de la valeur, l'opération interprétation la résout de fait : il va de soi qu'un long commentaire interprétatif sur une œuvre suppose que cette œuvre est digne qu'on s'y arrête. La suspension herméneutique (« qu'est-ce que ça signifie » ?) de l'interrogation axiologique (« qu'est ce que ça vaut » ?) est elle-même une axiologie, une imputation de valeur : ça vaut forcément quelque chose puisqu'on y cherche, puisqu'on y trouve du sens. L'interprétation, en d'autres termes, est performative, et doublement : non contente de donner du sens, elle confère aussi de la valeur. » (Heinich, 1998, p. 322)

Plus l'œuvre est minimale ou conceptuelle et donc exposée à l'accusation herméneutique (« ça ne veut rien dire ») et axiologique (« ça n'a aucun intérêt »), plus cette indissociabilité avec son commentaire devient forte. L'auteur prend ainsi l'exemple des *ready mades* de Duchamp pour conclure que « (…) le « C'est de l'art » n'appartient pas en propre à l'œuvre, mais à l'expérience savante de la définition de l'objet comme œuvre. » (Heinich, 1998, p. 323).

Ces déductions sur les enjeux des commentaires sur l'œuvre mettent alors à l'épreuve la conception réaliste de l'art. Car elles révèlent au contraire son « inanité », puisque la valeur d'art ne réside pas dans l'objet en tant qu'œuvre mais dans l'ensemble des connexions qui s'établissent à travers lui :

> « C'est que la mise en évidence de l'importance du commentaire, et de la valeur qu'il ajoute à l'œuvre, fait partie des instruments de dénonciation de l'art contemporain, lequel révèlerait ainsi, selon ses détracteurs, son inanité : si la valeur ne réside plus tant dans l'objet que dans le discours qu'il suscite, alors il ne s'agit plus d'une valeur proprement artistique mais d'une valeur hétéronome, pur effet de discours ou de mode. (…) On a là une nouvelle illustration du conflit des paradigmes : pour le paradigme moderne, la valeur artistique réside dans l'objet, et tout ce qui est extérieur à celui-ci ne peut exprimer quoi que ce soit de la valeur intrinsèque de l'œuvre ; pour le paradigme contemporain, la valeur artistique réside dans l'ensemble des connexions – discours, actions,

> réseaux, situations, effets de sens – établies autour ou à partir de l'objet, lequel n'est plus qu'occasion, prétexte, point de passage, même pas forcément obligé compte tenu de la tendance à la dématérialisation des œuvres. » (Heinich, 1998, p. 323-324)

7.2.2 L'œuvre comme expérience

Pour poursuivre notre réflexion, nous devons donc opérer un changement de paradigme en quittant le régime d'objet de l'art pour comprendre que notre relation aux œuvres ne dépend pas, en réalité, de leurs propriétés physiques au contact desquelles on éprouverait un sentiment esthétique spécifique, mais qu'elles existent grâce à des procédures qui les font émerger comme telles et qui sont énoncées par les discours d'artistes et d'experts adressés à l'audience. Dans ce système de reconnaissance, les documents jouent ainsi un rôle de premier ordre pour légitimer les œuvres et leur fournir un contexte de réception.

Mais si nous devions accepter que les œuvres n'ont en réalité d'existence qu'à travers le contexte extrinsèque qui les consacre en œuvres d'art, alors quel sens devons-nous accorder à leur contenu ? Dans son ouvrage sur L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique, Yves Michaud (2003) s'est penché sur la question du statut ontologique de l'art procédural en étudiant le phénomène progressif de disparition de l'œuvre comme objet et pivot de l'expérience esthétique au profit des expériences qu'elle suscite.

Ce phénomène de désubstantialisation de l'art proviendrait de deux mécanismes, intrinsèque puis extrinsèque, au champ artistique lui-même. Puisqu'il serait d'une part, issu d'un processus de dématérialisation de moins d'un siècle véhiculé par l'art moderne (et dont le point d'ancrage serait le *ready-made* duchampien). Et d'autre part, il serait lié à l'influence progressive d'un mouvement de démocratisation culturelle, des loisirs et du tourisme, c'est-à-dire, à l'impact de la fréquentation grandissante d'un nouveau type de public issu de la culture de masse

qui aurait provoqué la standardisation et la transformation de l'esthétique en un produit culturel accessible et calibré dans les champs de la relation aux expériences et du culte de l'art.

Dans un tel contexte de consommation culturelle se dégagerait alors un mouvement progressif de disparition de l'œuvre d'art comme objet pivot de l'expérience esthétique et sa substitution par des expériences. Il indique qu'avec cette mutation du statut d'objet de l'œuvre d'art, suit aussi celle du processus de création artistique avec l'artiste qui passe d'un travail de fabricateur d'objets à celui de « producteur d'expériences » (Michaud, 2003, p. 11). Car les installations, les intentions, les attitudes et les concepts remplaceraient dès lors les œuvres pour s'incarner à l'intérieur de dispositifs producteurs d'effets esthétiques :

> « Les œuvres ont été remplacées dans la production artistique par des dispositifs et des procédures qui fonctionnent comme des œuvres et produisent la pure expérience de l'art, la pureté de l'effet esthétique presque sans attaches ni support, sinon peut-être une configuration, un dispositif de moyens techniques générateurs de ces effets. » (Michaud, 2003, p. 10)

Dans ces conditions, la notion de « dispositif » devient donc cruciale pour faire face à la propriété procédurale de l'art. Car du moment où l'art n'est plus matérialisé, identifiable et délimité par un objet mais que son contenu est gazeux et dynamique, en incluant un effort de participation du public, l'importance est déplacée sur la gamme d'effets que génère l'objet plutôt que sur sa matérialité même. L'intérêt esthétique est donc mis sur la forme interactive et relationnelle du dispositif :

> « Dire ainsi que le dispositif doit engendrer une expérience déplace l'accent de l'œuvre vers son effet et vers l'interaction avec le spectateur-regardeur : foncièrement cette sorte de dispositif est, pour lâcher le maître mot, « in-ter-active ».
>
> Il n'est pas indispensable que le dispositif soit aisément identifiable comme « de l'art » : ce qui est de l'art, c'est l'effet produit. Il y a effacement de l'œuvre au profit de l'expérience, effacement de l'objet au profit d'une qualité esthétique volatile, vaporeuse, ou diffuse, avec parfois une disproportion cocasse, ou, au contraire, une quasi-équivalence tautologique entre les moyens déplacés et l'effet recherché : un pandémonium d'objets peut donner un unique

> et fugace effet comique terminal ou bien un bazar délirant suggérer un désordre qu'en fait il est. » (Michaud, 2003, p.35-36)

De là, Michaud rejoint les théories de Cauquelin (1996) et Heinich (1998) pour relever l'importance des médiations qui servent de « modes d'emploi » pour percevoir quand et où il y a art. Car il faut effectivement une mise en scène d'exposition pour que les œuvres soient reconnues par le public, c'est-à-dire qu'un ensemble d'indications visuelles, langagières et comportementales délimite la zone d'opération et d'expérience artistique.

Selon lui, ces effets générés par les dispositifs de l'art contemporain seraient de l'ordre de l'ambiance pour provoquer une forme d' « interaction dans la distraction » pour le spectateur. Témoignant d'une « politisation faible » et « limitée », de peu d'implication sociale contrairement au degré d'« engagement » des avant-gardes modernes, ou de l'artiste de la Renaissance, l'affinité des artistes contemporains ne se porterait plus sur la littérature, l'architecture, le cinéma ou la poésie, mais sur le *sampling*, le *design* ou la mode, c'est-à-dire sur la gamme d'effets que l'on peut générer dans un environnement.

En conséquence, ces « arts du beat et de la Stimmung existentielle » n'auraient plus de parenté avec l'art engagé du passé et répondraient aux exigences symboliques d'un monde dominé par le triomphe de l'esthétique, c'est-à-dire, aux besoins d'une société hédoniste, avide d'expérience et de nouveauté :

> (…) [la mode] seule est capable de produire des différences dans un monde où il n'y a plus de différences. Par là elle figure l'esprit du temps, à tous les sens, hégélien comme ordinaire, de l'expression. Elle génère un sentiment de plénitude évanouissante et une nostalgie tout aussi évanouissante. Elle donne du sens pour l'enlever aussitôt, un sens que l'on ne cesse de ranimer dans le geste inlassable de la redécouverte et de l'exhumation. Oubli, plénitude, nostalgie du sens ne cessent de se succéder et de créer une euphorie blasée teintée d'une lucidité aussi légère que momentanée. » (Michaud, 2003, p. 175.)

