

# Les rapports nature-culture dans l'art “biotech” canadien et brésilien

Christine Palmiéri

*Resumo:* As obras “biotec” fazem-nos descobrir novos tipos de corpos; seres vivos quiméricos ou monstruosos que nunca antes existiram na natureza. Por diversas intervenções biotecnológicas ou transgênicas, muitos artistas, no Canadá como no Brasil, nos obrigam a levar em consideração, no seio do espaço social e da esfera cultural, o que Jeremy Rifkin chama de “o século biotech”, onde se refazem, de um ponto de vista ao mesmo tempo prático e teórico, estas relações complexas entre história (sociopolítica) e evolução (biotecnologia). Estas formas de arte biotech nos forçam a nos colocar a questão: onde termina o vivo e onde começa o artifício? Elas propõem novas representações do mundo inventando não mais novas ficções mas possíveis realidades até aí apenas fantasiadas. Elas instauram novos elos entre a natureza e a cultura, a animalidade e a humanidade, o bios e a tekhné, o corpo e a arte. Observaremos a esse respeito, de um ponto de vista comparatista, as obras de Eduardo Kac (artista brasileiro) e as de Bioteknica (Shawn Bayley e de Jennifer Willet, artistas canadenses). Diante destas obras, que parecem eliminar o modo representacional em proveito de um modo direto de intervenção sobre o vivo, tentaremos ver como se rearticula o campo simbólico de nosso mundo pós-histórico e pós-político pela própria reinvenção da noção de humanidade e pela redefinição radical de nossas formas de expressão e de nosso poder de criação.

*Résumé:* Les œuvres “biotech” nous font découvrir de nouveaux types de corps: des êtres vivants chimériques ou monstrueux qui n’ont jamais existé dans la nature auparavant. Par diverses interventions biotechnologiques ou transgéniques, plusieurs artistes, au Canada comme au Brésil, nous obligent à prendre en considération, au sein de l’espace social et de la sphère culturelle, ce que Jeremy Rifkin appelle «le siècle biotech», où se refaçonnent, d’un point de vue à la fois pratique et théorique, ces rapports complexes entre histoire (sociopolitique) et évolution (biotechnologique). Ces formes d’art biotech nous forcent à nous poser la question: où finit le vivant et où commence l’artifice? Elles proposent de nouvelles représentations du monde en inventant non plus de nouvelles fictions mais de possibles réalités jusque-là fantasmées. Elles instaurent de nouveaux liens entre la nature et la culture, l’animalité et l’humanité, le bios et la tekhné, le corps et l’art. Nous observerons à cet égard, d’un point de vue comparatiste, les œuvres d’Eduardo Kac (artiste brésilien) et celles de Bioteknica (Shawn Bayley et de Jennifer Willet, artistes canadiens). Devant ces œuvres, qui semblent éliminer le mode représentationnel au profit d’un mode direct d’intervention sur le vivant, nous essaierons de voir comment se réarticule le champ symbolique de notre monde post-historique et post-politique par la réinvention même de la notion d’humanité et par la redefinição radical de nos formes d’expression et de notre pouvoir de création.

“La meilleure façon de prédire ce que sera demain, c’est encore de l’inventer”.<sup>1</sup>

Depuis les années 1960, l’art s’est progressivement dématérialisé, atteignant un point culminant avec l’avènement du cyberspace, se fluidifiant et glissant dans les zones obscures des mondes virtuels. Toutefois, pour parer à cette décorporalisation, certains artistes privilégient la manipulation des gènes plutôt que des octets et cela dans le but de garder un contact direct sinon concret avec la matière vivante du monde. L’art biotech, le Wet Art ou le On Life, sous toutes leurs formes, In vivo, In vitro, On line, Semi-living ou Near-life, hybrides, sont nés à l’intérieur et à l’extérieur des laboratoires de sciences génétique, transgénique, moléculaire ou bactériologiste. En effet, certains artistes, dans un travail de multiplication et de manipulation des cellules humaines, animales et végétales, par des cultures de tissus vivants, des modifications génétiques et morphologiques, des implantations de construction bio-mécaniques, redonnent vie à l’art. Les arts biotechnologiques nous forcent à poser la question: où finit le vivant et où commence l’artifice?

