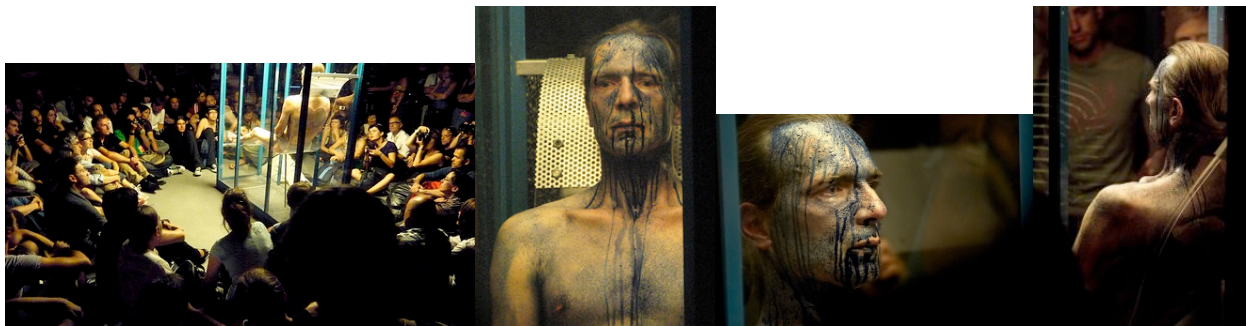


UHL, M., DUBOIS, D. (2010). « Réécrire le corps. L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'humanisation », dans UHL M. (dir.), *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 50 : « L'art posthumain. L'identité humaine en débat », Montréal, Athéna Éditions, hiver 2011.

*La contemplation esthétique est un rêve provoqué
et le passage au réel un authentique réveil¹*

Dans une cage de verre, un homme allongé laisse échapper de son corps des liquides teintés de bleu. Suivant les rythmes d'une musique électronique reproduisant des sons extraits de son organisme, l'ensemble de ses liquides corporels exsudent une teinture artificielle, d'abord imperceptiblement, puis de manière sporadique, enfin des flots outremer se répandent sur toute la surface de sa peau. L'artiste Yann Marussich se livre avec *Bleu Remix* à une performance corporelle d'une rare intensité, invitant les regardeurs à contempler le mariage du corps et de ses composants naturels à l'artefact technique. Cette performance, de par son dispositif scénique (une cage de verre), son utilisation des technologies biomédicales (écoulement de fluides bleus) et son médium principal le corps humain (dans ses potentialités virtuelles), est un exemple emblématique de pratiques prenant aujourd'hui le corps, ici ce qu'il sécrète, comme propos de l'œuvre. Cette combinaison entre mondes vivants et artificiels impliquant l'usage de technologies est intéressante à saisir dans le contexte social actuel. En effet, dans ces pratiques et expérimentations artistiques, l'organique rejoint le chimique et propose d'autres régimes de sens et d'interprétation non sans lien avec la société d'aujourd'hui.



¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Folio Essais, 1988, p. 371.

Si la performance décrite, de même que l'art biotech auquel elle est associée, peut être appréhendée dans une perspective sociologique, c'est en raison de l'association qu'elle propose entre la fonction imaginaire de l'art et les possibilités techniques offertes par la science contemporaine. Faisant éclater les cadres d'un imaginaire de la métamorphose qui caractérisait une partie de la production artistique et littéraire depuis Ovide, c'est sa réalisation concrète, incarnée, portant l'empreinte d'un imaginaire d'une post-hominisation éventuelle, qui se trouve actualisée. Les attributs métaphoriques de l'art y sont détournés, laissant cours à des expérimentations techno-artistiques qui jouent moins sur les frontières de l'humain (bien que les exposant) que sur sa genèse, visant un prométhéen passage au réel. Si l'époque des Lumières a vu la raison placée au fondement de l'identité humaine, notre époque adulerait une raison instrumentale au point que l'idée même de l'homme comme créature vivante serait placée sous son joug, ouvrant en dernière instance la voie à ce que d'aucuns énoncent, voire dénoncent, comme les prémisses ou les signes d'une post-humanité.

Face à l'hypothèse d'une post-humanité, c'est plutôt un imaginaire de la post-hominisation qui va être interrogé au cours de cet article, à partir d'un questionnement sur le corps et la technologie dans leurs expressions artistiques qui visent à en explorer la teneur. À défaut de porter un regard exhaustif sur la question, il s'agira plutôt de réfléchir à différentes manières de problématiser les contenus de cet imaginaire, les frontières qu'il explore, l'identité (humaine, hominidé²) qu'il convoque à l'heure des technosciences et de leur potentiel d'altération de la « nature humaine ». Dans le but d'illustrer l'hypothèse d'une genèse technique de l'hominisation, plusieurs tableaux seront déclinés exposant les types de corps présents dans l'art biotech et invitant à une réflexion plus spécifique sur les rapports étroits et ambigus qu'entretiennent artistes et scientifiques aujourd'hui. Car davantage qu'un état des lieux des pratiques artistiques, c'est un horizon de possibles qui s'offre et se heurte, en dernière analyse, à notre entendement, faisant admettre, à l'instar de Daniel Bell, que « la culture, aujourd'hui, a acquis une suprématie : ce qu'élabore l'imagination de l'artiste annonce la réalité de demain³ ».

² C'est pourquoi, à notre sens, il s'agit d'un imaginaire de la post-hominisation et non pas seulement d'une post-humanisation. C'est à la fois les frontières de l'humain comme espèce vivante et comme identité spécifique qui s'y trouvent imagées et imaginées.

³ Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979, p. 43.

1. L'art Biotech : un voyage entre corps et technologies

Le travail de nombreux artistes contemporains semble aujourd'hui trouver sens à partir d'une grammaire biotechnologique, voire dépendent concrètement des possibilités matérielles offertes par les biotechnologies⁴. Ces différents artistes sont regroupés sous l'étiquette d'art biotech, ou d'arts biotechnoscientifiques. Sans constituer un courant précis ou une école stylistique particulière, cette forme d'art repose sur une utilisation des diverses techniques de la biologie contemporaine. Ces artistes donnent essentiellement à voir des transformations corporelles, réelles ou virtuelles, ou encore des productions combinant mondes vivants et artificiels, qui impliquent l'usage de technologies ou du moins les prennent comme intermédiaires à l'action artistique⁵. Si, comme le note Thomas Ferenczi, les artistes ont toujours eu recours à une technique (peindre ou sculpter requiert un apprentissage qui présuppose l'usage de techniques), ils n'ont pas pour autant toujours utilisé des technologies, « c'est-à-dire [des] outils associés aux révolutions de la science moderne et perçus comme étrangers aux traditions de l'art⁶ ». La distinction qu'opère cette forme d'art repose donc sur le rôle essentiel des technologies, autrement dit sur la relation intrinsèque entre le travail technoscientifique et la production artistique.

L'apparition des courants artistiques relevant, pour prendre la terminologie actuelle, des NBIC (nanotechnologies, biotechnologie, informatique et sciences cognitives) est récente. Le début des années quatre-vingt voit apparaître les premières œuvres, suivies d'une explosion de la production artistique dans les années quatre-vingt-dix et une persistance de ces tendances dans le monde de l'art actuel. Ce n'est pas fortuit. Les années quatre-vingt ont été marquées par des renversements et des remises en question épistémologiques majeures dans le domaine de l'art comme dans celui de la science, doublés de leur apparition massive dans les circuits de médiatisation *via* d'abord les mass média, puis internet. En ce qui concerne le champ de l'art, c'est l'époque de sa remise en question radicale, de sa supposée « fin » ou « mort » annoncée par nombre d'observateurs de la scène artistique de l'époque : l'art dépassé par l'histoire de ce

⁴ L'œuvre *Bleu remix* est impossible sans l'intervention des médecins et scientifiques ayant élaboré le dispositif technique permettant la transformation colorée des sécrétions corporelles.