Michaud va plus loin pour étayer sa position en revenant sur l'opposition basique entre l'œuvre auratique et l'œuvre reproductible développée par Walter

Benjamin. Dans L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, ce dernier concentre sa réflexion sur le phénomène de la disparition de l'aura dans l'œuvre d'art reproductible. Selon lui, les procédés de reproduction mécanique du réel, tels que la photographie et le cinéma, en seraient la cause parce qu'ils inaugureraient notre entrée dans l'ère du visuel où le rapport au temps dans l'enregistrement du réel se ferait instantanément et mécaniquement. De fait, contrairement aux reproductions auratiques « faites de main d'homme » qui donneraient une représentation unique d'un référent réel, l'image mécanisée en livrerait une représentation sériale. Dans la mesure où elle est reproductible à l'infini, elle perdrait ainsi le *hic et nunc* de l'original qui constituait son authenticité :

> « A plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. […]
> Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. […]
> Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose.
> Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. » (Benjamin, 2005, p.11-17)

Les techniques de représentation visuelle du réel détacheraient ainsi l'image enregistrée des contraintes du temps et de l'espace – du *hic et nunc* – et feraient de cette manière disparaître la valeur d'usage initiale en neutralisant l'authenticité de la rencontre avec le référent réel. L'essence de l'image visuelle ne serait donc plus immuable mais historique, car elle dépendrait alors des transformations sociales et des découvertes techniques de son temps.

Le détour par Benjamin permet à Michaud de revenir vers ses propos pour déduire que l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité génèrerait une nouvelle « manière de percevoir » qui serait caractérisée par la perte de l'aura. Car, dès lors, à

l'opposé du sérieux, de l'attention et du recueillement, qu'implique la posture de contemplation esthétique du regardeur devant l'œuvre auratique, l'œuvre reproductible invoquerait plutôt une esthétique dans la distraction de la part de son nouveau public.

Se produirait alors une substitution des expériences auratiques de l'authenticité par des expériences de la distraction, engendrées par la consommation d'œuvres reproductibles et faites pour être reproduites. Voilà comment après le changement de statut de l'œuvre d'art suivrait une mutation du régime d'attention de l'art car, d'une part, c'est aux masses que ces œuvres standardisées seraient adressées, et d'autre part, parce que ce régime d'attention serait désormais ontologiquement différent de celui de l'œuvre auratique :

> « ces images et ces sensations n'entretiennent plus avec leurs référents la relation qui leur fut attribuée durant des siècles : l'image et la sensation ne dépendent plus de leur référence ou de leur cause, de ce qui leur donne sens où les produit, mais de celui qui les accueille, les évoque, les quitte, les modifie à son gré et jouit d'elles. » (Michaud, 2003, p. 120.)

Si jusqu'à un certain point nous pouvons appliquer la théorie de Michaud au bioart en concevant les prestations comme des dispositifs visant à procurer un certain type d'effets au spectateur, là où nous nous en désolidarisons par contre, c'est lorsque celui-ci définit le genre d'expérience qu'ils engendrent. Car si, selon lui, l'art procédural produit des effets de l'ordre de la distraction parce qu'il souffre en définitive d'un déficit d'inscription culturelle, nous ne pouvons pas en dire autant du bioart dont nous avons justement démontré le fort degré d'engagement symbolique vis-à-vis de la réalité sociale. Cette question sur la nature des expériences délivrées par le bioart mérite donc réflexion, ce pourquoi nous en reparlons en ouverture de notre conclusion.

7.2.3 Le fonctionnement esthétique des œuvres

Pour clôturer ce chapitre de discussion avant de passer à la conclusion de cette recherche, nous voulons citer le travail de Roger Pouivet (2007, 2010) parce que son approche anti-substantialiste de l'œuvre d'art vient résumer tout ce que nous avons développé jusqu'ici à propos du rôle des médiations sur le fonctionnement esthétique des œuvres dont il parvient à donner une définition ontologique.

En effet, si l'auteur aboutit à la thèse que l'œuvre d'art ne possède pas de propriétés intrinsèques qui en font l'œuvre qu'elle est mais qu'elle dépend d'un contexte de circulation qui la fait exister, il s'interroge cependant sur son fonctionnement esthétique. En commentant un extrait de l'article de Roman Ingarden[48], voilà comment il explique les propriétés esthétiques extrinsèques des œuvres d'art :

> « Puisqu'elles dépendent d'une réponse appropriée, les propriétés esthétiques sont extrinsèques. Quelque chose ne peut les avoir qu'en relation à une autre chose laquelle possède certaines propriétés. Les propriétés esthétiques ne sont pas intrinsèques, comme la propriété d'avoir une certaine forme par exemple, qu'une chose a indépendamment de tout autre chose. Mais elles ne sont pas flottantes, au sens où elles ne seraient pas liées à une chose physique : elles sont bien reliées à des propriétés non esthétiques par une relation de survenance et une réponse appropriée. (…) Ce fonctionnement repose sur la capacité d'une personne à attribuer à cet objet physique des propriétés esthétiques qu'il possède réellement, qui sont liées à ses propriétés non esthétiques, mais qui entrent aussi dans un contexte bien plus large que les propriétés physiques d'un objet. Ce contexte comprend des caractéristiques fonctionnelles, historiques, culturelles, etc. » (Pouivet, 2007, p.94-94)

La clé du fonctionnement esthétique d'une œuvre dépend donc de l'aptitude du récepteur à reconnaître ses propriétés esthétiques, car c'est à partir de sa réponse que peuvent survenir ses propriétés esthétiques. Encore une fois, comme l'indiquaient déjà Cauquelin (1996) et Heinich (1998), l'auteur indique que cette réponse du public

[48] Ingarden, Roman (march, 1961). Aesthetic Experience and Aesthetic Object. In *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XXI, n°3, extrait p. 292-294.

dépend d'un système de croyance constitué et entretenu par les experts mais où les artistes détiennent l'autorité auctoriale sur leur travail :

> « Parmi les croyances nécessaires à l'émergence des propriétés esthétiques d'une œuvre, celle selon laquelle nous avons affaire à une œuvre est absolument nécessaire. Cette croyance en suppose une autre : l'œuvre a un auteur. Et si l'œuvre a un auteur, il a des intentions. Nos croyances concernant ses intentions, et la reconnaissance de certaines d'entre elles, jouent ainsi un rôle important dans l'émergence des propriétés esthétiques. On peut considérer qu'une œuvre possède une carte d'identité dont la connaissance, dans de nombreux cas, est indispensable au fonctionnement esthétique de l'œuvre. L'établissement de cette carte d'identité est le travail de l'historien de l'art et du critique. » (Pouivet, 2010, p.206-207)

Voilà comment le réseau d'intermédiaires comprenant l'artiste, l'expert et le récepteur se met en place autour des prestations à vocation artistique pour les faire émerger en œuvres d'art. Bien que le contexte détermine ainsi leur existence, Pouivet considère cependant qu'il ne faut pas non plus y dissoudre totalement l'ontologie de l'œuvre. Car même si ces productions ne possèdent pas d'essence propre, puisqu'elles dépendent des êtres humains pour exister, il ne faut pas nier pour autant leur réalité. Voilà donc la définition qu'il leur donne : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique[1] »[49]. Il précise ensuite :

> « Cette nature est une quasi-nature, comme les ont les entités artefactuelles, faites par les hommes. La notion d'œuvre d'art est intentionnelle et fonctionnelle. Elle est aussi éminemment contextuelle et circonstancielle. Car avec les intentions, c'est tout le contexte et les circonstances dans lesquels ces intentions et ces fonctionnements se constituent et s'exercent dont une définition comme la mienne tient compte. L'œuvre d'art suppose des apprentissages, des institutions, des conventions, une vie sociale, sans nul doute. Même quand les œuvres d'art entendent s'en affranchir, elle suppose des traditions dans lesquelles les œuvres prennent vie et sens. Néanmoins, les œuvres d'art sont des entités au statut ontologique spécifique. Elles possèdent des caractéristiques fonctionnelles propres qui en font ce qu'elles sont. Que ces caractéristiques supposent l'existence d'êtres tels que nous sommes, avec les

[49] Dans sa note, l'auteur indique qu'il cite la définition déjà posée dans son ouvrage L'ontologie de l'œuvre d'art (op. cit.).

> compétences sémiotiques que nous avons, n'implique nullement qu'elles en sont moins, de ce fait, ce qu'elles sont réellement. Notre monde contient des choses naturelles et des artefacts, et parmi ces derniers des œuvres d'art. » (Pouivet, 2007, p.66)

Dans ce système de reconnaissance, on comprend bien que la documentation sert de véhicule pour entretenir la foi du public en l'art en assurant la reconnaissance sociale des prestations dont elle donne des procédures d'accès, des modes d'emploi ou des clés de lecture, qui gagent ainsi leur fonctionnement esthétique en tant qu'œuvres.