## 1 – Nature/Culture

Ils proposent de nouvelles représentations du monde en inventant non plus de nouvelles fictions mais de possibles réalités jusque-là fantasmées, depuis que les avancées de la science ont donné lieu à la cartographie de l’ADN d’organismes vivants, donnant à l’encodage du vivant une plasticité inconnue dans le passé. Certains artistes proposent ainsi de nouvelles formes d’œuvres. Ils manipulent le vivant ou représentent ces pratiques de manipulation par une réorganisation esthétique de la matière biologique; de ce fait, ils ne cessent de réinventer l’art en transcendant et redéfinissant le monde du vivant dans une prospection où le réel s’incorpore dans le représenté, défaisant les oppositions catégorielles entre le symbolique et

---

<sup>1</sup> Devise des chercheurs de la société informatique américaine Xerox.

l'ontologique, comme si le monde, longtemps représenté et appréhendé sur des écrans, devait à présent s'incrimer dans une bio-représentation, c'est-à-dire dans une présentification du monde vivant dans et par la matière elle-même vivante, annonçant de la sorte un nouveau biodéterminisme et réincarnant l'œuvre au sein de la nature.

Le vivant, la matière organique devient un substrat en tant que telle.

Ainsi, après s'être défini biologiquement comme une entité autonome, le vivant s'expande maintenant comme une entité ouverte, intégrant des systèmes technologiques. Dans son milieu interne, des dispositifs électroniques et numériques peuvent être implantés, des implants nanotechnologiques intégrés et des manipulations transgéniques effectuées.  
(Louis Bec)

Il est vrai que de tous les temps les artistes ont manifesté une certaine fascination pour le vivant et pour les sciences de la vie. Certains se sont immiscés dans les morgues et ont troqué leurs pinceaux contre des bistouris, ont manipulé la matière organique que sont la chair, les nerfs, l'épiderme et les viscères dans un besoin obsessionnel de comprendre la mécanique du corps humain et animal. D'autres, préoccupés par l'enveloppe morphologique de ces mêmes entités vivantes, plus que par leurs viscères, n'ont cessé d'imaginer des chimères à l'image des dieux, des démons et des êtres supra-naturels pour faire advenir l'image d'un monde passé ou futur dans la quête incessante d'une reconfiguration de l'humain. Aujourd'hui, les développements extraordinaires des sciences informatiques et biotechnologiques, mises au service des artistes, permettent de manipuler jusqu'aux gènes des organismes vivants ou de leur implanter des puces électroniques, sinon de modéliser des corps, d'opérer par *morphing* et de créer des avatars numériques pour métamorphoser l'apparence corporelle de l'humain ou de l'animal, non plus dans l'idée d'un pur fantasme irréalisable, comme la science-fiction nous y a habitués, mais dans la conviction d'une réalisation possible de ces modèles avec toutes leurs extravagances imaginables, comme chez Matthew Barney,

avec ses corps androgynes affublés de protubérantes prothèses-simulacres, ou chez Orlan, avec ses multiples chirurgies et ses prothèses siliconées.

Qu'en est-il actuellement de ces esthétiques du vivant tournées vers le devenir de l'humain? Qu'advient-il de ce corps-support, matériau, sujet et objet de toutes les conquêtes (scientifico-esthétiques) à l'ère de la révolution biotech (Fukuyama)? Qu'advient-il de l'humain quand sa chair génétiquement modifiée, greffée à celle de l'animal ou affublée d'implants ou encore de vêtements électroniques, contrôlés et corrigés par des nanobots, survivra à l'homme inquiet de sa condition d'être humain, "suite au constat des faiblesses de l'humanité et du pourrissement de la chair ou par ces évidentes imperfections que nos sociétés rejettent"<sup>2</sup>, et s'épanouira dans sa réalité intellectuel et physiologique augmentée, devenant une sorte de Cyborg postbionique? Certains, même, reprennent la question du posthumain<sup>3</sup> (à la manière de Thacker, Haraway, Fukuyama, Kurzweil ou Deitch) à l'aube de sa possible réalisation: Est-il déjà en gestation dans les éprouvettes des labos? Parcourt-il les villes muni d'implants (RFID)<sup>4</sup>, et programmé pour démanteler les réseaux sinon les pulsions terroristes?

