



HAL
open science

Biopoésie. Réflexions sur Eduardo Kac et Louis Bec

Claude Pierre Perez

► **To cite this version:**

Claude Pierre Perez. Biopoésie. Réflexions sur Eduardo Kac et Louis Bec. Hugues Azérad; Michael G. Kelly; Nina Parish; Emma Wagstaff. Chantiers du poème. Prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine, Peter Lang, 2012, 978-3-0353-0402-2. hal-02471495

HAL Id: hal-02471495

<https://hal.science/hal-02471495>

Submitted on 8 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une biopoésie ? Réflexions sur Eduardo Kac et Louis Bec

The key issue I have been addressing in my work for about 20 years is communication. My work investigates the question of communication not as the transmission of information from one point to another, but as a vital force. My work explores communication as a shared space in which meaning can be negotiated.

Ed. Kac, *ETC*, Revue de l'art actuel, N. 70, Juin/Juillet/Août 2005, pp. 33-39

Deux objections pourraient être soulevées contre la présence d'Eduardo Kac dans cette journée.

La première, c'est que ce n'est pas un poète ; la seconde, c'est qu'il n'est pas français.

Débarassons-nous d'abord de l'objection qui regarde la nationalité. Kac est né à Rio de Janeiro en 1962, s'est installé à Chicago en 1989, après des études (théorie de la communication, linguistique, philosophie et sémiotique) à l'Université catholique de Rio. Il est maintenant professeur à l'Art Institute de Chicago. On le présente parfois comme brésilien, parfois comme américain, je n'ai pas vérifié, ce qui est certain c'est qu'il mène une carrière très internationale, dont on peut trouver la chronique sur son site web, très complet, et disponible en 7 langues. Comme le proclame le même site, Kac « *lectures and publishes worldwide* ». Pour ce qui concerne la France, il a vécu et travaillé à Paris deux ans (2006-2007, résident à la Cité Internationale des arts). C'est à l'occasion de la biennale des poètes en Val de Marne qu'il a créé le « biopoème » *Erratum 1*. Il a été ensuite, en 2008 artiste en résidence au Fresnoy. Il a également participé à plusieurs manifestations, expositions etc. à Avignon, Paris, Nantes, Aix, Rouillé, etc. Il a collaboré avec l'Inra (même si cette collaboration s'est mal conclue), a publié dans plusieurs revues françaises (dont *Formules*, *Critique*, *Alliage*, *Le Cahier du Refuge* du CIPM de Marseille, etc.). Il fait volontiers référence aux représentants de la *french theory*. La bibliographie comporte plus de 70 titres d'articles et d'ouvrages français partiellement ou entièrement consacrés à Kac. Il y a plus d'entrées à son nom au catalogue de la BnF qu'à celui de la Bibliothèque du Congrès. Lui-même a publié plusieurs livres en français, chez des éditeurs français et plusieurs livres en français (parfois en français et en anglais) lui ont été consacrés. Deux de ses livres ont été publiés récemment par Action poétique (*Hodibis Potax*, 2007) et Al Dante (*Histoire naturelle de l'énigme*, 2009, édité à l'occasion de l'exposition Rurart à Rouillé¹).

Je cite ces deux éditeurs, parce que leur nom est une manière de répondre à la seconde des objections que j'ai évoquées. Ce sont des éditeurs de poésie. Kac a souvent affirmé que la poésie tenait une place importante dans son œuvre. En 2007, Annick Bureau qui l'interviewe pour *Artpress* note que « l'un des axes de [sa] création est la poésie, de la poésie visuelle de [ses] débuts à la biopoésie d'aujourd'hui. ». Et Kac répond :

J'ai toujours été intéressé par la poésie visuelle, cette relation entre la façon dont les mots sont porteurs de sens et le fait qu'ils sont essentiellement des lignes, des signes sur une surface. Je suis intéressé par ce que l'on pourrait qualifier de continuum sémiologique qui va de tracer une ligne qu'on reconnaît comme une lettre ou un mot à tracer une ligne dont la forme n'aura pas de signification