CONCLUSION

Le problème à l'origine de cette recherche provenait de l'expérience d'un « décept » (Cauquelin, 1996) éprouvé au contact direct des prestations du bioart lors de notre parcours de doctorat. Car cette confrontation sensible avec les « bioartefacts » (Andrieu, 2008) avait révélé l'écart qui les distingue de leur représentation textuelle et documentaire et avait alors creusé en nous le besoin d'examiner l'influence des discours et des documents sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres bioartistiques auxquelles ils réfèrent.

Cette question axée sur la documentation du courant bioartistique s'avérait d'autant plus légitime que ce champ de pratique partage avec les arts vivants ou le *body art* une dimension *live*, incarnée et performative qui impliquait une réception directe et non médiate de la part de l'audience.

Ce point de vue était entre autres fermement défendu par Jens Hauser, commissaire et critique du bioart, dont la théorie avait servi de base à notre questionnement. Il soutenait effectivement l'idée que l'intérêt de cette forme d'art processuel réside dans le fait qu'il va « au-delà de la représentation » pour produire des « effets de présence » à travers la mise en scène performative de « bioartefacts » (Andrieu, 2008) que le regardeur doit expérimenter sur un mode phénoménologique de co-corporéité (Hauser, 2008).

L’auteur rattachait en ce sens la tendance du bioart à ce qu’il appelle un mouvement de « rematérialisation » (Hauser, 2008) dans l’histoire de l’art en distinguant les artistes qui utilisent les biotechnologies pour manipuler du matériel organique concret de ceux qui y font référence de manière métaphorique.

Cependant, Hauser n’avait pas non plus manqué de prendre en compte le rôle de la documentation pour orchestrer l’efficacité de cette expérience co-corporelle. Car il reconnaissait qu’une médiation verbale « liminale » placée entre l’artefact et le spectateur était cependant nécessaire pour l’informer des processus sous-jacents et imperceptibles mis en œuvre par l’artiste et générer en lui une situation d’oscillation entre l’« effet de sens » et l’« effet de présence » du bioartefact (Hauser, 2008).

Même s’il relevait ainsi l’importance de la documentation lors de la réception du bioart, il laissait néanmoins en suspens les questions que ce constat soulève. C’est pour cela que nous avions entrepris d’examiner comment circulent et sont documentés les artefacts biologiques du bioart pour mesurer les enjeux de cette médiation langagière et visuelle sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres. Car nous voulions effectivement comprendre la dynamique qui lie les contenus discursifs et documentaires à la production bioartistique à laquelle ils réfèrent pour saisir le processus par lequel ils structurent la réception et légitiment ce type d’œuvres, mais aussi pour ouvrir la réflexion sur l’ontologie de cette forme d’art par rapport au problème de sa dépendance aux médiations.

Après avoir fait l’état de la question du statut du document d’art et définit le champ de pratique du bioart des points de vue taxonomique, esthétique et éthique, nous avons pu nous intéresser à l’analyse d’un corpus de documents discursifs et visuels pour cerner la dynamique qui lie les récits d’artistes, les discours d’experts et les images aux œuvres bioartistiques auxquelles ils réfèrent. Ensuite, nous avons complété cette approche en observant comment cette relation se manifeste sur les

lieux d'accrochage des œuvres en étudiant certaines prestations d'art tissulaire dans leurs contextes expographiques.

Ainsi, en nous fiant essentiellement à la typologie de Poinsot (1999) sur les récits autorisés de l'art exposé, nous sommes parvenus à conclure que les productions bioartistiques et leurs documentations sont liées par un rapport de contingence. Parce qu'en informant l'audience sur la composition matérielle et symbolique des pièces, ces discours sont indispensables au fonctionnement des prestations bioartistiques en tant qu'œuvres d'art, même s'ils leur sont subordonnés.

En effet, nous avons vu que la fonction de la documentation est d'abord didactique puisque, comme l'évoque Hauser (2008) à propos des processus sous-jacents et imperceptibles mis en œuvre par l'artiste, elle doit verbaliser la nature biofactice de l'œuvre autrement imperceptible pour l'audience. Mais elle est aussi didascalique, puisqu'elle se charge en plus de véhiculer ce que l'œuvre représente par rapport à ce qu'a voulu exprimer l'artiste, sans quoi le spectateur n'accède pas à son statut symbolique.

Les « contrats iconographiques » (Poinsot, 1999) émis par les artistes à propos de leurs œuvres véhiculent ainsi des intentions cachées derrière leur geste d'instrumentalisation artistique du vivant que les experts réinjectent à leur tour dans leurs interprétations. Ces derniers transmettent ainsi un réseau de significations autour des prestations bioartistiques qui légitime et normalise ce type de pratique en l'intégrant au champ artistique. On trouve aussi la trace de ce jeu de consécration des prestations bioartistiques en œuvres d'art dans la documentation visuelle émise par les artistes qui entre au service des discours sur l'œuvre en les représentant par rapport au sens qu'elles dégagent.

Si ce jeu documentaire conditionne ainsi la circulation des prestations bioartistiques en garantissant leur fonctionnement en tant qu'œuvres d'art, il a aussi

pour conséquence de creuser l'écart entre leurs capacités de présentation formelle et de représentation symbolique. De là sans doute la cause de « l'état d'oscillation entre l'effet de présence et l'effet de sens » du bioartefact (Hauser, 2008) que le spectateur est alors susceptible d'éprouver lorsqu'il en fait l'expérience sensible. Et voilà sans doute aussi l'origine du « décept » (Cauquelin, 1996) que nous avons ressenti durant notre recherche face à des œuvres dont les propriétés phénoméno-physiques ne procuraient pas l'expérience que laissaient pressentir leur réception médiate.

Le fait que les prestations de bioart n'émergent comme œuvres d'art qu'à condition que la documentation en livre les principes d'intelligibilité remet donc en cause leur autonomie en tant qu'œuvres dotées de propriétés esthétiques intrinsèques et matérielles. Car cette dépendance documentaire pointe du doigt au contraire l'impuissance des productions bioartistiques à délivrer les effets esthétiques évoqués par les artistes et les experts si elles ne sont pas comprises.

On se rend alors compte que ces déductions remettent en cause l'à priori qui privilégie l'expérience directe du bioart puisque les effets de cette forme d'art sont à puiser dans l'ensemble des connexions sémiotiques qui s'établissent à travers lui et qui se manifestent dans l'esprit du regardeur au contact des documents qui réfèrent aux œuvres.

En ce sens, malgré sa sortie du paradigme mimétique et le processus de « rematérialisation » qu'il engage dans l'histoire de l'art (Hauser, 2008), le bioart détient néanmoins un fonctionnement esthétique proche de celui de l'art à l'état gazeux (Michaud, 2003) parce que l'expérience qu'il génère ne dépend pas directement des propriétés esthétiques intrinsèques des prestations mais du réseau extrinsèque de significations qui leurs sont attribuées et par l'intermédiaire desquelles leurs compositions tangible et symbolique en tant qu'œuvres d'art sont dévoilées au spectateur. Ce constat est explicite au regard de la quantité de documents qui circule autour des pièces pour paramétrer leur réception médiate, et il l'est d'autant plus sur

certains sites expographiques qui, comme nous l'avons vu, affichent des textes relativement longs à propos des pièces exposées pour accompagner leur perception simultanée.

Ouverture vers quelques pistes de réflexion

Si l'artiste a toujours cherché à imiter la nature avec l'espoir de parvenir un jour à la façonner de ses propres mains et selon ses désirs, le bioart marque le passage du rêve à la réalité en exauçant le mythe fondateur de Pygmalion et en dissolvant ainsi la frontière qui séparait jadis l'art de la vie. Pourtant, ce faisant, il ne marque pas pour autant une sortie de la pratique artistique du paradigme mimétique ni un changement de nature de l'œuvre d'art qui passerait d'un statut dématérialisé à celui d'objet ou de sujet détenant une existence propre.

Au contraire, les œuvres bioartistiques conservent un fonctionnement esthétique extrinsèque en dépendant d'un contexte de circulation qui les font exister comme telles. Il faut donc multiplier les médiations pour éduquer le public à percevoir où et quand il y a art à travers elles.