Cette tendance renforce les idéologies réductrices et instrumentalistes. Aussi ces questions préoccupent de nombreux philosophes, sociologues et vulgarisateurs scientifiques tel Jeremy Rifkin (*Le siècle biotech*) il en est de même de la plupart des productions et des artistes biotech qui révèlent, au delà de leur fascination évidente, une distance critique qui

---

<sup>2</sup> Dominique Baqué, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2002.

<sup>3</sup> Le post-humain est un concept non-scientifique, issu notamment des champs de la science-fiction et de l'art contemporain. L'apparition du concept de post-humain est étroitement liée au développement des nouvelles technologies après la seconde guerre mondiale, et des biotechnologies en particulier. Suite à l'invention de l'informatique, la cartographie génétique de l'ADN humain, parallèlement à celle d'autres espèces vivantes, a opéré un décentrement comparable à ceux opérés par Copernic et par Darwin. Dans les deux cas, le rapport de l'homme au monde s'est toujours fait avec un "amoindrissement" de ce dernier au sein du macrocosme, corollaire d'un "désenchantement" du monde dans lequel il était habitué à vivre.

<sup>4</sup> Radio Frequency Identification.

questionne notre système de valeur, face au pouvoir, aussi infime soit-il, propre au contrôle biologique du vivant. Comme l'écrit Jens Hauser «Il ne s'agit pas de faire peur mais de faire face».<sup>5</sup>

## 2 – Eduardo Kac

Depuis près de vingt ans l'artiste brésilien Eduardo Kac explore les frontières entre l'homme, l'animal et le robot. Reconnu internationalement pour ses installations interactives sur Internet et pour ses réalisations en bio art, il est l'un de pionniers de l'art des télécommunications dans les années 1980. En 1986 il développe un art de la téléprésence, puis en 1994 un art biotélématique et en 1998, un art transgénique.

Son travail traite de questions qui s'étendent de la *mythopoetic* d'expériences *on line*, avec *Uirapuru*, aux impacts culturels des biotechnologies avec *Genesis*; du changement de la condition de la mémoire dans l'ère digital, avec *Time Capsule* à la responsabilité collective distribuée avec *Teleporting an Unknown State*; de la notion problématique de l'*exotisme* comme *Rara Avis*, à la création de la vie et à l'évolution avec *GFP Bunny*. Ainsi dans un travail de visionnaire, il explore la fluidité des positions des sujets dans le monde post-numérique en provoquant des débats éthiques et politiques. C'est ainsi qu'à la fin du XXe siècle, il choqua le monde avec son *art transgénique* en présentant un lapin modifié génétiquement, qu'il prénomma Alba, ou encore *GFP bunny*. C'est une lapine augmentée transgénétiquement d'une protéine verte fluorescente, qui avait pour objet l'observation de son intégration sociale et le phénomène médiatique l'entourant ainsi que le débat sur l'utilisation humaine des animaux.

L'utilisation des potentialités du corps au service de la production de robots se retrouve dans *Le huitième jour*, œuvre d'Eduardo Kac qui met en relation la biodiversité des espèces avec des *biobots* (robot biologique), capable de retransmettre les effets de bioluminescence à l'œil nu, pour en observer les

---

<sup>5</sup> Jens Hauser, *L'art biotech*. Nantes: Le Lieu Unique, 2003.

effets et réactions comportementales.

Kac utilise dans une même œuvre des technologies de l'ingénierie génétique et de l'intelligence artificielle dans une dimension globalisante<sup>6</sup>, esthétique et symbolique, sinon spirituelle, tout au moins poétique.<sup>7</sup>

Les œuvres de Kac s'inscrivent dans le concept des «technoterratogènes» développé par Louis Bec qui démontre comment les technologies au service du corps et de l'esprit humain tendent vers ce projet qu'il nomme le «démonstrueux», soit l'atteinte d'une réalité normalisée et augmentée. L'art de Kac est d'abord et avant tout un art de transformation *in vivo* qui manipule «du matériel biologique à des niveaux distincts (par exemple, les cellules individuelles, les protéines, les gènes, les nucléotides)». Il crée des dispositifs qui permettent au public d'y prendre part, d'une manière émotionnelle et cognitive.