¹ A ces deux titres, on peut ajouter : Eduardo Kac : *Move 36*, 80 p., 32 Illustrations couleur, Français / anglais Filigranes Éditions, Paris, 2005 ; et aussi *LIFE EXTREME : Guide illustré de nouvelles formes de vies* (avec Avital Ronell) 128 p. 70 Illustrations couleur, Français, Dis Voir, Paris, 2007.

langagière mais par le biais d'autres modes de représentation, tel qu'une icône ou un symbole. Ce continuum, cette fluidité de la ligne, est le domaine dans lequel j'ai commencé, non pas pour effectuer une transition d'un mode à l'autre, mais pour offrir au spectateur l'expérience réelle de la transition continue. Pour cela, j'avais besoin de sortir des médias traditionnels de la poésie. C'est pourquoi j'ai commencé à travailler avec l'holographie. Elle me permettait d'échapper à la bidimensionnalité de la page. Je voulais pouvoir travailler dans un espace à quatre dimensions, créer avec une dimension temporelle².

Kac a commencé, en effet, comme poète, comme poète expérimental réalisant des performances, expérimentant divers media (graffiti, photo, poésie visuelle, livre d'artiste (*Escracho*, 1983), photocopieur etc.). En 1981 (mais l'édition n'est pas datée) il publie avec Cairo Trindade une *Antologia do poema porno*, en 56 pages. En 1983, il publie *Holo/Olho* (*olho*, c'est l'œil en portugais) « le premier holopoème » (« premier » est un mot qui revient fréquemment dans la biographie de Kac par Kac). D'autres avaient utilisé auparavant la vidéo et imaginé la vidéopoésie ; mais un hologramme n'est pas une image vidéo : l'image holographique est en trois dimensions et son aspect change si le spectateur bouge. La disposition du texte dans l'espace n'est donc pas fixée par l'auteur: elle dépend également de la position du lecteur.

D'autres auparavant avaient holographié des poèmes préexistant ; mais, comme l'explique Kac, un sonnet symboliste « ne devient pas un holopoème simplement parce qu'il est exposé sur film holographique. Ce qui définit un holopoème [...] c'est la création de nouvelles syntaxes, la mobilité, la non-linéarité, la fluidité, la discontinuité, et une conduite dynamique seulement possible dans l'espace-temps holographique »¹⁶ Un holopoème, est, dit-il encore, « un événement spatio-temporel : il évoque des processus de pensée et non leur résultat »¹⁵. En cela, l'holopoète répète le propos de tous ces poètes du XXe siècle qui ont dit et redit leur préférence pour l'expérience et le discrédit de l'objet poétique. Mais eux bien sûr travaillaient dans le cadre de la page, dont Kac, qui se dit « post-typographique », s'émancipe. Les mots immatériels, mobiles, fluides se disposent et se meuvent dans les trois dimensions de l'espace physique.

A propos de cette phase de sa création, Kac écrit :

Quand j'ai commencé à écrire de la poésie au début des années 80, j'appartenais moi-même à une époque post-typographique - c'est-à-dire à l'ère digitale globalisée. Je voulais écrire d'une façon spécifique, qui me permettrait de communiquer au lecteur la perception d'une nouvelle condition du mot, à une époque où le sens est fluide, polycontextuel, multi-distribué et non-linéaire. L'holographie m'a permis d'enregistrer ces états verbaux instables et fluctuants que j'ai créés, et de les présenter à mes lecteurs d'une façon dynamique, qui se transformait avec l'acte de lecture³.

Après l'holopoésie, vient en 1986 la téléprésence. Et c'est un peu plus tard, en 1994, selon Kac lui-même, qu'apparaît la première œuvre méritant le nom de bio-art, qu'il appelle ou a appelé aussi « art transgénique »⁴, et que d'autres appellent post-biologique, ou encore art génétique⁵, ou encore « art de l'évolution »⁶. La plupart de ceux qui ont écrit sur ce sujet

²«Eduardo Kac: Ecrire avec le vivant», interview par Annick Bureau, *Artpress*, mars/march 2007, pp. 41-45.