Mais jusqu'où ce jeu d'intégration textuelle des œuvres dans le site de l'art doit-il aller au risque de provoquer la déception et le rejet d'un public qui se lasse de toujours devoir apprendre de nouvelles règles ? Ou, comme l'écrit Anne Cauquelin (1996, p.35) : « jusqu'à quel point pourra-t-on faire entrer des objets nouveaux à coups d'argumentations ? Jusqu'à quel point le site peut-il être déformé ou reformé pour accueillir ces nouveaux objets ? ». Car à sa manière, le bioart pérennise ce jeu en déplaçant à son tour les frontières de l'art.

En dehors de cette question de fond sur l'ontologie de l'art, il existe plusieurs pistes de réflexion qui s'inscrivent en prolongement de nos résultats de recherche et que nous voulons introduire.

Bioart : médiation culturelle et dévaluation esthétique ?

Dans les textes de légitimation, l'argument fréquemment employé par les experts du bioart consiste à défendre l'engagement critique des artistes qui, à la manière d'*eye openers,* viseraient à faire réfléchir ou à sensibiliser le public sur les enjeux éthiques qui doivent délimiter le domaine d'application des sciences du vivant. Mais en réduisant ainsi le bioart à une fonction de médiation scientifique, les discours de légitimation prennent le risque de rabaisser l'art au service de la science. Car certes, ils assurent un cadre de réception aux œuvres en les chargeant d'un rôle pédagogique ou compensatoire pour favoriser leur intérêt social, éducatif ou moral, mais cela au détriment de leur valeur proprement artistique.

Jusqu'où alors faut-il noyer l'intérêt esthétique du bioart dans son rôle d'intermédiaire entre la science et le public au risque de confondre le travail de l'artiste avec celui d'un médiateur social ?

Les bioartistes sont loin d'être innocents dans ce processus d'intégration sociale de leur travail. Car nous avons vu que les nombreux énoncés théoriques qu'ils produisent servent au contraire de cadre conceptuel à leur démarche en l'ancrant dans le réel et en défendant ainsi sa légitimité sociale par rapport au regard critique qu'elle véhicule. Ils guident ainsi l'interprétation de leur pratique en faisant valoir l'intérêt de l'art d'approcher des problématiques sociales et en valorisant la subversion artistique en fonction de l'engagement critique dont elle fait preuve.

L’expérience du bioart : effet cathartique ou auratique des œuvres ?

Lorsqu’elle pose le concept de « mimésis critique », Isabelle Rieusset-Lemarié (2005) va justement dans cette logique qui veut interpréter le « passage à l’acte » dans le réel réalisé par l’artiste dans l’intérêt d’une médiation sociale grâce à l’élaboration d’un travail de mise en scène de la réalité qui vise à susciter des interrogations chez le public à propos des limites des champs d’application de la science et de l’art.

Selon elle, nous l’avons vu, le bioart marquerait ainsi un retour à la catharsis en développant des « dispositifs mimétiques » fonctionnant comme des « pièges » pour l’audience qui ne sait plus si les pièces sont bien le produit réel d’une intervention sur le vivant réalisée par l’artiste ou non (Rieusset-Lemarié, 2005, p. 267).

On se souvient qu’au contraire, selon Michaud (2003), les « dispositifs interactifs relationnels » de l’art procédural souffrent d’un déficit d’inscription culturelle et produisent des expériences « de la distraction » chez le spectateur. Or, s’il est vrai que le bioart adhère au phénomène de désubstantialisation de l’art dont l’auteur parle, parce qu’il s’agit d’un art procédural dont les œuvres fonctionnent comme des dispositifs générant un certain type d’effets sur le spectateur à condition qu’il passe par des procédures d’accès véhiculées par le document, il fait cependant preuve d’un fort degré d’engagement symbolique vis-à-vis de la réalité sociale.

Du coup, nous pouvons objecter le rapprochement qu’établit l’auteur avec Benjamin pour aboutir à la thèse d’un processus de substitution des « expériences auratiques de l’authenticité » par des expériences de la distraction. Car parce que les prestations bioartistiques sont le produit d’une manipulation artificielle du vivant, elles mettent à jour au contraire des œuvres qui sont fondamentalement non reproductibles et uniques, ce qui rapproche leur régime d’attention à celui de l’œuvre auratique.

En effet, même si l’opération choisie par l’artiste pour manipuler la vie est réitérable (qu’il s’agisse de clonage, de transgénèse ou de culture de tissus, etc.), les

organismes ainsi conçus gardent un statut distinct du point de vue ontologique car ils incarnent chacun une existence singulière.

La question de savoir si effectivement ou pas l'usage des biotechnologies dans le bioart pourrait délivrer une valeur auratique aux œuvres au sens de Benjamin pose en fait un problème d'ordre éthique. Car elle incite en quelque sorte à se demander si, comme les techniques de représentation mécanique du réel auraient causé la perte de la valeur auratique de l'image, il y aurait un risque que les techniques d'intervention sur le vivant causent la perte de la valeur auratique de la vie.

Mais nous sommes en mesure de douter que ce risque soit encouru avec le bioart parce que les postures des artistes font justement preuve d'un fort degré d'implication éthique visant à sensibiliser le public sur cet enjeu.

Du coup, en disposant au cœur de ses dispositifs la vie elle-même incarnée par la présence d'organismes artificiels, peut-on considérer que le bioart réinstaure la relation avec le *hic et nunc* de l'original, c'est-à-dire avec l'unicité d'une existence au lieu où elle se trouve ? Car si le bioart vise ainsi à délivrer une gamme particulière d'effets à travers ses dispositifs, il pourrait bien s'agir de faire éprouver au spectateur l'expérience auratique de l'authenticité à travers la présence d'organismes modifiés artificiellement, mais dont on ne peut comprendre la nature et éprouver les effets de présence que si l'on passe par la documentation.

Vers une muséographie hybride

Du point de vue muséographique, même s'il procure une expérience proche de celle de l'œuvre auratique mais dont les effets esthétiques dépendent des explications fournies par la documentation, le bioart incite à réviser les modèles qui régissent l'exposition des œuvres d'art. Car sa condition de dépendance documentaire souligne

effectivement la désuétude du programme expographique traditionnel qui vise la neutralité autour des œuvres d'art en réduisant le texte affiché au minimum.

Etant donné qu'au contraire, c'est le texte qui conditionne la reconnaissance de l'art par le public, c'est plutôt en s'inspirant des normes de présentation des collections scientifiques que les institutions artistiques devraient envisager de développer de nouveaux outils de communication autour des œuvres, sans pour autant avoir le sentiment de les désacraliser parce qu'elles adoptent un système de présentation moins élitiste. Car effectivement, développer des textes dans l'enceinte muséale pour accompagner la perception directe des œuvres reviendrait à démocratiser leur accès vers un public plus large qui n'aurait pas compris leur sens au premier contact.

L'effet normatif du bioart

Quel avenir devons-nous envisager pour le bioart ? S'agit-il d'une pratique qui va s'essouffler d'elle-même ou au contraire, d'une école qui va s'agrandir en accueillant toujours plus d'adeptes en son sein en érigeant ainsi une nouvelle norme de l'art ? Car bien qu'elle ait d'abord été jugée transgressive, nous constatons aujourd'hui que la manipulation artistique du vivant entre de plus en plus en conformité avec une certaine acceptation de l'art contemporain. Telle est la conséquence du jeu d'intégration et de normalisation de l'art par le texte, mais pas seulement. Car s'il y a dix ans les pionniers de cette avant-garde passaient les portes des institutions en nombre restreint, aujourd'hui celles-ci s'opposent de moins en moins à leur accueil.

En effet, du côté de la formation des artistes, le « centre d'excellence en art biologique » *SymbioticA*[50] sponsorisé par l'université et le département de la culture et des arts de l'ouest de l'Australie n'a plus l'exclusivité d'enseigner les techniques de laboratoire dans le domaine de l'art. On trouve désormais aussi des séminaires donnés sous forme d'ateliers programmés dans les facultés pour intégrer cette matière dans le cursus des enseignement généraux. Ces signes d'institutionnalisation du bioart se déploient ainsi de l'espace élitiste du musée vers le milieu universitaire avec l'intention de transmettre la pratique bioartistique au plus grand nombre.

Parfois, les bioartistes sont aussi invités à venir enseigner en résidence dans les laboratoires de l'université qui sont alors mis à leur disposition. Par exemple, l'université de Leiden aux Pays-Bas en partenariat avec le *TAGC* (*The Arts and Genomics Center*), où nous nous sommes rendu pour notre recherche, intègre depuis 2008 dans le programme de ses classes d'honneur des cours de bioart enseignés successivement par les bioartistes Jennifer Willet et Boo Chapple. Les activités de recherche du centre instigateur de ces événements sont subventionnées depuis 2004 par le département des arts et de la culture des Pays-bas en collaboration avec plusieurs autres universités dans le cadre du « *new representational spaces programme* »[51]. Citons aussi Adam Zaretsky qui travaille depuis 2009 à la *VivoArts School for Transgenic Aesthetics Ltd* (*VASTAL*) aux Pays-Bas, une initiative à la charge de la *Waag Society* qui a pour but le « développement des technologies créatives pour l'innovation culturelle et sociétale »[52].