Si l'œuvre de Kac renoue avec la dimension symbolique, évacuée dans la plupart des autres productions, en faisant fusionner plusieurs technologies de pointe, on peut alors envisager qu'à travers ce projet d'extension et d'amélioration, ces productions du vivant, l'artiste cherche à reprendre contact avec la fulgurance de la vie.

Dans *A-positive* (1997), Eduardo Kac avait déjà créé une situation dans laquelle le corps humain fournit à un robot des nutriments essentiels au maintien de la vie en lui faisant don de son sang; le «biobot» accepte le sang humain et en extrait suffisamment d'oxygène pour alimenter une petite flamme instable, archétype de la vie. En échange, le biobot fait don de dextrose au corps humain, qui le reçoit par intravaineuse.

---

<sup>6</sup> Il utilise la Téléprésence qu'il définit comme étant la fusion entre la télérobotique et des médias de communication, la Biotélématique qui est pensée comme un art faisant intervenir un processus biologique lié de façon intrinsèque à des moyens de télécommunications informatisés et l'Art transgénique qui fait appel au génie génétique pour transférer, soit des gènes synthétiques à un organisme, soit du matériel génétique naturel entre espèces en vue de créer des hybrides vivants uniques.

<sup>7</sup> Ainsi Kac crée en 1983 le concept «d'Holopoésie» pour décrire ses textes flottants tridimensionnels marquant ainsi le début d'une relation intense entre pratique artistique et technologie. On citera *Holo/Olho* (*Holo/Eye*) de 1983 et *Chaos* de 1986.

### 3 – Bioteknica

BIOTEKNICA est un projet et une collaboration interdisciplinaires en art et en science mis sur pied par les artistes canadiens, plus précisément montréalais, Jennifer Willet et Shawn Bailey en 2000. BIOTEKNICA se présente comme une entreprise fictive en vue d'explorer les notions changeantes de reproduction et de distinctions entre le soi et l'autre, reliées aux biotechnologies en pleine évolution. BIOTEKNICA imagine un futur dystopique «techno-totalitaire» qui serait à nos portes, où des organismes uniques sont fabriqués, basés sur l'attrait qu'exerce sur les consommateurs le potentiel esthétique d'une mutation.

BIOTEKNICA a créé plusieurs laboratoires virtuels<sup>8</sup> où les consommateurs peuvent imaginer des formes de vie sur mesure, personnalisées; ces laboratoires comprennent un laboratoire virtuel en ligne, des performances d'autopsies publiques et des installations de laboratoire interactives et modulaires. Les organismes qu'ils produisent ne sont pas conformes aux structures et aux fonctionnalités que l'on retrouve normalement dans la nature. Les organismes de BIOTEKNICA s'inspirent plutôt du tératome. Ce terme est d'origine grecque et se traduit par «tumeur monstre». Un tératome est une tumeur insolite, bénigne ou maligne, qui peut être constituée de tissus de types multiples tels l'épithélium de type respiratoire, des follicules de l'épiderme, dentaires, pileux et vasculaires ainsi que des systèmes nerveux vasculaires et parfois – étonnamment – indépendants. On retrouve les tératomes au plus profond de l'organisme humain, ils apparaissent généralement dans les ovaires ou les testicules des hôtes adultes. Identiques, sur le plan génétique, à l'organisme hôte, les tératomes proviennent de cellules germinales pluripotentes: comme un embryon, leur structure cellulaire se dispose en une variété de types de tissus et de structures différenciés au cours de leur développement.