³ « In vivo. Entretien avec Eduardo Kac ». *Inculte*, n° 7, pp. 10-21, Paris, 2006.

⁴ C'était le titre de son article dans **Leonardo Electronic Almanac**, Vol. 6, N. 11, December 1998, et de sa communication au colloque L'ART A L'ERE POST-BIOLOGIQUE, Paris, 12 & 13 décembre 2000. L'annonce de sa communication était rédigée comme suit : « L'art transgénique est une nouvelle forme d'art qui repose sur l'utilisation des techniques de génie génétique pour incorporer des gènes synthétiques dans un organisme ou pour incorporer du matériel génétique naturel d'une espèce dans une autre, afin de créer des êtres vivants uniques. Cette présentation sera centrée sur des œuvres transgéniques récentes, dont "Genesis" (1999) et "GFP Bunny" (2000). »

⁵ Georges Gessert « Notes on genetic art » *Leonardo*, vol. 26, n° 3, 1993.

⁶George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, "Leonardo Book", MIT Press, 2010, <http://leonardo.info/isast/leobooks/books/gessert.html>

estiment que le travail de croisement et de sélection opéré par les humains depuis toujours relève dans une certaine mesure de l'art génétique ; mais quelque chose change radicalement avec la découverte de l'ADN, en 1953.

C'est en tous cas le point de vue de Kac dans son article de 1998. Il donne alors du bio-art la définition suivante :

Le bio art est une nouvelle direction de l'art contemporain qui manipule les processus de vie. Le bio art 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. C'est dans cette dernière approche que le bio art révèle son vecteur le plus radical, précisément parce qu'il travaille dans le vivant - entendons le vivant dans le sens le plus ordinaire du mot, de la simple cellule au mammifère⁷. »

Plus précisément encore : « Il faut clairement distinguer le bio art de l'art qui utilise exclusivement des media traditionnels ou numériques pour traiter de thèmes biologiques, comme c'est le cas d'une peinture ou d'une sculpture représentant un chromosome ou d'une photo numérique suggérant des enfants clonés. Le bio art est *in vivo*. Pour le moment, on peut encore le comprendre comme différent de l'utilisation des ordinateurs pour simuler les processus d'évolution *in silico*, bien que les distinctions entre simulations biologiques et réalisations/actuations puissent disparaître dans l'avenir. » (ibid.)

Il reconnaît comme prédécesseur Edward Steichen, qui, en 1936, montrait une déconcertante exposition de fleurs (des delphiniums) créées par lui, hybridées à la main, au Museum of Modern Art de New York. Steichen fut, dit Kac, « le premier artiste moderne à créer de nouveaux organismes à l'aide de méthodes à la fois traditionnelles et artificielles, à exposer les organismes eux-mêmes dans un musée et à affirmer que la génétique est un medium artistique »

Et encore : « Les artistes dont l'œuvre implique la transformation directe d'organismes vivants ou la création de nouvelles formes de vie devraient prendre conscience que leurs efforts ne se rapportent plus clairement au domaine bien défini de l'objet mais à celui plus fluide et plus complexe du sujet. Les sujets sont vivants, libres et autonomes. De la bactérie au lapin, de la grenouille à la fleur, les organismes vivants poussent ou grandissent d'une manière unique ; modifiés ou inventés par des artistes, ce sont les éléments d'un véritable art de l'évolution. » (ibid)

L'épisode le plus célèbre de la carrière de Kac est celui du lapin fluo, GFP (Green Fluorescent Protein) Bunny, épisode qui est raconté de diverses manières selon la personne à qui l'on s'adresse. Précisons d'abord que « Alba », c'est le nom de l'animal, est un lapin albinos, génétiquement modifié pour apparaître vert fluo sous un certain éclairage.