⁵ Nous présentons dans la suite du texte une série d'œuvres d'art qui permet d'illustrer cette forme particulière d'art.

⁶ Thomas Ferenczi, « Introduction », dans Thomas Ferenczi (dir.), *L'art au risque de la technique*, Paris, La Découverte, 2001, p. 11.

vingtième siècle meurtrier aurait épuisé tout discours possible sur la société, il ne serait plus qu'une coquille vidée de sens, et d'inspiration⁷. Quant à la science, sortant du cénacle purement « scientifique » et s'ouvrant à la réflexion épistémologique, aux sciences humaines et aux débats citoyens, elle devient un domaine de savoir « en action⁸ », selon les termes de Bruno Latour. Instrumentalisée durant la seconde guerre mondiale, puis délégitimée face aux atrocités commises en son nom, elle retrouve toute sa « vitalité » à la fin des années quarante avec les premiers travaux en cybernétique⁹, puis, au tournant des années quatre-vingt, avec les recherches sur le décryptage du génome humain. Les découvertes scientifiques, dans le domaine de la génétique notamment, n'ont cessé de s'intensifier depuis, posant des questions, reprises dans l'espace public, sur les retombées sociales, civilisationnelles et éthiques de ces recherches.

À la croisée de ces deux renversements – dans le monde de l'art et dans celui de la science – nombre d'œuvres caractéristiques de l'art biotech évoquent un imaginaire de la post-hominisation¹⁰, qui transparaît tant dans les formes concrètes du vivant qu'elles mettent en scène, dans les significations qu'en donnent les artistes que dans la réception de ces différentes œuvres. Articulant le caractère prospectif de l'art et les développements récents des technosciences, cet imaginaire de la post-hominisation questionne les formes objectives du vivant et redéfinissent les contours de l'identité humaine. Il met en scène un humain radicalement autre, tant comme espèce animale que comme humanité, en postulant parfois l'obsolescence du corps, parfois son incomplétude, souvent son caractère modifiable. Ainsi, le bleu qui couvre le corps de l'artiste dans l'œuvre *Bleu Remix* introduit une possibilité nouvelle, technologique, dans le spectre des

⁷ Sur cette question voir le texte annonciateur de Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996. Voir également l'ouvrage d'Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997, dans lequel l'auteur recense les arguments employés par les pourfendeurs de l'art contemporain : nul, moche, incompréhensible, soumis au marché, dépolitisé, etc.

⁸ Voir Bruno Latour, *La science en action*, Paris, La découverte, 1989.

⁹ Pour Céline Lafontaine le projet cybernétique, lancé par Norbert Wiener, était à l'origine une manière de se racheter des horreurs de la seconde guerre mondiale : la création de machines artificielles intelligentes permettant de pallier aux défaillances humaines en administrant mieux la société. Il va de soi que pour l'auteure cet ancrage socio-historique ne doit pas masquer l'idéologie sous-jacente au programme cybernétique ni ses retombées dans la pensée postmoderne. Voir Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.

¹⁰ Sur cette question voir notamment, Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, Thames et Hudson, Londres, 2010. Maxime Coulombe, *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2009 ; Denis Baron, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions dis voir, 2008. Voir aussi Marina Maestrutti, « Le corps glorieux. L'imaginaire du corps dans les nanotechnologies entre mythe et utopie », dans B. Bensaude-Vincent, R. Larrère, V. Nurock (dir.), *Bionano-éthique. Perspectives critiques sur les bionanotechnologies*, Paris, Vuibert, 2008.

fluides secrétés par le corps humain, en modifiant ses paramètres « naturels ». En effet, ce ne sont ni l'urine, ni les excréments, pas plus le sang ou le sperme que laisse surgir de sa peau Yann Marussich, mais un liquide entre chimie et chimère, à la croisée des expériences scientifiques et artistiques. Un autre exemple typique de l'imaginaire de la post-hominisation dans l'art contemporain est celui de l'art charnel d'Orlan, qu'elle définit comme « un travail d'autoportrait [...], 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 signer¹¹ ».

L'imaginaire de la post-hominisation répondrait ainsi d'un ébranlement généralisé des certitudes quant au devenir de l'humain face aux développements scientifiques contemporains. Il semble caractériser la mise en forme artistique des questionnements que suscitent ces nouvelles possibilités scientifiques et techniques. À la représentation biotechnologique du corps « refaçonné de part en part par la technologie [...], désobjectivé, tenu pour remplaçable ou du moins pour modifiable¹² » répond ainsi une représentation artistique du corps morcelé, modifié, amélioré, double incertain de cette nouvelle réalité sociale.

Toutefois, que le corps propre à l'imaginaire de la post-hominisation soit tenu pour remplaçable ou modifiable, qu'il soit amélioré ou *remixé*, il n'en demeure pas moins étroitement lié à la problématique de l'identité humaine, problématique qui trouve une expression particulière dans le monde de l'art. Dans le registre de l'identité, en complémentarité avec les possibilités qu'offrent la psyché humaine en terme d'influence sur la matière, c'est principalement autour de la transformation corporelle que l'art puise matière à création avec notamment l'expression d'un corps modifié figurant l'altération de l'intériorité. Qu'il s'agisse en effet des imaginaires de la métamorphose : des créatures inspirées par Ovide ou Kafka à celles plus actuelles de l'écrivaine Marie Darrieussecq¹³ ; de ceux de l'utopie : des mondes imaginés par Thomas More et Francis

¹¹ Orlan, *Le manifeste de l'art charnel*, <http://telemagtime.free.fr/ArtCharnel.htm>, consulté le 22/02/2010

¹² Céline Lafontaine, *Cybernétique et sciences humaines : Aux origines d'une représentation informationnelle du sujet*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2001, p. 256.

¹³ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Pocket, 2005 ; Franz Kafka, *La métamorphose*, Paris, Gallimard, 2000 ; Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, POL, 1996.

Bacon à 1984 de Georges Orwell¹⁴ ; ou encore de l'éthique à travers les figures prométhéenne ou Faustienne¹⁵, l'identité humaine, dans ses possibles fluctuations, est un thème classique dans la pensée esthétique, notamment en littérature. En effet, quelles que soient les époques, l'art questionne le corps comme laboratoire des formes de l'humain. Les représentations du corps ont ainsi historiquement permis d'explicitier – en leur donnant une forme – les frontières de l'humain, comme de l'inhumain, de formaliser la peur d'un basculement en dehors des limites de l'espèce et de l'humanité¹⁶. Comme le souligne Dominique Lecourt : « Parce que la condition humaine consiste à n'entretenir jamais avec l'univers que des rapports dont la réalité est irréductiblement marquée par celle de l'imaginaire, force est de constater que les hommes ont inventé bien des manières d'être des êtres humains¹⁷ ».

L'art biotech semble donc bien délimité par la problématique de l'identité humaine, mais reformulée à l'aune des possibilités, prévisions ou fantasmes biotechnologiques. Nombre des œuvres dont nous parlons ici puisent directement à même cet imaginaire biotech croisant les figures allégoriques de la métamorphose, de l'utopie et de l'éthique, tout en les reformulant dans une rhétorique contemporaine. Ces possibilités de l'humain, malgré leur ancrage à l'imaginaire des biotechnosciences présentent-elles pour autant de véritables exemples d'une post-humanité et non pas des variations sur le thème de l'humain ? Peut-on concevoir les limites de l'humain, et partant de là, identifier des œuvres qui présenteraient un humain à ce point altéré qu'on se trouverait face à autre chose que de l'humain ? Pour formuler le problème autrement, de quelle manière l'imaginaire profane des biotechnosciences, tel qu'il apparaît dans un pan de la production artistique actuelle, pose-t-il la question de l'humanité actuelle, de l'Autre-Humain (un humain modifié), et non pas celle de l'Autre-que-de-l'Humain¹⁸ c'est-à-dire de la post-humanité ?