---

<sup>8</sup> [www.bioteknica.org](http://www.bioteknica.org)

Monstrueux et grotesque, le tératome se trouve au centre des principaux débats actuels concernant les préoccupations éthiques sur les recherches sur les cellules souches du fœtus. Les scientifiques considèrent le tératome comme étant un cas de clonage spontané ayant lieu dans la nature; leurs recherches sur le tératome ont pour but d'élaborer de nouvelles technologies à objectifs thérapeutiques. De surcroît, certains conseillers industriels importants, issus des milieux de la droite fondamentaliste, suggèrent de cultiver des tératomes *in vitro* et de s'en servir comme source de cellules souches humaines viables; on éviterait ainsi la destruction de fœtus, qui, selon certains, sont dotés d'un potentiel de développement humain.<sup>9</sup>

BIOTEKNICA veut intégrer dans son travail certaines manifestations des nouvelles biotechnologies, mais également y porter un regard critique. Les contradictions et les complexités sous-jacentes, profondes, inhérentes au développement de ces technologies pour l'humanité à venir, les intéressent particulièrement. Ils n'ont pas comme mandat de juger, mais d'exiger une transparence totale ainsi qu'un débat public concernant l'élaboration des biotechnologies, lesquelles resteront autrement la chasse gardée des gouvernements et des laboratoires d'entreprises.

Ils explorent le trope très reconnaissable de l'entreprise dans le but de lancer les débats et de provoquer des questions sur la privatisation des technologies médicales de l'avenir – brevets, questions légales et les questions de propriété des composants et des processus biologiques – de même que l'inévitable redéfinition des systèmes humain, animal et écologique par l'entremise des biosciences émergentes. Ainsi par le biais d'une fiction satirique, ils approfondissent des débats juridiques et éthiques qui y sont associés. Le projet BIOTEKNICA met de l'avant la valeur, pour les artistes (et autres non-spécialistes), d'apprendre et de prendre de l'expérience par le contact direct et le questionnement possible à travers la *pratique* – à la fois scientifique et artistique. Depuis les deux dernières années, le laboratoire de biologie est devenu

---

<sup>9</sup> Wired



notre scène principale d'expériences pour l'utilisation de protocoles scientifiques dans la production d'actions artistiques et d'objets d'art.

BIOTEKNICA dans sa forme finale: les prototypes de tissus organiques sont à peine plus grands qu'un orteil; extraordinairement fragiles, ils dépendent pour leur survie d'un milieu stérile, d'une infrastructure complexe et de l'attention d'artistes-techniciens. Ces petits fragments vivants ôtés d'un tout – générés par ordinateur et créés à leur propre image métamorphosée – n'auront l'aspect que de minuscules chimères, guère plus. Il en va ainsi de toute vie: les cellules formant cette œuvre finiront par mourir ou seront sacrifiées; à ce stade, les tissus restants seront conservés à perpétuité (par des moyens chimiques ou cryogéniques) pour servir de documentation sculpturale. Les objets à moitié vivants, cultures de tissus qui doivent servir de prémisses, suscitent d'innombrables réflexions. Quel est leur statut ontologique? Quels droits et quelles responsabilités leurs créateurs ont-ils sur leur existence tant qu'ils sont en vie? Que signifie pour une personne le fait d'avoir subi un prélèvement dans son propre corps, que ce prélèvement soit manipulé, cultivé, conservé par la cryogénie, plastifié et exposé pour être «consommé» par le public? Au bout du compte, il se pourrait même que ces cellules survivent à l'artiste.

BIOTEKNICA, tel que nous l'envisageons, est une méditation opportune sur la fragilité fondamentale du corps naturel.

## 5 – Conclusion

Dans ces productions, les objets esthétiques sont difficiles à cerner et se superposent les uns aux autres. I faut dire qu'il s'agit en général le plus souvent d'une mise en scène de processus transitoires de transformation et non pas de produits finaux vivants. Ce n'est pas une coïncidence si nombre de ces artistes optent pour des formes performatives qui établissent des interrelations entre les biotechnologies et leurs

conditions déterminées par les cadres de la philosophie, de la politique et de l'économie. La relation dialectique entre la *présence* réelle et la *représentation* métaphorique est comparable à celle qui établit l'art de la performance. Là où l'acteur de théâtre incarne encore métaphoriquement un rôle, le *performer* engage son propre corps et sa véritable biographie. Pour le spectateur, cela provoque un champ de tensions émotionnelles et interactionnelles entre les deux modes possibles de perception de l'action. De même, le spectateur qui fait l'expérience de l'Art Biotech' doit effectuer un aller-retour constant entre l'espace symbolique de l'art et la «vie réelle» des processus mis en scène et suggérés par une «présence organique». Cette présence organique et cette approche performative témoigneraient en quelques sortes des relents de rituels sacrificiels ou de transe de certaines communautés autochtones des communautés du Nouveau Monde.