Kac avait d'abord pensé à réaliser cette opération avec un chien ; c'était le projet GFP K9⁸, qui va devenir le projet "GFP Bunny". Celui-ci débute en février 2000, avec la naissance d'"Alba" dans un laboratoire de l'INRA, à Jouy-en-Josas. « Ceci fut réalisé avec l'aide inappréciable du zoo systémicien Louis Bec et des savants Louis-Marie Houdebine et Patrick Prunet » écrit Kac. La seconde phase, c'est le débat, très polémique, qui a suivi. Et la troisième aurait dû intervenir avec l'installation du lapin à Chicago, dans la famille de Kac, car, écrit celui-ci, il est très important d'agir avec beaucoup de soin et d'amour à l'égard des créatures ainsi produites : « *transgenic art must promote awareness of and respect for the*

⁷ Andrieu, Bernard (dir.). *Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales* (Paris: CNRS, 2005), art. « Bio art »

⁸ Eduardo Kac : *Transgenic Art*, 1^o publication dans *Leonardo Electronic Almanac*, Vol. 6, N. 11, December 1998, n/p/n (<http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/>) - ISSN: 1071-4391.

spiritual (mental) life of the transgenic animal ». Ceci est une réponse aux inquiétudes manifestées par les défenseurs des animaux. Mais conséquence ou pas des traitements qu'il avait subis, le lapin a crevé assez rapidement, et de toutes manières, Kac n'avait pas pu le récupérer, le directeur de l'INRA, Paul Vial, ayant interdit de prêter l'animal, comme initialement prévu, pour l'exposition d'Avignonnumérique en 2000.

On croit deviner pourquoi : l'utilisation par un artiste d'un animal destiné à la recherche médicale financée par l'argent public ne pouvait manquer de soulever des objections. Surtout, en plein débat sur les OGM, et compte tenu des critiques très vives qu'ils suscitent, la direction de l'Inra n'a pas dû juger qu'une telle collaboration était de nature à promouvoir son image. Alba n'alla donc pas en Avignon. Houdebine non plus. Kac et ses amis purent protester contre la censure⁹.

A rebours, bien des objections ont été formulées à l'encontre du projet de Kac : sur un plan moral, par les défenseurs des animaux, mais aussi par des philosophes comme Elisabeth de Fontenay ; sur un plan plus politique, par ceux qui reprochent à Kac de servir les intérêts du lobby des OGM, et, en tous cas, de se montrer singulièrement peu critique (à l'inverse de certains autres *bioartistes*, comme Natalie Jeremijenko par ex.) à l'égard des industriels qui s'efforcent, non sans peine, de vaincre la méfiance ou l'hostilité du public à leur égard. Dans l'interview publiée par *Critique*, Hugues Marchal soulève cette objection, demandant si l'un des effets du bioart n'est pas de faciliter l'acceptation des évolutions scientifiques, technologiques et commerciales. La réponse de Kac est assez décevante : le bioart, dit-il en substance, ne banalise pas plus les pratiques marchandes que l'art vidéo ne banalise la TV. « Le bioart est de l'art », « mon travail est philosophique par nature » (p. 561). Ce qui est une pure tautologie, et une fin de non-recevoir ; et ce qui, à rebours de tout ce que Kac peut dire par ailleurs en faveur des hybridations, métissages, franchissement de barrières, frontières etc. réaffirme une sorte de statut d'extra-territorialité, une autonomie, comme on dit, de l'art, supposée le mettre à l'abri des questions d'ordre éthique qui pourraient lui être adressées. Comme les clercs du moyen âge, le bioartiste ne relève pas des tribunaux séculiers.

Kac: "En tant qu'artiste transgénique, je ne m'intéresse pas à la création d'objets génétiques, mais à l'invention de sujets sociaux transgéniques. Autrement dit, ce qui importe, c'est tout le processus ("completely integrated process") de création du lapin, bringing her to society at large, and providing her with a loving, caring, and nurturing environment in which she can grow safe and healthy. This integrated process is important because it places genetic engineering in a social context in which the relationship between the private and the public spheres are negotiated. In other words, biotechnology, the private realm of family life, and the social domain of public opinion are discussed in relation to one another. Transgenic art is not about the crafting of genetic objects of art, either inert or imbued with vitality. Such an approach would suggest a conflation of the operational sphere of life sciences with a traditional aesthetics that privileges formal concerns, material stability, and hermeneutical isolation. Integrating the lessons of dialogical philosophy [7] and cognitive ethology [8], transgenic art must promote awareness of and respect for the spiritual (mental) life of the transgenic animal. The word "aesthetics" in the context of transgenic art must be understood to mean that creation, socialization, and domestic integration are a single process. The question is not to make the bunny meet specific requirements or whims, but to enjoy her company as an individual (all bunnies are different), appreciated for her own intrinsic virtues, in dialogical interaction.