¹⁴ Thomas More, *L'utopie*, Paris, E.J.L., 2003 [1516]; Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Flammarion, 1995 [1623]; Georges Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1996 [1948].

¹⁵ À ce sujet, voir Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Paris, Synthélabo, 1996.

¹⁶ Voir la dernière livraison de la revue *Politix*, n° 90 : « Frontières d'humanité », 2010/2.

¹⁷ Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, op. cit., p. 151.

¹⁸ Sur cette distinction, voir Jean-Marie Brohm, « L'Autre-Homme et l'Autre-Que-l'Homme » dans *Anthropologie de l'étrange. Énigmes mystères, réalités insolites*, Paris, Sulliver, 2010, pp.119-166

2. Du roman des origines...

Que recouvre alors conceptuellement l'utilisation d'un imaginaire de la post-hominisation et non pas le recours à un imaginaire de la post-humanisation¹⁹? Autrement dit, pourquoi référer au concept d'hominisation et ne pas s'en tenir à celui, plus propre à la problématique de l'identité humaine, d'humanisation ? Parce que les biotechnologies, l'imaginaire qu'elles ouvrent, supposent de s'intéresser à l'homme à la fois en tant qu'espèce vivante et comme devenir spécifiquement humain. En ce sens, faire référence à l'imaginaire de la post-hominisation suppose que la réflexion se fasse sur le « temps long », sans s'en tenir uniquement à la rupture (supposée ou réelle) sur le « temps court » circonscrite par le préfixe « post » (*postmoderne*, *posthistorique*, *posthumain*). La réflexion artistique sur les possibilités à venir suppose de tenir compte des possibles advenus, en interrogeant l'histoire humaine comme un processus continu, en relisant ainsi le roman futuriste à l'aune du roman des origines.

S'inspirant des travaux de paléontologues et primatologues, Gisèle Szczyglak propose une synthèse de la distinction entre humanisation et hominisation, dans le but, philosophique, de définir les prémisses d'une éthique de l'hominisation²⁰. Sans présenter l'ensemble des considérations éthiques et historiques qui relèvent de cette distinction, nous l'abordons ici de manière pragmatique, afin de mieux définir la manière spécifique dont l'imaginaire de la post-hominisation questionne les limites de l'identité humaine. Le lien qu'établit Gisèle Szczyglak entre les processus d'hominisation et d'humanisation, semble permettre de saisir ce qui se trouve être en jeu dans cet imaginaire, c'est-à-dire l'exploration, sur le mode artistique, d'une humanisation *après* l'hominisation, autrement dit d'une post-hominisation.

Selon l'auteure, les processus d'hominisation et d'humanisation doivent être distingués dans la mesure où le premier réfère d'abord à l'animalité biologique, alors que le second suppose de s'intéresser à ses dimensions politique et culturelle. Si l'animal humain répond d'une spéciation zoologique, l'humanisation résulte pour sa part d'un processus extra-biologique, ou d'un domaine

¹⁹ L'idée de post-hominisation permet de distinguer notre propos de la querelle du post-humanisme, notamment de « l'affaire Sloterdijk ». Voir Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000 ; Jürgen Habermas, *L'Avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral ?*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁰ Gisèle Szczyglak, « Prolégomènes pour une Éthique de l'Hominisation », in *Ethic@*, vol 2, n° 2, décembre 2003.

extra-biologique, qui lie les sphères culturelle, politique et technique. Toutefois, le partage est ici principalement conceptuel. Historiquement, les deux processus apparaissent intrinsèquement liés, le domaine extra-biologique émergeant du domaine biologique²¹, le second étant la condition du premier. Par cette anthropogenèse particulière, il s'agit de dépasser le dualisme classique entre corps et âme, nature et culture, *hominisation* et *humanisation*, en proposant une problématique de l'identité humaine qui superpose animalité et humanité, tout en permettant de les appréhender séparément. L'imaginaire de la post-hominisation, tel qu'il apparaît dans l'art biotech, ne saurait alors être interrogé sous l'angle unique de l'humanisation et de son corrélat futuriste post-humain, dans la mesure où cet imaginaire questionne d'abord, voire uniquement, les formes du corps humain comme animalité, en postulant quelque chose comme l'obsolescence de ses formes « naturelles », biologiques.

La thèse proposée par Gisèle Szczyglak, outre le dépassement de la cosmogénèse dualiste²² qu'elle permet, suppose d'appréhender l'identité humaine comme une « problématique ouverte qui, si elle suscite bien des hypothèses, ne peut obtenir de postulats définitifs qui auraient la valeur de réponse universelle²³ ». Dès lors, difficile de circonscrire le lieu ou le moment du basculement vers le post-hominidé, autrement dit, vers un post-animal humain. À quoi réfère l'idée d'imaginaire de la post-hominisation si l'identité humaine est par défaut labile, faisant de l'humain « l'animal protéiforme par excellence²⁴ » ? En quoi l'art biotech laisserait-il entrevoir un humain autre, lequel résulterait d'un verrouillage radicalement étranger à celui du biologique et de l'extra-biologique, verrouillage dont les formes possibles ne sont jamais données d'avance, toujours ouvert à l'invention humaine, politique et culturelle ? La question est ici centrale puisqu'elle fonde l'usage du préfixe « post » pour décrire l'expression particulière que trouve la problématique de l'identité humaine dans le champ de l'art biotech. Si l'imaginaire de la post-hominisation possède un sens minimal, c'est bien celui d'une « rupture phylogénétique avec le vivant²⁵ ».

²¹ En s'inspirant des travaux de divers paléontologues, Gisèle Szczyglak en vient à formuler l'hypothèse suivante : « les rapports inter-humains se complexifiant, la loge écologique première de l'animal humain n'a plus suffi. Avec l'apparition progressive des relations sociales et de la conscience, l'animal humain a franchi le cadre strict des lois biologiques ». *Ibid.*, p.194

²² Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

²³ Gisèle Szczyglak, « Prolégomènes pour une Éthique de l'Hominisation », *op. cit.*, p.196

²⁴ *Ibid.*, p. 199

²⁵ *Ibid.*, p. 208.

La nature de la rupture proposée par l'imaginaire de la post-hominisation doit être précisée. Effectivement, dire que la problématique de l'identité humaine répond des verrouillages entre les domaines biologique et extra-biologique, c'est dire qu'elle répond d'un hiatus constitutif entre hominisation et humanisation. Le processus d'humanisation répond toujours d'une mise à distance de la nature, qui s'opère à travers les transformations et les manipulations de l'humain sur son animalité biologique. Certains verront dans le caractère technique (ou biotechnologique) de la transformation les premiers pas d'un homme nouveau. C'est cependant faire abstraction de ce que Lecourt considère être l'essence de la relation entre l'identité humaine et la technique, c'est-à-dire le fait que c'est par elle que « l'homme, se détachant de l'animalité qui reste la sienne s'affirme non comme être de besoin ni comme être de raison mais comme être de désirs²⁶ ».

En ce sens, rien de surprenant dans la modification corporelle « auto-technique²⁷ » ; la particularité de l'imaginaire de la post-hominisation doit être cherchée ailleurs. À l'instar de ceux que Dominique Lecourt nomme les technoprophètes²⁸, l'imaginaire de la post-hominisation semble mettre en scène une rupture avec l'animalité biologique qui répondrait alors d'une « auto-hominisation » technicisée²⁹. C'est donc moins le rôle de la technique, entre hominisation et humanisation, qui signale l'imaginaire que la mise en scène d'une genèse technique de l'hominisation. Au niveau des discours artistiques, cette genèse technique relèverait alors de la difficulté pour l'animalité humaine de répondre aux défis du futur ou, encore, des possibilités nouvelles de design de notre animalité que nous offrent les biotechnologies. L'imaginaire de la post-hominisation mettrait par conséquent en scène l'*après* hominisation, un après fondé sur l'hypothèse d'une possible genèse biotechnologique, quelque chose comme une humanisation sans hominisation.