Les artistes aussi tendent à populariser symboliquement l'accès aux techniques de manipulation du vivant pour qu'elles intègrent l'univers domestique. Pour ce faire, l'une des techniques consiste à miniaturiser le laboratoire sous la forme d'un gadget

[50] Un « laboratoire artistique dédié aux recherches, à l'apprentissage, à la critique et à la pratique *hands-on* des sciences de la vie » (cf : http://www.symbiotica.uwa.edu.au/).
[51] Voir le site du TAGC : http://www.artsgenomics.org/
[52] Voir le site : http://vastal.waag.org/

de sorte qu'il soit mobile et qu'il intègre plus facilement l'univers du quotidien. Nous avions évoqué en ce sens l'un des projets de recherche de *SymbioticA* qui se consacre à mettre au point des « *toolkits* », une palette d'outils biotechniques miniatures, portables et à moindres frais, à vendre aux besoins des artistes et des institutions[53]. Mais le concept d'une pratique « *hobbyist* » du bioart avait déjà été instigué par Nathalie Jeremijenko et Heath Bunting en 1995 lors de leur publication d'un magazine en ligne chargé de mettre en réseau les personnes « enthousiastes » envers le « challenge intellectuel et stimulant » que représente la pratique bioartistique en loisir[54].

Encore une œuvre qui illustre significativement cette tendance est *Cypher* d'Eduardo Kac qui se compose d'un « *mini lab* » portable de 33 cm x 43 cm et qui contient tous les accessoires nécessaires ainsi qu'un mode d'emploi pour faire de l'art transgénique[55]. Avec cette œuvre, non seulement l'artiste pousse à l'extrême la logique d'instrumentalisation du laboratoire mais aussi celle de l'art, puisque c'est en consommant l'œuvre gadgétifiée comme une marchandise que le public apprend à faire du bioart.

Ainsi, bien qu'il soit troublant d'imaginer que le bioart puisse devenir une pratique artistique populaire, cet état des lieux sur l'institutionnalisation du bioart nous fournit pourtant plusieurs signes de sa reconnaissance sociale. On est alors en droit de se demander pourquoi, et jusqu'où, les biotechnologies doivent être démocratisées par l'art qui paraît encourager notre entrée vers une nouvelle ère de pensée où la manipulation du vivant ne serait plus un biopouvoir réservé aux scientifiques.

---

[53] Voir la page du site : http://www.symbiotica.uwa.edu.au/research/projects/toolkit
[54] Voir le site biotechhobbyist : http://www.nyu.edu/projects/xdesign/biotechhobbyist/
[55] Voir le site de l'artiste : http://www.ekac.org/cypher.text.html

APPENDICE A

FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE



Figure A.4.1 Vue de l'exposition d'Edward Steichen au MoMA (1936).
Source : http://www.moma.org/



Figure A.4.2 Ronald Jones (1989) *Untitled (DNA fragment from a human chromosome 13 carrying mutant Rb genes also known as Malignant Oncogenes which trigger rapid Cancer Tumorigenisis).*
Source : http://nga.gov.au/ (National Gallery of Australia)



Figure A.4.3 Sonya Rapoport (1996) *The transgenic bagel.*
Source : http://users.lmi.net/sonyarap/



Figure A.4.4 Christiane Geoffroy (1995) *Colonne spermatic.*
Source : http://www.christianegeoffroy.com/front/action.php



Figure A.4.5 Larry Miller (1992) *Genetic code certificate*.
Source : http://www.onlyonelarrymiller.com/



Figure A.4.6 Aziz et Cucher (1992) *Faith, honor and beauty*.
Source : http://www.azizcucher.net/



Figure A.4.7 Jake and Dinos Chapman (1996) *Tragic anatomies*.
Source : http://www.saatchi-gallery.co.uk/

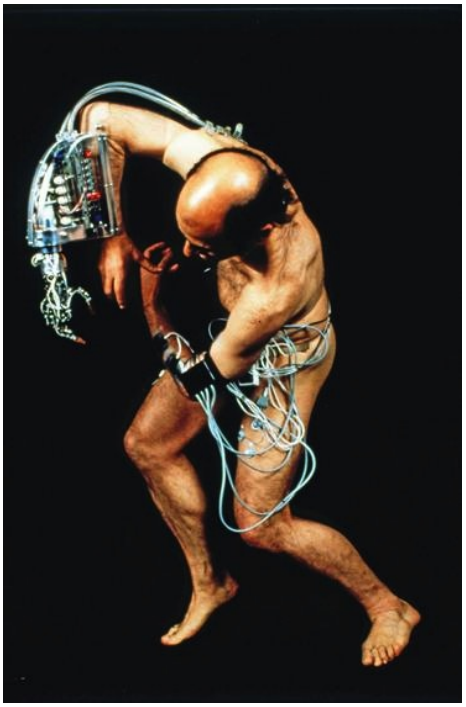


Figure A.4.8 Stelarc (1980-98) *Third hand*.
Source : http://stelarc.org



Figure A.4.9 Orlan (8 décembre 1991) *Fourth Surgery-Performance called Successful Operation.*
Source : http://www.prometeogallery.com/

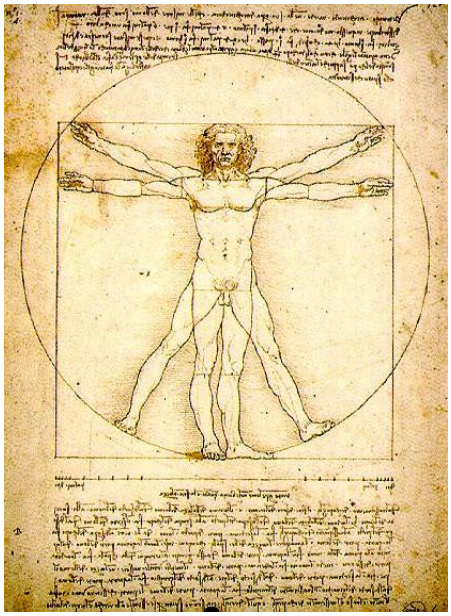


Figure A.4.10 Léonard de Vinci (1490) *L'homme de Vitruve.*



Figure A.4.11 Jenny Saville et Glen Luchford (1995-96) *Closed Contact #10*.
Source : http://www.gagosian.com



Figure A.4.12 Patricia Piccinini (2002-03) *The young family*.
Source : http://www.patriciapiccinini.net



Figure A.4.13 Damien Hirst (1991) *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.*
Source : http://www.damienhirst.com/



Figure A.4.14 Iris Schieferstein (2002) *Medusa.*
Source : http://www.iris-schieferstein.de/



Figure A.4.15 Wim Delvoye (2006) *Princess* (série des *Stuffed tattooed pigs*).
Source : http://www.wimdelvoye.be/



Figure A.4.16 Xiao Yu (1999) *Ruan*.
Source : http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/e-xiao.htm



Figure A.4.17 Affiche d'une exposition *Body World* de Gunther von Hagens.
Source : http://www.bodyworlds.com/

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Agamben, Giorgio (2002). *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*. Paris : Payot & Rivages, 140 p.

_____ (2005). *Profanations.* Paris : édition Payot & Rivages, 123 p.

_____ (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot & Rivages, 50 p.

Andrieu, Bernard (2008). *Devenir hybride*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 151 p.

_____ (2008). *Mutations sensorielles*. Clamecy (France) : Editions le mort – qui – trompe, 94 p.

Archer, Michael (1999). *L'art depuis 1960* (A. Michel, trad.). Paris : Thames & Hudson (original publié en 1997), 224 p.

Ardenne, Paul (1997). *Analyser l'art vivant s'il se peut (un constat de balbutiement).* Strasbourg : école des arts décoratifs (conférence donnée le 22 janvier 1997), 67 p.

_____ (2006). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 466p.

_____ (2001). *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Editions du Regard, 507 p.

Austin, John Langshaw (1970). *Quand dire c'est faire. How to do things with words* (Gilles Lane, trad.). Paris : du Seuil, 202 p. (Original publié en 1962)

Bataille, Marie-Josée et alii (1998). *Une œuvre de Orlan*. Marseille : Editions Muntaner, 141 p.

Béland, Jean-Pierre (2003). *La crise de l'art contemporain : illusion ou réalité ?*. Canada : Les presses de l'université de Laval, 138 p.