Ne dit pas la même chose ds l'article "Bio art".

Eduardo Kac n'est cependant pas le seul représentant de ce courant de "pensée artistique" ; d'autres animaux génétiquement modifiés ont été associés à des projets équivalents, comme celui du généticien Reinhard Nestelbacher, "[Green](#)", avec une souris, également fluorescente. Le MIT a apporté sa caution à ces travaux, et a publié en décembre 2006 un livre dirigé par Kac sur cette nouvelle discipline - [Signs of life. Bio-Art and Beyond](#) -, et avec la participation de plusieurs artistes et chercheurs généticiens, pratiquant notamment la transgénèse végétale. "Pig Wings" project by Zurr and Catts

⁹ Protestation en ligne sur <http://www.avignonnumerique.com/mutalogu/programme.htm>, consulté le 3 mars 2010.

Bien. Mais la poésie, direz-vous ? Libre à chacun de considérer qu'un lapin fluo est un objet « poétique », au sens où un coucher de soleil, ou la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre, ou encore une femme au sexe d'ornithorynque est poétique. « Poétique » veut dire ici singulier, « bizarre ». Baudelaire aurait pu aimer cela, lui qui d'ailleurs (dit-on) se teignait les cheveux en vert, de la couleur donc du fameux lapin.

Mais si la poésie est un art du langage ? Si l'on adopte le point de vue défendu voici peu par Jacques Roubaud, à savoir que « la poésie a lieu dans une langue, se fait avec des mots ; sans mots, pas de poésie¹⁰ » dans ce cas, le lapin Alba, quoi qu'on pense de lui, n'a rien à voir avec la poésie, et non seulement le lapin, mais le bioart tout entier puisque le bioart se fait (nous disent les bio artistes) avec des gènes, avec de l'ADN.

Bien sûr, on peut soutenir que dans la mesure où le lapin désormais n'existe plus, il ne reste plus que des textes (et des images), que le lapin Alba est devenu un être de langage –et d'images. Cette tentative de sauvetage me paraît médiocrement convaincante, et s'apparente à un sophisme.

Dans un sens plus restreint, cependant, et moins complaisant, on peut argumenter de la sorte : beaucoup d'œuvres réalisées par les artistes du bio art tournent autour de ou sont produites par modification du code génétique. Or, il est courant d'assimiler ce dernier à un texte. Dès lors, on peut prétendre (c'est le titre d'une interview de Kac en 2007 dans *Artpress*) que le bioartiste « écrit avec le vivant ». (D'une façon comparable, George Gessert, en 1990, à l'Oregon Museum of Art, présentait une installation qu'il intitulait *Iris Selection: Painting with DNA.*)

Bien entendu, il s'agit là d'une métaphore. Mais c'est une métaphore que les travaux de Kac prennent très au pied de la lettre. Un exemple particulièrement net est celui de son œuvre intitulée *Genesis*.

L'élément clef de *Genesis* (Linz, 1999) est un « gène synthétique inventé » (il n'existe pas dans la nature). Pour le créer, une phrase de la Genèse (Gn 1, 28, Dieu s'adresse à Adam et Eve, qu'il vient de créer: "Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre !") a été traduite en morse, puis le code morse converti en paires de base ADN. La phrase a été choisie parce qu'elle affirme la suprématie de l'Homme sur la nature ; le code morse, parce qu'il symbolise l'avènement de l'âge de l'information. (C'est remarquable, me semble-t-il, cette obsession du symbolique, obsession de donner du sens –de manière arbitraire, c'est le principe de l'allégorie– à chaque élément du dispositif ; et non pas seulement du sens, mais un sens, arrêté, défini, garanti par une intention –tout ceci à rebours des déclarations mettant en avant la liberté du lecteur)

Ce gène, désormais réputé « artistique », est intégré à une ou des bactéries, rendues luminescentes. Un projecteur vidéo projette une image agrandie de la division bactérienne et de l'interaction filmée par une microcaméra.