Quels débats l'art biotech déclenche-t-il sur la place publique? Quelles réponses donne-t-il aux questions éthiques soulevées par les applications en génétique?

L'ère du biogénétique peut-il être vu comme un autre commencement ou comme la fin de l'histoire humaine. Faut-il le célébrer, le condamner ou le dénoncer? Miroir de l'avenir, la science-fiction serait devenue réalité, réalité émergente d'un chaos scientifique? Doit-on à tout prix manipuler la vie ou l'art pour mieux les préserver? Doit-on à tout prix manipuler la chair de notre chair pour arriver à mieux communiquer, puisque le pouvoir des mots et des images s'étiolent dans leur propension à la multiplication démesurée?

«Au lieu d'œuvres invoquant le caractère programmable des «mécanismes de la vie», des artistes tels que Kac et Biotechnica, produisent des œuvres qui vérifient ou infirment des thèses en faisant appel à du matériel organique concret et en se montrant très critiques vis-à-vis du fétichisme génétique ambiant.

Toutes ces expérimentations, qui cherchent à faire entrer les machines dans le corps, à faire des machines qui ont les mêmes propriétés que les humains, à transformer le corps par manipulation bio-génétique, ne peuvent que rendre floue la

frontière entre le vivant et le non-vivant, à engendrer de nouvelles mythologies et à donner une vision angoissante de l'avenir de l'humain, sinon de l'humanité.

Déjà dans son livre visionnaire écrit en 1932, Aldous Huxley imagine une société qui utiliserait la génétique et le clonage pour le conditionnement et le contrôle des individus et s'inquiète en disant:

Ce n'est pas seulement l'art qui est incompatible avec la stabilité. Il y a aussi la science. La vérité est une menace, et la science est un danger public. Nous sommes obligés de la tenir soigneusement enchaînée et muselée. (...) Elle nous a donné l'équilibre le plus stable de l'histoire. Mais nous ne pouvons pas permettre à la science de défaire ce qu'elle a accompli. Voilà pourquoi nous limitons avec tant de soins le champ de ses recherches. Nous ne lui permettons de s'occuper que des problèmes les plus immédiats du moment. Toutes les autres recherches sont soigneusement découragées.<sup>10</sup>

Ce qui inquiète alors devant ces projets scientifiques, c'est qu'ils ne sont plus utopiques et c'est justement ce que nous prouvent les productions bioart. Déjà en 1993 Vernor Vinge disait «Dans trente ans nous aurons les technologies nécessaires pour créer des intelligences super-humaines. Très rapidement, après cet événement, l'ère humaine sera terminée»<sup>11</sup>. Il faudrait, bien sûr, définir ce qu'est ou a été «l'ère humaine». Justement, contraints par trop de règlements et de lois, de nombreux individus adoptent des comportements soi-disants objectifs et éthiques; on assiste ainsi à une génération de bureau-technocrates insensibles, croyant agir en toute équité sociale et politique. Ces projets «d'augmentation et d'amélioration du corps et de l'esprit» pourraient peut-être, en effet, permettre une re-humanisation possible et inespérée.

Jubilation et inquiétude sont le ferment de ces productions où l'imagination offre à l'avenir un devenir humain

---

<sup>10</sup> Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*. Pocket, 1932.

<sup>11</sup> Vernor Vinge, *The Technological Singularity*, article présenté au VISION-21 Symposium, commandité par la NASA (Lewis Research Center) et the Ohio Aerospace Institute, March 30-31, 1993.

incertain, flou, mais contrôlable tout comme la science le laisse supposer. Ainsi c'est à se demander si la science est au service de la fiction, ou si derrière l'imaginaire se cache le désir même de faire advenir la *fabula* dans la réalité, soit à imaginer un monde paradisiaque<sup>12</sup> où le corps, l'esprit, l'intelligence, la sociabilité rejoignent un idéal de perfection et de justice.