Belting, Hans (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre.* Coll. « Folio-essais ». Paris : Gallimard, 240 p.

Benjamin, Walter (2005). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 78 p.

Bernier, Christine (2002). *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*. Paris : L'Harmattan, 261 p.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil, 480p.

Bourriaud, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Coll. « documents sur l'art ». Paris : les presses du réel, 118p.

Breton, Philippe (1995). *A l'image de l'homme : du golem aux créatures virtuelles*. Paris : Editions du Seuil, 179 p.

Cauquelin, Anne (2005). *L'art contemporain*. Coll. « Que sais-je ». Paris : Presses universitaires de France, 127 pp. (1ère édition en 1992)

_____ (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, 178 p.

Clair, Jean (2004). *De immundo : Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui.* Paris : Galilée, 135p.

Debray, Régis (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, 395p.

_____ (1992). *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*. Paris : Gallimard, 526 p.

De Duve, Thierry (1989). *Résonances du ready made : Duchamp entre avant-garde et tradition.* Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 301 p.

Détrez, Christine (2002). *La construction sociale du corps*. Paris : Editions du Seuil, 226 p.

Durand, Gilbert (1996). *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris : Albin Michel, 243 p.

Foucault, Michel (2004). *Sécurité, territoire, population : cours au collège de France (1977-1978).* Coll. : « Hautes études ». Ed. : Gallimard/Seuil, 435 p.

Fukuyama, Francis (2002). *La fin de l'homme : les conséquences de la révolution biotechnique.* Coll. « contretemps ». Paris : Editions de la Table ronde, 351p.

Garraud, Colette (1994). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 191 p.

Gob, André et Noémie Drouguet (2006). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (2e éd.). Paris : Armand Colin, 293 p.

Godfrey, Tony (2003). *L'art conceptuel.* Paris : Phaidon, 448 p.

Heinich, N. et Jean-Marie Schaeffer (2004). *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie.* Coll. « rayon art ». Nîmes : éditions Jaqueline Chambon, 217p.

Heinich, Nathalie (2009). *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Belgique : Les impressions nouvelles, 220 p.

_____ (1997). *L'art contemporain exposé aux rejets. Etude de cas* (2ème éd.). Nîmes : Jacqueline Chambon, 214 p.

_____ (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: les éditions de minuit, 380 p.

Hoek, Leo Huib (2001). *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 389 p.

Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 305 p.

Laneyrie-Dagen, Nadeije (1997). L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXème siècle. Paris : Flammarion, 286 p.

Le Breton, David (1999). *L'adieu au corps.* Paris : Editions Métailié, 237 p.

_____ (2005). *Anthropologie du corps et modernité* (2ème éd.). Paris : Quadrige/Puf, 280 p.

Lecourt, Dominique (2003). *Humain, posthumain : la technique et la vie*. Paris : Presses universitaires de France, 148 p.

Lyotard, Jean-François. (2002). *La condition post-moderne : rapport sur le savoir.* Coll. « Critique ». Ed. De minuit, 109 p.

Michaud, Yves (1997). *La crise de l'art contemporain.* Paris : Puf, 324p.

_____ (2003). *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 205 p.

Milon, Alain (2005). *La réalité virtuelle : avec ou sans corps ?*. Paris : Editions Autrement, 127 p.

Pearl, Lydie (1998). *Corps, art et société : chimères et utopies*. Paris : l'Harmattan, 336 p.

Péquignot, Bruno (2009). *Sociologie des arts*. Paris : Armand Colin, 124 p.

Poinsot, Jean-Marc (1999). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève : Mamco, 328p.

Pouivet, Roger (2007). *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?.* France : Librairie philosophique J. Vrin, 128 p.

Pouivet, Roger (2010). *L'ontologie de l'œuvre d'art.* France : Librairie philosophique J. Vrin (2ème édition revue et corrigée), 272 p.

Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172 p.

Rasse, Paul (1997). *Techniques et cultures au musée*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 233 p.

Rifkin, Jeremy (1998). *Le siècle biotech :le commerce des gènes dans le meilleur des mondes.* Canada : Ed. du Boréal, 347 pages.

Rosset, Clément (2004). *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique.* Paris : Quadrige/Puf, 330 p.

Roux, Jean-Paul (1988). *Le sang. Mythes, symboles et réalités*. Paris : Editions Fayard, 407 p.

Schaer, Roland (1993). *L'invention des musées*. Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux, 144 p.

Sloterdijk, Peter (2000). *La domestication de l'être : pour un éclaircissement de la clairière*. Paris : Mille et une nuits, 99 p.

_____ (2001). *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris : Hachette, p.205-234.

_____ (2000). *Règles pour le parc humain.* Paris : Mille et une nuits, 61p.

Symington, Micéala (2006). *Ecrire le tableau : l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste.* Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 398p.

Talon-Hugon, Carole (2003). *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 133 p.

Thacker, Eugène (2004). *Biomedia.* London : University of Minnesota Press, 226p.

Voisenet, Jacques (1994). *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e^-XIe s.).* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 325 p.

Warr, Tracey (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon, 203p.

Ouvrages à plusieurs auteurs

Anker, Suzanne and Dorothy Nelkin (2004). *The molecular gaze : art in the genetic age*. New York : Cold Spring Harbor Laboratory Press, 216 p.

Bataille, Marie-Josée et alii (1998). *Une œuvre de Orlan*. Marseille : Editions Muntaner, 141 p.

Bénichou, Anne (Ed.) (2010). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. France : Les presses du réel, 446 p.

Couchot, Edmont et Norbert Hillaire (2003). *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art.* Paris : Flammarion, 260p.

Da Costa, B. et Philip Kavita (Ed.) (2008). *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience*. Coll. "Leonardo". Cambridge, Mass: MIT Press, 511 p.

Douzou, P., Gilbert Durand et Gérard Siclet (2000). *Les biotechnologies*. Que sais-je. Paris : presses universitaires de France, 127 p. (première édition 1983).

Kac, Eduardo (Ed.) (2007). *Signs of life: bioart and beyond*. Coll. « Leonardo». Cambridge, Mass: MIT Press, 420 p.

Lecourt, Dominique (2000). Science, mythes et éthique. *Cahiers d'épistémologie*, n°2001, 13 p.

Nelkin, Dorothy et Susan Lindee (1998). La mystique de l'ADN : pourquoi sommes-nous fascinés par le gène ?. Paris : Belin, 318 p.

Orlan et alii (1997). *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. Paris : éditions Jean Michel Place, 63p.

Poissant, Louise (Dir.) (1995). *Esthétique des arts médiatiques, tome 2.* Coll. « esthétique ». Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec, 488 p.

Poissant, Louise et Ernestine Daubner (Dir.) (2005). *Art et biotechnologies.* Coll. « Esthétique ». Sainte Foy : Presses de l'université du Québec, 379 p.

Schiele, Bernard et Emlyn Koster (1998). *La révolution de la muséologie des sciences : vers le musée du XXI*^{ème} *siècle ?*. Lyon : Presses universitaires de Lyon et Saintes Foy : Multimondes, 493 p.

Chapitres d'ouvrages

Daubner, Ernestine (2005). Hybrides culturels : biofictions, *biocyborgs* et agents artificiels. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologies* (p. 18-42). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Durand, Gilbert (1996). Le retour du mythe : 1860-2100. Dans Durand, G., *Introduction à la mythodologie: mythes et société*. Coll. : « La pensée et le sacré ». Paris : Albin Michel, p. 15-43.

Foucault, Michel (2001). L'oeil du pouvoir. Dans *Dits et écrits II*, 1976-1988 (p.190-207). Paris: Quarto Gallimard.

Grandmont, Gérald (1991). La médiation de la science par l'institution muséologique. Dans Mathieu, Jacques (Dir.), *Les dynamismes de la recherche au Québec* (p.129-138). Saintes-Foy : Presses de l'université Laval, 272 p.

Hauser, Jens (2008). Observations on an Art of Growing Interest : Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology. In B. Da Costa et Kavita Philip (Ed.), *Tactical biopolitics : art, activism, and technoscience* (p. 85-104). Cambridge : MIT Press.

Jeremijenko, Natalie (2007). One tree. Dans Kac, E. (Ed.), *Signs of life : Bio art and beyond*,, p.301-302.

Poissant, Louise (2005). L'art de réinventer la vie. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologies* (p. 1-16). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Reichle, Ingeborg (2005). Au confluent de l'art et de la science : le génie génétique en art contemporain. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologies* (p. 247-262). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Rieusset-Lemarié, Isabelle (2005). L'œuvre d'art et le vivant à l'ère des biotechnologies : entre médiation scientifique et artistique, mise en débat et catharsis. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologies* (p. 263-284). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Zurr, Ionat et Oron Catts (2007). Semi-living art. Dans Kac, E. (Ed.), *Signs of life : Bio art and beyond*, pp. 239-247.