Le dispositif permet au public et aux internautes de suivre l'évolution de l'œuvre. On peut interférer dans le processus via le web en éteignant la lumière UV. Le choc énergétique de la lumière UV sur la bactérie rompt la séquence d'ADN, et augmente le taux de mutation. Dans la salle d'exposition, la phrase de la Genèse s'affiche sur le mur de droite, et le gène généré à gauche. La musique synthétique ADN originale de «Genesis» (composée par Peter Gena, collègue de Kac à Chicago) est générée en direct dans la salle et diffusée sur le web.

On voit bien que la question du langage, et celle de l'écriture est centrale. La métaphore qui fait de l'ADN un texte est ici prise au pied de la lettre : l'artiste écrit directement (avec l'aide des spectateurs) dans le vivant. Dans son article intitulé « Biopoésie », Kac propose l'activité suivante sous le titre « écriture atomique » : « Disposer avec soin des atomes et créer des molécules afin de constituer des mots. Faire s'exprimer ces mots moléculaires sous la

¹⁰ Jacques Roubaud : « Obstruction de la poésie », in *Monde Diplo*, janv. 2010, p. 22-23.

forme de plantes, qu'il faudra ensuite laisser se ramifier en mots nouveaux, par mutation. Contempler et humer la grammatologie moléculaire des fleurs obtenues¹¹. »

De même la proposition 4 du même article (« écrire des mots et des phrases utilisant la combinaison des nucléotides ») ; ou 6 : « écrire à la main à l'aide de colonies d'amibes » ; ou 12 : « cultiver un tissu vivant en forme de structures verbales » (« texte tissulaire ») ; ou 13 (protéopoétique) « créer un code qui convertisse les mots en aminoacides », 14 « écrire différents mots sur une surface de graines »...

Il y a là, me semble-t-il, une disposition imaginaire très forte, et qui n'est évidemment pas propre à Kac. Il est clair que les projets que je viens de vous lire nous renvoient à ce très vieux motif du monde comme livre et comme texte, à ceci près que la métaphore essaie ici de se convertir au littéralisme. D'autre part, et le titre de *Genesis* est bien propre à le rappeler, c'est encore une autre métaphore, la métaphore du créateur, qui s'efforce de trouver ici un nouvel espace de légitimité. Et pour peu qu'on ne focalise pas trop l'attention sur la phraséologie et les manipulations techniques, tout le XIX^e siècle est dans la coulisse et approuve. Schelling : « Nature et art sont un »¹², Hugo : « nous disons l'Art comme nous disons la Nature »¹³, Flaubert : les chefs-d'œuvre de l'art sont « comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes »¹⁴. Mais bien sûr, Kac le dit d'une manière et dans un sens que ces auteurs n'avaient pas prévus. L'art n'imité pas la Nature ; mais il travaille comme elle, avec des gènes ; on pourrait dire qu'il l'étend, qu'il la refait, ou encore qu'il la contrefait.

Paradoxalement, en effet, la naturalisation de l'esthétique qui est ici à l'œuvre (« naturalisation de l'esthétique », non pas dans le sens d'une science naturelle de l'expérience esthétique, mais bien d'un croisement entre ingénierie biotechnologique et monde de l'art) pose la question de la dénaturation, d'une *seconde nature* qui ne peut exister que par artifice. C'est le cas du lapin fluo, ou de la souris avec une oreille sur le dos, ou du projet Pig Wings (2002). Ils invitent à une réflexion sur les monstres et le composite, et sur les monstres composites. Ils *réalisent*, ils jettent dans le monde les chimères de l'Antiquité, les fictions des auteurs anciens: le bovanthrope d'Empédocle, le cervibouc d'Aristote, la sirène de *l'Épître aux Pisons* d'Horace.