À l'utopie euphorisante du post-humain parfait et quasi-éternel vient s'adjoindre l'utopie dysphorique du sous-humain (subissant un *mind control* qui l'abêtit et le manipule), comme on le voit dans les visions les plus alarmistes. La science n'aura jamais autant effrayé et fasciné les êtres humains qu'à notre époque qui se perçoit comme nihiliste, où tout est d'importance égale, fantasmes et cauchemards devenant le froment de l'imagination. Si la manipulation de la chair et de l'esprit ne sont plus un tabou, elle donne lieu à de nouvelles croyances que Stephan Barron qualifie de Bioromantisme.<sup>13</sup>

Il faut reconnaître que les artistes, avec leur volonté d'engagement et leur croyance, ont un rôle important à jouer dans la façon d'imaginer la vie. Stephen Wilson écrit que

les artistes dont la production se situe au confluent de l'art et de la science/technologie, peuvent avantageusement influencer la recherche, en présentant de nouveaux thèmes de recherche, en inventant de nouvelles technologies, en entreprenant de nouvelles expérimentations ou en colligeant de nouvelles connaissances (...) et qu'il serait bon que les scientifiques apprécient la valeur d'une communauté artistique parallèle, (...) même si cette communauté poursuit des recherches qui paraissent loufoques, non pertinentes ou frivoles.<sup>14</sup>

Ce désir s'est concrétisé et cela se vérifie puisque plusieurs laboratoires de biologie ou de robotique ont ouvert leurs portes aux artistes comme plusieurs praticiens avec leurs

---

<sup>12</sup> Comme dans l'exposition «Paradise Now» en 2000 at the University of Michigan Museum of Art.

<sup>13</sup> Stephan Barron, *Bioromantisme*, in *Art et Biotechnologie* (sous la direction de Louise Poissant et Ernestine Daubner, 2005, Presses de l'Université du Québec, Montréal).

<sup>14</sup> Stephen Wilson, *La contribution potentiel des bioartistes à la recherche*, in *Art et Biotechnologie* (sous la direction de Louise Poissant et Ernestine Daubner, 2005, Presses de l'Université du Québec, Montréal).

expérimentations scientifico-artistique.

Ce qui retient l'attention ici c'est que la majeure partie des expériences artistiques bioart semblent être prolifiques dans le Nouveau Monde et certainement plus spectaculaire. Comme si le Nouveau Monde était toujours plus tourné vers l'avenir que les vieux continents avec leur tradition et leur histoire à protéger. En même temps, on peut aussi voir dans ce phénomène deux attitudes opposées: celle des vieux pays avec leur culture millénaire privilégiant l'intellect et ainsi se révélant plus distante dans son rapport à la matière du vivant, alors que celle des nouveaux pays ayant un rapport plus proche à la matière, au vivant, à la terre, comme si la rencontre entre les peuples, migrants et autochtones avec leurs rituel primitifs avait permis de conserver une symbiose avec la culture.

Onfray avait déjà dit que l'humain ne vise en rien sa perte, au contraire il propose une émancipation accrue quant à son potentiel imaginaire, ultime tentative de le restituer dans toutes ses fonctions affectives et intellectuelles en une sorte de ré-humanisation et non seulement de re-naissance. Renaissance qui prendrait ses racines dans ce qu'il y a de plus profond comme dit Atlan:

Il existe solidement enraciné dans l'être le désir de dominer la nature y compris la nature humaine. On le retrouve sous une forme ou sous une autre, dans chaque civilisation. Il exprime, au fond, le désir universel de vouloir échapper à la mort.<sup>15</sup>

Ces productions instaurent de nouveaux liens entre la nature et la culture, l'animalité et l'humanité, le *bios* et la *tekhne*, le corps et l'art. Avec ces œuvres se réarticule le champ symbolique de notre monde post-historique et post-politique par la réinvention même de la notion d'humanité et par la redéfinition radicale de nos formes d'expression et de notre pouvoir de création.

---

<sup>15</sup> Henri Atlan, entrevue in *Actualité Médicale*, 4 avril 2001.