Périodiques

Ardenne, Paul (juin 1999). Christiane Geffroy, l'art après l'ADN. *Parpaings*, n°4, p.24-25.

Bénichou, Anne (Aut. 2010). Images de performance, performances des images. *Ciel Variable*, n°86, p. 41-59.

Bureaud, Annick (2002). Art biologique : quelle esthétique?. *Art press*, n°276, p.38.

Croce, Cécile (2005). Nos doudous sont-ils des collabos ?. *Figures de l'art*, n°8, p.219-236.

Donguy, Jacques (printemps 1998). Le corps obsolète : Stelarc (entretien). *Quasimodo*, n°5, p. 111-119.

Elmaleh, Eliane (2002/3). La terre comme substance ou le Land Art. *Revue française d'études américaines*, n°93, p.65-77.

Faure, Fabien (2005). Bestiaires de hasard (Notes sur Huang Yong Ping). *Figures de l'art*, n°8, p.375-396.

Groys, Boris (2002). The loneliness of the project. *New York Magazine of contemporary art and theory*.

Hauser, Jens (Automne 2006). Bios, techne, logos : un art très contemporain. *Inter Art Actuel*, n°94, p.14-19.

Heinich, Nathalie (2001). Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès*, 29, p.121-130.

_____ (1995). Esthétique, symbolique & sensibilité : de la cruauté considérée comme un des beaux-arts. *Agone : critique, philosophie & littérature : valeur d'art*, 13, p.15-56.

Jones, A. (Hiver, 1997). "Presence" in absentia : experiencing performance as documentation. *Art Journal*, vol. 56, n°4, p.11-18.

Kac, Eduardo (2006). Bio art. *Social Science Information*, n°45, 311, p.311-316.

_____ (2007). Ecrire avec le vivant (interview par Annick Bureaud). *Art press*, 332, p. 41-45.

Lafargue, Bernard (2005). Dans l'œil de la bête. *Figures de l'art*, n°8, p.13-68.

Lavrador, Judicaël (nov. 2002). Bioart : la gêne génération. *Beaux Arts magasine*, 222, p.58-61.

Lechner, Marie (2001, 19 nov.). De l'art très vivant. *Libération*, p.41-42.

_____ (2001, 17 nov.). Le gène de la méduse. *Libération*, p. 43.

Lestel, Dominique (2002). La manipulation artistique du vivant. *Art press*, 276, p.52-54.

Nelkin, Dorothy (Printemps, 1996). The Gene as a Cultural Icon : Visual Images of DNA. *Art journal*, vol. 55, n°1, p.56-61.

Palmiéri, Christine (automne 2006). Le corps et l'esprit augmentés : l'utopie « concrète » de la convergence technologique (bio-info-nano). *Inter : art actuel*, n°94, p.8-13.

Pearl, Lydie (2005). Oleg Kulik : Canis, cannibale. *Figures de l'art*, n°8, p. 363-373.

Périot, Gaëlle (2005). Le bœuf écorché (Rembrandt – Soutine – Bacon). *Figures de l'art*, n°8, p. 239-256.

Pugnet, Natacha (2005). Mickey Cuvier et autres figures animalières dans l'œuvre de Mark Dion. *Figures de l'art*, n°8, p.187-206.

Rheaume, Julie (automne 2006). Eduardo Kac : au-delà du lapin vert. *Inter : art actuel*, n°94, p. 20-21.

Rochlitz, Rainer (1994). L'art, l'institution, et les critères esthétiques. In Bonnet, F., Clément, S. (Éd.), *L'art contemporain en question*, pp.129-151.

Sicard, Monique (1999). Ce que fait le musée… Science et art, les chemins du regard. *Publics et Musées*, vol. 16, no 1, p. 41-53.

Talon-Hugon, Carole (2000). Désethétisation de l'art et artialisation du monde. *JTLA : Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, vol.25, p.35-47.

Tenhaaf, Nell (1998). As Art Is Lifelike : Evolution, Art, and the Readymade. *Leonardo*, vol. 31, n°5, p.397-404.

Tomasula, Steve (7 août 2002). Genetic art and the aesthetics of biology. *Leonardo*, vol. 35, n°2, p.137-144.

Youngs, Amy M. (2000). The fine art of creating life. *Leonardo*, vol. 33, n°5, p.377-380.

Zurr, Ionat et Oron Catts (2003). The ethical claims of Bio Art : killing the other or self-cannibalism ?. *Australian and New Zealand Journal of Art,* vol.4, n°2, p.167-188.

Zwingenberger, Jeanette (2009). Les corps mutants des artistes. Bio-art. *Cairn*, 2009/2, n°64, p.117-119.

Catalogues d'exposition

Clair, Jean (Dir.) (1994). *L'âme au corps : arts et sciences (1793-1993).* Catalogue d'exposition, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (19 octobre 1993-24 janvier 1994). Paris : Gallimard/Electa, éditions de la réunion des musées nationaux, 559p.

Damien Hirst. Cornucopia. Catalogue d'exposition, Musée Océanographique de Monaco (1 avr. – 30 sept. 2010). Londres : Other criteria/Musée océanographique de Monaco, 139 p.

Enwezor, Okwui (Dir.) (2002). *Documenta11_Platform5*. Catalogue d'exposition, Kassel (8 juin-15 septembre, 2002). Kassel : Hatje Cantz Publishers, 666 p.

Fu, Winnie et alii (Dir.) (2008). *Transient creatures. Microwave International New Media Arts Festival*. Catalogue d'exposition, Hong Kong (7-23 nov. 2008). Hong Kong : microwave, 153 p.

Hauser, Jens (Com.) (2003). *L'art biotech.* Catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (mars – mai 2003). Paris : filigranes (trézélan), 93 p.

_____ (Com.) (2008). *Sk-Interfaces: exploding borders – creating membranes in art, technology and society*. Catalogue d'exposition, Liverpool, FACT (1 fév. – 30 mars 2008). Liverpool : FACT and Liverpool University Press, 160 p.

Ottinger, Didier (Dir.) (2003). *Chimères*. Catalogue d'exposition, Monaco, salle du quai Antoine 1er (17 oct. 2003 - 4 jan. 2004). Nice : Actes Sud, 162 pages.

Perlein, Gilbert, Rebecca François et Olivier Bergesi (Com.) (2010). *Wim Delvoye*. Catalogue d'exposition, Nice, MAMAC (13 fév. – 23 mai 2010). Paris : Skira Flammarion.

Prat, Thierry et Thierry Raspail (Dir.) (2000). *Partage d'exotismes vol.1 : 5ème biennale d'art contemporain de Lyon*. Catalogue d'exposition (Halle Tony Garnier du

27/07/00 au 24/11/00). Paris : Editions de la Réunion des Musées Internationaux, 228p.

Chapitres de catalogues d'exposition

Gessert, George (2003). Notes sur l'art de la sélection végétale. Dans Hauser, J. (Com.), *L'art biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 47-55.

Groys, Boris (2002). Art in the age of biopolitics : from artwork to art documentation. Catalogue d'exposition *Documenta11_platform5*, Kassel (june 8-sept. 15, 2002), Hatje Cantz Publishers, 666 p.

Hauser, Jens (2003). Gènes, génies, gênes. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art Biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 9-15.

_____ (2005). Bio Art : Taxonomy of an Etymological monster. Dans Gerfried Stocker et Christine Schöpf (Ed.), *Hybrid : living in paradox*, catalogue de l'exposition du festival Ars Electronica, Linz (1-6 sept. 2005).

Hoppe-Sailer, Richard (2003). Organismes/Art – Les racines historiques de l'art biotech'. Dans Hauser, J. (Com.), *L'art biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p.86-91.

Kac, Eduardo (2003). Transformation du vivant – mutation de l'art. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 33-42.

Karafyllis, Nicole C. (2008). Endogenous design for biofacts : tissue and Networks in bio art and life science. Dans Hauser, J. (Com.), *Sk-interfaces : exploding borders – creating membranes in art, technology and society*, catalogue d'exposition, Liverpool, FACT (1er février – 30 mars 2008), p. 43-58.

Laval-Jeantet, Marion (2003). Les cultures de peaux d'artistes d'Art Orienté objet. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art Biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 56-62.

Menezes, Marta de (2003). Le laboratoire comme atelier d'artiste. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 71-74.

Michaud, Yves (2003). Arts et biotechnologies. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art biotech,* catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 80-85.