Les sculptures de créatures hybrides de l'artiste Patricia Piccinini, de même que celles des frères Chapman permettent d'illustrer cette radicalité de l'imaginaire de la post-hominisation quant à la

²⁶ Dominique Lecourt, *Humain, posthumain. La technique et la vie*, Paris, PUF, 2003, p. 42.

²⁷ Peter Sloterdijk, *La domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuit, 2000.

²⁸ Lecourt distingue deux postures : bio-catastrophistes et technoprophétiques, dans Dominique Lecourt, *Humain, posthumain. La technique et la vie, op. cit.*, p. 11-15.

²⁹ Michèle Robitaille, *Culture du corps et technosciences : vers une « mise à niveau » de l'humain ? Analyse des représentations du corps soutenues par le mouvement transhumaniste*. Thèse de doctorat, Département de sociologie, Université de Montréal, 2008, p. 144.

volonté de questionner les limites de l'animalité humaine. Elles matérialisent des figures transgressant jusqu'aux frontières de l'espèce humaine, tant dans ses formes concrètes (chez Piccinini) que dans ses possibilités d'existence (chez les frères Chapman). L'œuvre *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model*³⁰ des frères Chapman joue sur les conditions de reproduction et d'individuation du vivant et de l'humain, en mettant en scène une masse indivise de corps humains, fondus les uns dans les autres, dont les traits du visages (le nez et la bouche) reproduisent les organes génitaux humains mâles et femelles. Chez Piccinini, c'est plutôt la spéciation zoologique qui se trouve interrogée, ses créatures transgéniques anthropomorphiques jouant sur la frontière entre l'homme et l'animal, entre la nature et la techno-culture³¹. Jeux de frontières dont le résultat final tient de l'hybridation entre des attitudes perçues comme humaines (par exemple le *caring* et la maternité) et des formes d'un vivant ni complètement humain, ni complètement animal, mais dont la genèse technique renvoie à une rupture avec les formes premières, « naturelles », de l'espèce humaine. Ainsi, la sculpture *Big Mother*³² de l'exposition *Nature's Little Helpers* représente une créature qui allaite, créature dont on ignore l'espèce, mais présentant certains *traits* évoquant l'humain (la position verticale, les cheveux humains), ses ancêtres (la forme du crâne), sa contemporanéité (la présence de sacs à main ou de « sacs à couche »), alors que d'autres traits évoquent un mammifère anthropomorphe inconnu (ce que l'on devine être des organes de reproduction situés à l'arrière du corps).

3. ...Au roman du corps

De part en part de la prophétie comme de la malédiction post-humaine, le corps humain constitue la frontière dont la transgression entraîne l'homme par delà son humanité. Matière première de l'expérience scientifique comme de la production artistique (ou bioartistique), le corps y apparaît comme le support et le destinataire d'un processus qui vise à transformer l'humain. La transformation du corps équivaut à une transformation de l'humain, le corps servant de « chair » à l'humanité tout entière. Que la volonté de l'artiste ou du scientifique soit de proposer une

³⁰ <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2003/parisconnection/ZygoticL.jpg>, consulté le 26/02/2010.

³¹ Voir Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

³² http://patriciapiccinini.net/natureslittlehelpers/shows/60Big_Mother/hires/10Big_Mother_and_Undivided.JPG, consulté le 26/02/2010.

expérience esthétique ou une nouvelle théorisation de la connaissance, c'est avant tout du corps qu'il traite, comme si celui-ci constituait un horizon indépassable sur lequel bute l'art et la science dans leur réflexion respective sur l'identité humaine. La problématique de l'identité humaine se voit alors définie dans une relation d'étroite dépendance avec celle de la corporéité : serait humain ce qui répond des modalités naturelles (non transformées) du corps.

Par rapport à ce corps appréhendé comme le degré zéro de l'identité humaine, l'imaginaire de la post-hominisation réitère une inquiétude, inhérente aux biotechnologies, d'une transgression de la « loi du sperme et du sang » telle que l'a défini François Dagognet³³. Le corps, dans sa matérialité première, servirait de référent à une série de normes définissant ce qu'il est possible d'en faire, tout en étant le lieu d'ancrage des institutions humaines les plus fondamentales. À partir d'une référence au fonctionnement naturel du corps se verrait élaborer une norme morale, symbolique, qui dicterait les contours de ses transformations possibles et légitimes. Non pas pivot de notre rapport, en tant que sujet, au monde, le corps deviendrait la boussole du social, son axe, sa rotation, et même sa visée.

Dans une perspective bio-catastrophiste, la modification corporelle équivaut à une attaque en règle des institutions humaines, l'altération des *fonctions* naturelles du corps (reproduction, individuation, mort, etc.) menaçant l'ordre symbolique, moral ou éthique leur étant associées. La modification biotechnologique ou l'évocation d'une anthropogénèse technicisée renvoie à une remise en cause radicale de l'identité humaine, voire, pour les plus pessimistes, à « la fin de l'homme³⁴ ». À l'opposé, pour les plus optimistes ou les plus utopistes, les technoprophètes dont parle Lecourt³⁵, les possibilités de transformations du corps offertes par les biotechnologies apparaissent justement comme des moyens de libérer l'humanité d'institutions jugées rétrogrades, coercitives, inégales. Il s'agit alors moins de postuler la fin de l'histoire de l'humanité que son éventuel renouveau, tout en réitérant la logique qui lie l'identité humaine à la corporéité biologique.

³³ Voir la préface de François Dagognet, dans Christian Hervé et Jacques Rozenberg (dir.), *Vers la fin de l'homme ?* Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 8.

³⁴ Francis Fukuyama, *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, Paris, Gallimard, 2004.

³⁵ Dominique Lecourt, *Humain, posthumain. La technique et la vie, op. cit.*

L’imaginaire de la posthominisation se donne ici à voir sur un mode critique, où la modification et/ou l’amélioration biotechnologique apparaissent comme le moyen principal de libérer l’humanité, en exposant au regard la manière dont le corps et sa morale aliène l’humanité. À mi-chemin entre révélation et révolution, la production artistique associée à l’imaginaire de la posthominisation met ainsi en scène un idéal de « l’homme nouveau », certes doté d’un corps nouveau, mais sans remettre en cause la place centrale de la corporéité dans la définition de l’identité humaine. Qu’il s’agisse d’une pratique « pirate » de l’hormonothérapie qui cherche à « infecter les base moléculaires » de la production sociale et politique de la différence sexuelle³⁶ ou des amplifications prothétiques proposées par Stelarc visant une plus grande adaptabilité de l’homme à son environnement, l’art biotech et l’imaginaire de la post-hominisation raconte toujours un même récit. La vision du rôle de l’artiste selon Stelarc est ici particulièrement éloquente : « L’artiste est un guide dans l’évolution qui extrapole et imagine de nouvelles trajectoires [...] un sculpteur génétique qui restructure et hypersensibilise le corps humain ; un architecte des espaces intérieurs du corps ; un chirurgien primal qui implante des rêves et transplante des désirs ; un alchimiste de l’évolution, qui déclenche des mutations et transforme le paysage humain³⁷ ». Si les défenseurs de « la loi du sperme et du sang » voient dans le corps un texte sacré à protéger, la profession de foi des tenants de l’imaginaire de la post-hominisation est tout autre : extrapoler le futur de l’homme à partir d’une réécriture du roman du corps.

Quelle transgression du corps, matériel et symbolique, donne réellement à voir l’imaginaire de la post-hominisation dans l’art contemporain³⁸ ? Pour reprendre l’exemple de la performance de Yann Marussich, en quoi la couleur du fluide sécrété par son corps dérogerait-elle du spectre des fluides naturels ? Si l’imaginaire de la post-hominisation repose sur la possibilité fictive d’une auto-hominisation technicisée, sur l’invention d’une animalité technique et prothétique, la transgression est avant tout celle du corps par la technologie. La modification technologique du corps menace – ou nous débarrasse – d’un ordre anthropo-symbolique et corporel en transformant

³⁶ Beatriz Preciado relate dans un ouvrage qui croise auto-fiction, auto-biographie et essai philosophique le récit de sa pratique « pirate » de l’hormonothérapie, non pas, et la citation est plus qu’exemplaire de notre propos, « pour [se] transformer en homme, mais pour trahir ce que la société a voulu faire [d’elle], pour écrire, pour baiser, pour ressentir une forme de plaisir post-pornographique, pour ajouter une prothèse moléculaire à [son] identité transgenre low-tech faite de godes, de textes et d’images ». Beatriz Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris, Grasset, 2008, pp. 129 et quatrième de couverture.

³⁷ Stelarc, cité par David Le Breton, *L’adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 1999, p. 46.

³⁸ Sur la question de l’humain et du corps dans l’art, voir Paul Ardenne, *L’image corps. Figures de l’humain dans l’art du xxe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

les « structures élémentaires³⁹ » de l'animalité et de l'humanité (que l'on pense à la génération, la filiation, l'individuation, etc.).

Étrangement, on fait bien peu de cas dans ce « paradigme de la corporéité » de la capacité humaine à s'inventer constamment, et ce, sans même ne jamais toucher au corps. Les postulants du corps comme degré zéro de la condition humaine oublient les formes de l'humanité et de l'inhumanité qui appartiennent à un tout autre registre qu'à celui de la préservation du corps ou de la transformation technique de l'espèce. Dès lors, le corps, dans sa naturalité première, dans son animalité première ne peut servir de substrat unique à une quelconque loi du sperme et du sang. Pour devenir structure élémentaire, le corps a dû se voir extraire de son animalité originelle et être *humanisé*. L'émergence d'une identité humaine répond, certes de l'objectivité de la nature, mais surtout de la capacité humaine à se distinguer de celle-ci. En ce sens, l'identité humaine semble répondre bien moins du respect d'une symbolique dont le corps serait l'ultime instance, que de la capacité humaine à lui donner sens, à l'*humaniser*.

S'agit-il pour autant de dire que le corps n'importe pas, d'ouvrir la voie à l'ensemble des promesses du futurisme biotechnologique, de signifier que l'humain fera toujours sens, *même sans corps* ? C'est ce que semble, à certains égards, présumer un artiste comme Stelarc qui, de performance en performance, pousse toujours plus loin l'appareillage technique du corps. Son œuvre est un manifeste pour un corps technologique, optimisé par l'utilisation de prothèse, augmenté par des dispositifs virtuels ou des processus biologiques. Débarrassé de ses faiblesses anatomiques, Stelarc sculpte, à travers ses œuvres, un corps amplifié, architecture évolutive et alternative censée suppléer à la fragilité de notre condition humaine.

Il n'est cependant pas question ici de privilégier un paradigme de l'Esprit contre un paradigme de la corporéité, mais plutôt de mettre en évidence la relation entre l'objectivité de la nature et la capacité humaine à s'en distinguer. C'est ici que la catégorie de l'imaginaire entre en jeu, dans sa mise en scène d'une humanité qui ferait fi de son animalité au profit d'un post-biologique, lequel demeure toutefois étrangement attaché au corps, substituant à la loi des fluides naturels (la loi du

³⁹ Sur l'idée de structure élémentaire, voir Claude Lévi Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 2002 [1949] et *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, 1997 [1958].

sang et du sperme), celle d'un fluide artificiel (par exemple chez Marussich). Au-delà de la radicalité supposée du *post*, on ne va jamais bien loin : l'imaginaire reste un imaginaire humain, qui, s'il veut se débarrasser des limites de l'animal, reste toujours circonscrit dans les limites de l'humanité. Dès lors, imaginaire de la post-hominisation, du post-corps, de l'après animal, mais en aucun cas imaginaire d'une post-humanité, puisque l'humain est à la fois l'origine de cet imaginaire et sa butée, en témoigne encore l'œuvre de Stelarc.

4. L'imaginaire de la posthominisation et ses expressions

Par-delà leur imbrication à un imaginaire de la post-hominisation, par-delà leur mise en relief des questions relatives à une éventuelle post-humanité, les productions de l'art biotech, de par les univers de sens qu'elles ouvrent, se situent dans l'horizon des débats bioéthiques entourant les développements actuels des biotechnologies. Qu'il s'agisse en effet d'ajouter une couleur au spectre *naturel* des fluides du corps ou d'ouvrir la voie à un processus de reproduction entièrement automatisé par l'intermédiaire d'un (hypothétique) utérus artificiel⁴⁰, les biotechnologies évoqueraient la fin de l'humanité telle qu'on la conçoit aujourd'hui. C'est du moins le constat que certains auteurs, des plus pessimistes⁴¹, au plus optimistes⁴² font aujourd'hui. Face à la possibilité technique et scientifique qui s'offre à l'humanité d'une maîtrise complète du vivant, c'est l'ensemble de nos certitudes quant à l'homme lui-même qui se trouvent ébranlées, à la fois comme genre animal et comme devenir spécifiquement humain. C'est ce bouleversement que mettent en scène les artistes biotech, exprimant, à travers leurs œuvres cet imaginaire de la post-hominisation. L'humain qu'ils présentent apparaît en effet toujours redéfini, redessiné, remixé à partir des possibilités offertes par le laboratoire.

Afin de formaliser cet imaginaire de la post-hominisation, nous allons proposer plusieurs tableaux des types de corps figurant la reformulation du biologique par l'extra-biologique (voire d'un extra-biologique sans ancrage biologique) telle qu'elle se manifeste dans les productions artistiques traitant de la modification corporelle. Un travail de défrichage des revues de

⁴⁰ Henri Atlan, *L'utérus artificiel*, Paris, Seuil, 2007.

⁴¹ Voir notamment, Francis Fukuyama, *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, op.cit. Voir aussi l'ouvrage récent de Robert Redeker, *Egobody. La fabrique de l'homme nouveau*, Paris, Fayard, 2010.

⁴² Voir, par exemple, le roboticien Hans Moravec, *Robot : Mere Machine to Transcendant Mind*, New York, Oxford University Press, 1998.

référence dans le champ de l'art contemporain⁴³, ainsi que des recherches sur les sites internet des artistes dont les œuvres ont été sélectionnées en fonction d'une grille thématique élaborée en amont, permettent d'avaliser ce classement. L'horizon général de ces tableaux est celui de la technoscience et de sa traduction dans le domaine de l'art contemporain : de la vie artificielle aux croisements génétiques, des greffes d'organes au clonage, des prothèses aux xeno-transplantations..., renvoyant au champ entier de la biologie contemporaine (« transgénèse, culture de tissus, hybridation ou sélection végétale et animale, homogreffes, synthèse de séquences d'ADN artificielles, neurophysiologie, technologie de visualisation de la biologie moléculaire⁴⁴ »), tout un univers qui a rejoint les pratiques artistiques de ces dernières années. Ces tableaux, et les classements qu'ils proposent, ne visent pas à couvrir de manière exhaustive l'ensemble des corps possibles dans leur spécificité anatomique, technique et scientifique ; ils permettent davantage de réduire la complexité du réel à ses expressions les plus emblématiques⁴⁵ à partir d'un choix raisonné afin de mettre en relief les figures qui peuplent cet imaginaire de la posthominisation ou, mieux, qui expriment formellement l'hypothèse d'une anthropogénèse technicisée.