Laval-Jeantet, Marion (2003). Les cultures de peaux d'artistes d'Art Orienté objet. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p.56-62.

Laval-Jeantet , Marion (2008). The Fusional Haptics of Art Orienté objet. Dans Hauser, J. (Com.), *Sk-interfaces : exploding borders – creating membranes in art, technology and society,* catalogue d'exposition, Liverpool, FACT (1er février – 30 mars 2008), p. 90-95.

Reodica, Julia (2008). Feel me, touch me : the hymNext project. Dans Hauser, J. (Com.), *Sk-interfaces : exploding borders – creating membranes in art, technology and society,* catalogue d'exposition, Liverpool, FACT (1er février – 30 mars 2008), p. 73-75.

Tissue Culture and Art project (2008). Pig Wings (2002). Dans Fu, Winnie, Grace, Helen, et alii. (Dir.), *Microwave international new media art festival : transient creatures*, catalogue d'exposition, Hong Kong city hall (7-23 novembre 2008), p.62-65.

Zurr, Ionat, Oron Catts et Guy Ben-Ary (2003). Que/qui sont les objets semi-vivants créés par Tissue Culture & Art. Dans Hauser, J. (Com.), *L'Art Biotech*, catalogue d'exposition, Nantes, Le lieu unique (14 mars – 4 mai 2003), p. 20-28.

Mémoires et thèses

Bugnicourt, Flore (2006). *Les représentations occidentales du corps : de la chrétienté à nos jours.* Mémoire de première année de master inédit, Université de Nice Sophia Antipolis, France.

_____ (2007). *La chair dans tous ses états : du golem au bio-art.* Mémoire de maîtrise inédit, Université de Nice Sophia Antipolis, France.

Cloutier, Marianne (2006). *L'utilisation des biotechnologies dans l'œuvre d'Eduardo Kac et de Tissue Culture & Art project : discours, pratiques et enjeux.* Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.

Daigle, Samuel (2009). *L'art et le vivant dans la société de communication : le corps sous l'emprise d'un temps indifférencié*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.

Noury, Mathieu (2006). *Analyse sociologique de la représentation du vivant dans l'Art Transgénique d'Eduardo Kac.* Mémoire de maîtrise inédit, Université de Montréal.

Qian, He (2008). *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois.* Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.

Méthodologie

Fortin, Sylvie (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. In P. Gosselin et E. Le Coguiec (Dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.97-110). Québec : Presses de l'université du Québec.

Mucchielli, Alex (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin/Masson, 275 p.

Paillé, Pierre (1996). De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier. *Recherches qualitatives, 15*, p. 179-194.

Savoie-Zajc, Lorraine (2004). La recherche qualitative /interprétative en éducation. Dans L. Savoie-Zajc et T. Karsenti (Dir.), *La recherche en éducation : étapes et approches* (p.123-150). Sherbrooke (QC): éditions du CRP.

Périodiques en ligne

Bordeleau, Erik (2009). Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois. *Transcultures*, 5. Consulté à l'adresse http://transtexts.revues.org/269

Chauviré, Christiane (2007). L'esthétique et l'éthique sont-elles une ? . *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°54. Consulté à l'adresse http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RMM_072_0273

Guillot, Catherine et Sandrine Roux (avril 2003). Morphing informatique et hybridation technologique : des artistes plasticiens à la recherche de leur double.

Belphegor, vol. 2, n°2. Consulté à l'adresse http://etc.dal.ca/belphegor/vol2_no2/articles/02_02_GuiRou_morph_fr.html

Haraway, Donna (1992). Le manifeste cyborg : la science, la technologie et le féminisme-socialiste vers la fin du XXème siècle. *Multitudes : revue politique, artistique, philosophique*, 12-13, 4-5. Consulté à l'adresse http://multitudes.samizdat.net/Le-manifeste-cyborg-la-science-la

Hauser, Jens (2008, juin). Art biotechnique : entre métaphore et métonymie. *Archée*. Consulté à l'adresse http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=310

Hurlimann, Thierry (avril-mai 2006). Une tête de fœtus sur un corps de mouette au Musée des Beaux-Arts de Berne : « Cachez cette chimère que je ne saurais voir… ». *L'observatoire de la génétique*, n°27. Consulté à l'adresse http://omics-ethics.org/observatoire/zoom/zoom_06/z_no27_06/zi_no27_06_02.html

Johnson, Andrew (24 mai 2009). Body art. Litterally. An American sculptor's work made of human skin is coming to Britain. *The independent*. Consulté à l'adresse http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/body-art-literally-1690128.html

Keck, Frederic (2003). Des biotechnologies au biopouvoir, de la bioéthique aux biopolitiques. *Cairn*, 2, 12. Consulté à l'adresse http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MULT_012_0179

Solon, Olivia (28 juillet 2011). Bioart : The Ethics and Aesthetics of Using Living Tissue as a Medium. *Underwire.* Consulté à l'adresse http://www.wired.com/underwire/2011/07/bioart/

Schjeldahl, Peter (2007, 14 mai). Performance : Chris Burden and the limits of art. *The New Yorker*. Consulté à l'adresse http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/05/14/070514craw_artworld_schjeldahlVaquin, Monette (automne 2001). Réflexions sur la notion de "risques anthropologique". *Alliages*, n°48-49, consulté à l'adresse http://tribunes.com/tribune/alliage/48-49/Vaquin_48_49.htm

Ressources consultées en ligne

Abenavoli, Lorella (2008). A propos de Genesis de Eduardo Kac. *Dpi*, n°11. Consulté à l'adresse http://www.ekac.org/dpi.11.html

Alberganti Michel (23 décembre 2003). Pourquoi les Japonais acceptent mieux les robots humanoïdes. *Le Monde*. Consulté à l'adresse http://www.fkaplan.com/en/mpg4-66538--Pourquoi-les-Japonais-acceptent-mieux-les-robots-humanoides.html

Bec, Louis (2000). *Le lapin fluorescent BUNNY GFP INTERDIT DE VISITE*. *Ekac*. Consulté à l'adresse http://www.ekac.org/emailbec.html

Bureaud, Annick (1998). Pour une typologie de la création sur Internet. *Leonardo OLATS*. Consulté à l'adresse http://www.olats.org/livresetudes/etudes/typInternet.php#1-Hypermedia

Coellier, Sylvie (2010, septembre). *Promenade en sculpture. Concept = matière* [document vidéo]. Conférence vidéo. Consulté en ligne sur http://www.documentsdartistes.org/spin-off/spin-off2/index.html

Davis, Joe (2000). Artistic Molecules, Microbes, and the "Listening Microscope" (Project Statement). *Ars Electronica*. Consulté à l'adresse http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w03/davis_j_ars_elec.htm

Déotte, Jean-Louis (2009). Ce que je dois à Foucault. *Appareil*, n°4. Consulté à l'adresse http://1libertaire.free.fr/Foucault76.html

Hauser, Jens (2005). Entretien avec Peter Singer. *Arte*. Consulté à l'adresse http://www.arte.tv/fr/796140,CmC=796178.html

Jeremijenko, Natalie (2000). A response to the Paradise Now Exhibition. *How to understand genetic information – and why ?*. Consulté sur http://mrl.nyu.edu/~nat/investnow/response.html

Piccinini, Patricia (1996). The mutant genome project 1994-1995. *Site de l'artiste*. Consulté à l'adresse http://www.patriciapiccinini.net/

Piquart, Alexandre (novembre 2000). Faites place aux artistes in vitro. Consulté à l'adresse http://www.ekac.org/transfert1.html

Sloterdijk, Peter (7 août 2002). L'âme ne s'oppose plus aux machines. *Le Figaro*. Consulté à l'adresse http://1libertaire.free.fr/Sloteredijk001.html

Stevens, Jackie (2000). The industry behind the curtain. *Paradise now/invest now*. Consulté à l'adresse http://mrl.nyu.edu/~nat/investnow/index.html

Thériault, Mélissa (2008, été). Trente ans après La transfiguration du banal : Danto, héritier de Wittgenstein. *AE : Canadian Aesthetics Journal / revue cannadienne d'esthétique, 14*. Consulté à l'adresse http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/modernism/Theriault.htm

Tissue Culture and Art (s.d.). NoArk 2007 : the tissue culture & art project – Oron Catts et Ionat Zurr, Vessel design in collaboration with Marcus Canning. Consulté à l'adresse http://www.tca.uwa.edu.au/noark.html

Sites de bioartistes

Art Orienté objet : http://aoo.free.fr/

Eduardo Kac : http://www.ekac.org/

Julia Reodica : http://www.phoresis.org/

Tissue Culture & Art : http://www.tca.uwa.edu.au/