⁴³ Notamment, *Artforum*, *Artnews*, *Art Review*, *Beaux-arts*, *Cimaise*, *CV-Ciel variable*, *Espace*, *ESSE-arts + opinions*, *ETC Montréal*, *Inter-art actuel*, *L'œil-le Journal des arts*.

⁴⁴ Jens Hauser, « Gènes, génies, gênes », Jens Hauser (dir.), *L'art Biotech'*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Il va de soi que d'autres artistes ou d'autres types d'expérimentation sur le corps humain auraient pu être envisagés. Nous avons dégagé les cas qui nous semblaient les plus pertinents dans le foisonnement actuel des représentations et des pratiques.

Le premier tableau présente une définition succincte des 4 types de corps proposés et sa reformulation dans le champ de l'art :

Type de corps	Définition	Reformulation artistique
Cyborg	Hybride entre l'humain et la technologie, exogène (« Fyborg ») ou endogène.	Création mi-humaine mi-machine qui renvoie aux univers de l'intelligence artificielle, du numérique.
Clone	Reproduction d'un corps à l'identique. Traitement du corps comme occurrence d'une même individualité.	Clone, ou les diverses possibilités d'une duplication de soi.
Bio-Mutant	Hybridation intergénérique, ou interspèce (animale, végétale). Mutation biologique du corps.	Forme de présence humaine altérée génétiquement ou hybride humain-animal/végétal.
Self-Hybride	Modification du corps comme processus d'individuation. Design du soi.	Corps modifié par ajout ou retrait ; fonctionnement organique et image de soi altérés.

Le second tableau permet de mettre en relation les types de corporéité artistique dégagés avec, d'une part, les cas paradigmatiques en ingénierie, génétique et médecine qui tissent l'imaginaire des artistes biotech⁴⁶, les exemples de technologies les plus souvent utilisées et, d'autre part, les domaines biologiques et extra-biologiques afférents :

Types de corps	Exemples d'expérimentation	Exemples de technologies	Domaine biologique	Domaine extra-biologique
Cyborg	Cybernétique	Implant, prothèse technologique.	Adaptation	Hybridation
Clone	Dolly, 1 ^{ère} brebis clonée, 1996	Clonage	Reproduction	Genèse de l'espèce
Bio-Mutant	Greffe d'une oreille humaine sur une souris, 1995	Xénotransplantation	Mutation	Appréhension du vivant
Self-Hybride	1 ^{ère} greffe partielle du visage, 2005	Chirurgie de transformation. Chimie : pharmacopée, hormonothérapie	Individuation	Identité

Le troisième tableau propose enfin quelques œuvres exemplaires⁴⁷ de l'art biotech mises en relation avec les différents éléments exposés. Ces productions artistiques se répartissent en deux catégories : les travaux de la première ont en commun d'être réalisés à partir du vivant lui-même, et non *via* sa représentation (corps remodelés par la chirurgie, greffes, xénotransplantation, etc.) ; ceux de la seconde proposent une délocalisation ou un déplacement que l'on qualifiera de métaphorique (maquillages, montages photographiques, hybridation technique, etc.)⁴⁸. La

⁴⁶ Nous avons sélectionné ces exemples, car ce sont ceux qui reviennent le plus fréquemment dans le discours des artistes et dans les sources secondaires les concernant.

⁴⁷ Ce n'est pas un classement d'artistes, mais d'œuvres significatives qui illustrent chaque catégorie. Chaque artiste peut aisément glisser d'une catégorie à une autre, mais leurs œuvres, singulières à chaque fois, ont une vie propre qui ne se résume pas à leur paternité.

⁴⁸ Dans le même ordre d'idée, Yves Michaud propose une distinction entre « ce qui relève de la métaphore et ce qui relève de l'effectivité », (Yves Michaud, « Arts et biotechnologies », in Jens Hauser (dir.), *L'art Biotech*, op. cit., p. 83).

distinction se situe donc entre les artistes qui expérimentent sur leur propre corps ou prennent pour terreau d'expérimentation le corps humain et ceux qui opèrent un déplacement et ne partent pas du corps « réel » mais de sa possibilité⁴⁹. La case destinée aux œuvres expérimentales de clonage demeure vide. Pour l'heure, le clonage humain est encore une chimère, s'il devient réalité, certains artistes n'hésiteront pas à s'en emparer. Les œuvres autour de la manipulation génétique végétale, la peinture cellulaire ou l'émulsion photographique à l'ADN, la culture de tissus, ou d'hymens⁵⁰ témoignent de l'intérêt des artistes de la scène biotech pour la manipulation du vivant.

Types de corps	Corps expérimental	Corps métaphorique
Cyborg	<p>1) Stelarc, <i>Robot arm</i>, 1993. Implantation d'un bras artificiel. Précurseur dans l'utilisation des prothèses technologiques.</p> <p>2) Eduardo Kac, <i>Time capsule</i>, 1997. Implantation d'une puce dotée d'un numéro d'identification dont les données numériques sont enregistrées sur internet.</p> <p>3) Marcel.Lí Antúnez Roca, <i>Requiem</i>, 1999. Complexe robotique arnaché au corps de l'artiste et commandé par l'artiste et les spectateurs.</p>	<p>1) Chris Cunningham/Björk, <i>All is Full of Love</i>, 1998. Video représentant un univers cyborg où le mariage du corps et de la robotique sert la romance chantée.</p> <p>2) Takashi Murakami, <i>Inochi</i>, 2004. Personnage mi-enfant mi-robot s'interrogeant sur la nature humaine.</p> <p>3) David Altmejd, <i>Star Power. Museum as Body Electric</i>, 2008. Installation de géants fait de miroir et d'acier évoquant un homme du futur mutant et incandescent.</p>
Clone		<p>1) Jake & Dinos Chapman, <i>Two-faced cunt</i>, 1996. Mannequins polycephales d'enfants mutants et interchangeables recouverts d'organes sexuels.</p> <p>2) Janieta Eyre, <i>Bloodbath</i>, 2002. L'artiste reproduit sa propre image par photomontage mettant en scène la question</p>

⁴⁹ Nous n'émettons pas de jugement esthétique sur les œuvres elles-mêmes, en superposant par exemple la frontière art/non-art sur celle métaphore/expérimentation. D'où le choix initial de ne pas rester dans la métaphore artistique et de prendre, en ouverture de notre propos, un artiste expérimentateur dont nous apprécions le travail.

⁵⁰ Voir respectivement les œuvres de George Gessert, Marta de Menezes, Joe Davis, Tissue Culture & Art et Julia Reodica.

Clone		<p>1) Jake & Dinos Chapman, <i>Two-faced cunt</i>, 1996. Mannequins polycephales d'enfants mutants et interchangeable recouverts d'organes sexuels.</p> <p>2) Janieta Eyre, <i>Bloodbath</i>, 2002. L'artiste reproduit sa propre image par photomontage mettant en scène la question des manipulations génétiques.</p> <p>3) Lawick/Müller, <i>La folie à deux</i>, 1996-99. Le couple d'artiste travaille, à partir du procédé du morphing, sur le thème du double et de l'identité démultipliée.</p>
Bio-Mutant	<p>1) Kira O'Reilly, <i>inthewrongplaceness</i>, 2005. Performance de l'artiste nue manipulant un cochon mort, suggérant la proximité des peaux par-delà les espèces.</p> <p>2) Stelarc, <i>Ear on arm</i>, 2006. Implantation d'une oreille (issue d'un croisement de cellules) dans le bras de l'artiste munie d'un émetteur bluetooth et d'un microphone.</p> <p>3) Marion Laval-Jeantet (AOO), <i>Que le cheval vive en moi</i>, 2009-. Injection de sang de cheval (performance sur la durée) interrogeant la compatibilité « réelle » entre les « espèces ».</p>	<p>1) Matthew Barney, <i>Cremaster 1994-2002.</i> Cycle de films mettant en scène une humanité mutante, mixant toutes les figures de l'hybridation inter-espèces.</p> <p>2) Gilles Barbier, <i>L'hospice</i>, 2002. Mutation à rebours : des supers-héros sont représentés au seuil de leur vie, leurs pouvoirs et leurs attributs fantastiques devenant obsolètes.</p> <p>3) Patricia Piccinini, <i>The Long Awaited</i>, 2008. Oeuvre d'inspiration xénogénique présentant un mammifère fictif dormant paisiblement avec un enfant, témoignant de la complémentarité inter-espèces.</p>
Self-Hybride	<p>1) Orlan, <i>La réincarnation de Sainte Orlan 1990-</i> . Scénarisation des opérations chirurgicales de l'artiste, témoignant d'une métamorphose toujours en devenir.</p> <p>2) Art Orienté Objet, <i>Cultures de</i></p>	<p>1) Aziz & Cucher, <i>Dystopia</i>, 1994. Portraits photographiques effaçant yeux, nez, bouches, faisant disparaître toute individualité et renvoyant à la pathologie.</p> <p>2) Antony Crossfield, <i>Missing mass. 3</i>, #2000. Montage photo présentant un corps</p>

Ce dernier tableau se présente donc comme une synthèse des productions représentatives de cette scène artistique qui se joue des frontières entre l'art, le corps et la technique. Nous n'avons pu ici que décrire succinctement l'ensemble de ces œuvres, elles sont toutefois disponibles sur internet

et dans des ouvrages consacrés à l'art biotech⁵¹. Plus intéressants pour notre propos sont les passages d'une conception expérimentale de l'art à une conception métaphorique (et vice-versa) qui précisent la manière dont l'art et la technologie se courtisent aujourd'hui. En effet derrière cette distinction entre des artistes qui mettent en scène la science et ceux qui collaborent effectivement avec des scientifiques se tisse un questionnement plus subtil qui rejoint les positionnements éthiques en matière d'expérimentation sur le vivant et renvoie plus largement à la normativité sociale et à son horizon⁵².

5. La fin du corps ou le corps comme fin

Si l'on se réfère à la distinction opérée dans la formalisation proposée, dans sa variante expérimentale, le corps devient expérience, au sens où il est la « matière » sur laquelle va prendre place le dispositif médical (implants, prothèses, puces...), il reprend ainsi la méthode scientifique classique selon laquelle le test (de laboratoire) valide le résultat. Comme le souligne Alain Milon pour l'art technologique, « l'appareillage technologique devient mesure du corps et mesure de l'œuvre [...] la finalité de l'acte artistique n'est plus dans l'intention créatrice, mais dans la volonté de réaliser une véritable performance⁵³ ». En mesurant en effet l'art à l'aune de la performance, le spectre des possibilités créatrices risque de se trouver réduit à un unique effet, performer. Lorsque le corps n'est plus perçu comme unité mais comme agencement de parties contiguës, une seule peut alors faire office de totalité ou d'organe de remplacement (métonymie) ; lorsqu'il n'est plus envisagé comme siège de l'humain mais comme processus biotechnoscientifique, il n'est pas surprenant, qu'instrumentalisé et soumis à sa pure fonctionnalité, il puisse devenir aussi un objet que l'on façonne suivant les dernières technologies disponibles. Une partie de l'art biotech semble être la victime consentante de ce rabattement entre le « faire » de l'œuvre qui renvoie aux procédés techniques de fabrication, et le « faire œuvre⁵⁴ »

⁵¹ Voir notamment Jens Hausser (dir.), *L'art biotech', op. cit. et SK-interfaces. Exploring Borders – Creating Membranes in Art, Technology and Society*, Liverpool, Fact & Liverpool University Press, 2008 ; Louise Poissant et Ernestine Daubner, *Art et biotechnologies*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2005. Voir aussi, Richard Conte (dir.), *L'art contemporain au risque du clonage*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

⁵² Voir sur ces questions, Monique Canto-Sperber, *Que peut l'éthique ? Faire face à l'homme qui vient*, entretien avec B. Richard, Paris, Textuel, 2008.

⁵³ Alain Milon, *La Réalité virtuelle. Avec ou sans le corps?* Paris, Autrement, 2005, pp. 94-95.

⁵⁴ Voir Bernard Paquet (dir.), *Faire œuvre. Transparence et opacité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.

qui délimite, par-delà, la spécificité des œuvres d'art à l'ère de la technoscience⁵⁵.

Les œuvres classées dans la catégorie « corps métaphorique », en opérant la distanciation sur laquelle se fonde aussi la singularité créatrice de l'art, contribuent à réinvestir différemment le rapport au corps présent dans les œuvres et à le présenter sous une autre lumière⁵⁶. La métaphore d'un corps hybride, transformé, modifié, altéré, serait alors une exploration symbolique, créatrice, « des figures parmi les figures multiples, hétérogènes, fluctuantes qui se proposent à l'individu contemporain pour définir une identité qui sera de plus en plus contrastée⁵⁷ ». L'appropriation artistique des représentations technologiques du corps, dans sa forme métaphorique, peut ainsi être définie comme processus de création de figures de la posthominisation, le corps « proposé » introduisant un écart qui permet de penser le dispositif technologique non plus comme une fin en soi (le test réussi devient le but de l'œuvre ; le « faire » de l'œuvre), mais comme un moyen de penser le corps comme corps phénoménal qui relève donc aussi de la sphère des contenus existentiels et subjectifs et par là du registre de l'identité telle qu'on peut aussi la questionner aujourd'hui, à l'ombre de ces diverses expériences et expérimentations artistiques.

Malgré les multiples variations en termes de corps proposés comme de sens invoqués, ce qui rassemblent toutefois ces œuvres de l'art biotech, aussi bien dans leur forme métaphorique qu'expérimentale, est, en définitive, leur accord concernant une anthropogenèse technique de l'espèce humaine qui signale, précisément, l'entrée dans un imaginaire de la post-hominisation. Ces œuvres nous placent ainsi devant l'expression artistique de cas de figure de la problématique de l'identité humaine qui a toujours préoccupé les artistes, sans que n'y soit dépassé, véritablement, le corps humain, sans que ne s'y rejoue, ultimement, ce que c'est qu'être humain.

⁵⁵ « Mais qu'est-ce au juste que "faire œuvre" ? Les artistes du XXème siècle n'auront de cesse de poser cette question [...]. Sans doute l'événement qu'a constitué la "rencontre de l'art et de la machine" (P. Francastel) a-t-il favorisé ces réflexions et encouragé un puissant bouleversement des pratiques artistiques elles-mêmes, non sans susciter de violentes résistances ». Voir Dominique Lecourt, « Sciences, arts, philosophie », in Raymond Daudel et Nicole Lemaire d'Agaggio (dir.), *La science et la métamorphose des arts*, Paris, PUF, 1994, p. 5.

⁵⁶ Il va de soi que cette distinction ne nous dit rien du niveau d'implication des artistes dans leurs œuvres, autrement dit aussi de la permanence ou du caractère éphémère des altérations subies qui pourraient justement « mesurer » cette implication. Cela renvoie à notre parti pris théorique d'une sociologie des œuvres et non d'une sociologie de l'art interrogeant le discours des artistes.

⁵⁷ Simone Korff-Sausse, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », dans *Champ Psychosomatique*, 2004, n° 35, p. 96

En explorant exclusivement les relations entre le biologique et l'extra-biologique, l'animalité et l'humanité, l'humanisation et l'hominisation, l'art biotech circonscrit la réflexion sur l'identité dans d'étroites limites, celles d'un corps humain objectif compris comme machinerie, lequel constitue le point d'arrimage de l'imaginaire de la posthominisation, et finalement aussi sa destination.

6. Procédure technoscientifique et acte artistique

Pour reprendre sur l'exemple inaugural, les liquides teintés de bleu qui s'écoulent du corps de Yann Marussich et surgissent de sa peau sont le résultat d'un procédé chimique tenu secret. Le site internet de l'artiste⁵⁸ atteste de cette collaboration art/médecine et, volontairement, ne l'explique pas, mais cultive paradoxalement la culture du secret propre à l'univers scientifique contemporain⁵⁹. L'artiste ne confond toutefois pas procédure technique et geste artistique et sa discrétion sur ce point rend sa position exemplaire⁶⁰ ; son œuvre témoigne toutefois de la collaboration étroite qu'entretiennent aujourd'hui artistes et scientifiques dans les arts biotech, collaboration qui témoigne aussi de leur acquiescement à l'hypothèse d'une genèse technique de l'hominisation. Que cela soit en effet Stelarc, Orlan, Eduardo Kac, ou encore Oron Catts, Ionat Zurr et Guy Ben-Ary du collectif *Tissue Culture & Art*, les collaborations scientifiques sont amplement décrites, documentées et sont parties intégrantes de l'œuvre. Les performances regroupées sous la catégorie « expérimentale » sont toutes effectuées grâce au concours de scientifiques et, pour certaines, ne sont viables que dans des éprouvettes⁶¹ ou dans un environnement confiné⁶².

⁵⁸ <http://www.yannmarussich.ch/>

⁵⁹ À l'heure des brevets, le secret conditionne de plus en plus l'univers de la recherche scientifique principalement dans le domaine des biotechnologies puisque les connaissances sur les cellules et les gènes, autrefois réservées à la biologie pure, sont immédiatement transformables en produits pour le secteur pharmaceutique alimentant ainsi un business lucratif.

⁶⁰ La rhétorique scientifique est souvent présente dans le discours des artistes biotech sur leurs œuvres. Une compilation de ces discours se trouve dans l'ouvrage de Louise Poissant et Ernestine Daubner, *Art et biotechnologies*, *op. cit.*

⁶¹ Pour ne prendre qu'un seul exemple, les « Poupées du souci » de *Tissue Culture & Art*, qui combinent cellules vivantes et fibres synthétiques. Elles sont cultivées dans un bioréacteur lors de chaque exposition. Le temps s'écoulant, les cellules vivantes se multiplient et prennent le dessus sur le polymère. La fin de l'exposition rime avec la mise à mort rituelle des poupées...

⁶² Nous pensons au Lapin vert fluorescent Alba créé par Eduardo Kac qui, pour toutes sortes de raisons, n'a jamais pu passer la porte du laboratoire qui l'a vu naître.

On ne peut dès lors pas nier l'importance de ces transformations biotechnologiques sur les subjectivités, leur impact sur les modes d'être au monde et sur l'appréhension du devenir. Qu'ils agissent directement sur leur corps ou qu'ils opèrent à partir d'autres supports, les artistes biotech ouvrent des territoires artistiques originaux. « Faire » œuvre ne se résume pas simplement à un procédé de distanciation ; il va de soi que pour certains artistes, les pinceaux ou la matière à sculpter, ne sont que des « manières de faire⁶³ » qui permettent d'éviter les questionnements que suscitent une transformation corporelle ; le procédé n'a donc pas ici valeur de métaphore, mais agit comme un écran de fumée. Ce qui est en revanche symptomatique, et ne se retrouve que dans la catégorie du corps expérimental, est ce désir de n'évoluer que dans la sphère de la science, de ne produire que des œuvres « valides », avec comme objectif de façonner son corps, cellule après cellule⁶⁴, de manière à ce qu'il participe à la grande marche de la découverte technoscientifique.

De leur côté, les scientifiques ne sont pas en reste dans cette recherche de collaboration avec les artistes. Outre les laboratoires universitaires qui les accueillent (symbioticA, VivoArts School for Transgenic Aesthetics, C-Lab), les expériences menées par le cybernéticien Kevin Warwick flirtent avec les expérimentations artistiques de l'art biotech, toutes catégories confondues dans leur version expérimentale. Cet ingénieur et professeur de cybernétique à l'Université de Reading en Grande-Bretagne a pour ambition de devenir le premier cyborg. Il s'y emploie sans relâche depuis 1998, date à laquelle il s'est implanté sa première puce électronique dans le corps (*Cyborg 1*) lui permettant de transmettre des informations à un ordinateur. Ont suivi depuis de nombreuses expériences, dont *Cyborg 2* en 2002 où il s'est fait greffer, dans un nerf de l'avant-bras, une seconde puce dotée de centaines d'électrodes rendant possible, cette fois-ci, des échanges bidirectionnels de signaux entre l'ordinateur et son cerveau. En 2008, le scientifique passe un cap important dans la fusion humain/machine qu'il préconise en créant le robot *Gordon* dont la singularité est de fonctionner avec des cellules nerveuses de rats⁶⁵.

Il n'est nul besoin de poursuivre, les expériences de Kevin Warwick participent d'un même imaginaire de la posthominisation qui rassemble aussi bien les travaux de certains bio-artistes que

⁶³ Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

⁶⁴ Nous faisons référence ici au titre du livre de Bernadette Bensaude-Vincent, *Les vertiges de la technoscience. Façonner le monde atome par atome*, Paris, La découverte, 2009.

⁶⁵ Voir Daniela Cerqui, *Humains, machines, cyborgs : le paradigme informationnel dans l'imaginaire technicien*, Doctorat en sciences sociales, sous la direction du Professeur G. Berthoud, Université de Lausanne, 2005.

les recherches les plus poussées sur la convergence technologique et les NBIC. Pour exemple, un groupe de chercheurs sur les nanotechnologies aux Etats-Unis travaillant sur la convergence technologique n'hésitent pas à déclarer ouverte une ère nouvelle : « Il y a un demi-millénaire, les chefs de file de la Renaissance maîtrisaient plusieurs domaines à la fois. Aujourd'hui, en revanche, la spécialisation a séparé les arts et l'ingénierie, et nul ne peut maîtriser plus qu'un tout petit fragment de la créativité humaine [...]. La convergence des sciences peut initier une nouvelle renaissance⁶⁶ ».

Regrouper l'ensemble des domaines existants en un seul corps de savoir tel que l'ambitionnent les adeptes de la convergence, pose à terme le problème du contrôle, le caractère démiurgique du projet résonnant en effet de manière inquiétante. De la même manière reproduire de manière procédurale des expériences technoscientifiques et les poser en acte artistique, autrement dit proposer, plus qu'une complémentarité, une sorte d'équivalence fusionnelle entre les deux types de démarches relèvent d'une longue tradition qui fait de la science l'égale de la prophétie, le geste scientifique prolongeant la main de Dieu, le laboratoire le lieu du secret producteur de miracles... Investissant ce lieu magique, symboliquement surinvestit, l'attitude de l'artiste en blouse blanche dégustant, au milieu des tubes à essais, bioréacteurs, hottes stériles et microscopes, un steak résultant de la culture d'un muscle de grenouille sur des biopolymères, n'a rien d'anodin⁶⁷. Dans cette représentation, l'artiste devient un connaissant, le scientifique un créateur ; l'artiste en scientifique un démiurge... L'imaginaire de la posthominisation et son corollaire, l'anthropogénèse technique, prend une figure inquiétante lorsqu'il passe du registre imaginaire précisément à celui de réalité ; ou lorsque, pour décliner les mots de Sartre⁶⁸, après le rêve, le réveil se met à sonner.

⁶⁶ Mihaïl Roco et William Bainbridge (dir.), *Converging Technologies for Improving Human Performance. Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science*, NSF/DOC-sponsored report, Arlington, 2002, dans Bernadette Bensaude-Vincent, *Les vertiges de la technoscience. Façonner le monde atome par atome, op. cit.*, p 11.

⁶⁷ Performance du collectif *Tissue Culture & Art* intitulée « Cuisine désincarnée », depuis 2000.

⁶⁸ Voir l'exergue qui ouvre l'article.