C'est ce que fait aussi, d'une autre façon, quelqu'un dont j'ai déjà prononcé le nom, quelqu'un qui est étroitement associé à l'histoire du lapin fluo : je veux parler de Louis Bec. Bec, né en 1936, a été inspecteur à la création artistique au Ministère de la Culture, et a organisé de nombreuses manifestations sur les arts technologiques. Il semble cultiver le secret, ce qui n'est pas le cas de Kac, sa bibliographie est mince, on trouve néanmoins de lui quelques livres, et des articles sur internet.

Il ne se dit pas poète, mais parfois artiste et surtout « zoosystémicien ». Fondateur en 1972 d'un *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Bec invente des animaux imaginaires. Il les invente, *et il les nomme*. Il y a manifestation dans son travail une jubilation à nommer, à faire foisonner des néologismes ironiquement savants. Je ne sais si (comme l'écrit Dominique Lestel) « *il renoue avec la sagesse de Dieu, qui fit le verbe avant de faire le monde* ». Ce qui est sûr, c'est qu'il se présente lui-même volontiers comme un « peupleur », un « animaleur » un « bestialleur », ou mieux comme un « peuplementeur ». a conçu une série d'êtres potentiels, qu'il a dotés de caractéristiques chimériques.

¹¹ "Biopoésie", Eduardo Kac, Formules, N° 10, juin 2006, pp. 425-430, "Littérature Numérique et caetera", Paris. Première publication: Cybertext Yearbook 2002-03, Edited by Markku Eskelinen & Raine Koskimaa, University of Jyväskylä, Finland, 2003, pp. 184-185.

¹²X. Tilliette: *Schelling, une philosophie en devenir*, 2 vol., Vrin, 1970, vol I, p. 440.

¹³ V. Hugo : *William Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 2003, p. 75.

¹⁴*Ibid.* p. 80. (5/6 juillet 1852).

On pense parfois à Michaux, à la parpue, à la panthère magique des Palans. Bec toutefois n'invente pas seulement des animaux, mais des systèmes zoologiques arbitraires, des taxonomies fantastiques ou farfelues, qu'il lui arrive de définir comme « une rébellion en parallèle, une annotation autonome du vivant ». Ces fictions ne sont pas seulement bizarres, ou drôles ; elles se justifient encore d'être heuristiques. Il invente une « épistémologie fabulatoire basée sur la vie artificielle et la technozoosémiotique ». Les modèles mimétiques, dit-il, ne font pas l'affaire. Plutôt que de simuler la vie telle qu'elle est, il faut simuler la vie comme elle pourrait être. Singer la vie du singe, dit-il encore, c'est ignorer le singe déviant – et heuristique. Les artefacts produits par simple mimétisme sont incapables de nous affranchir du substrat théorique et méthodologique hérité de la biologie et de l'épistémologie positivistes. Ils ne peuvent produire ces formes nouvelles d'adaptation inventive qui sont désormais nécessaires, face aux changements systémiques et technologiques survenant dans « la biosphère ».

Trois termes donc me semblent essentiels pour comprendre les enjeux de son travail : nature, technique, fiction – ce dernier terme étant celui qui peut justifier sa présence ici. Je donne un exemple : ce sera celui d'une installation intitulée « En attendant Turing » (en hommage à Alan Turing).

Cette installation tourne autour d'un petit poisson africain, *Gnathonemus Petersii*, dit poisson éléphant à cause d'une excroissance en forme de trompe de la mâchoire inférieure. Ce poisson est un poisson électrique : il produit un champ sous la forme d'impulsions d'une durée d'1/3 de milliseconde espacées de façon très irrégulière, de 15 à 400 millisecondes.

Bec, à ce sujet, prend en compte plusieurs choses : d'abord, le voltage est très faible, si faible que les émissions ne peuvent pas être perçues par l'être humain sans le secours de la technique. On a donc là un exemple de cette technozoosémiotique que j'ai citée plus haut. D'autre part, il nous dit que cette espèce existait déjà à une époque où l'Amérique du Sud et l'Afrique, aujourd'hui détachées par la tectonique des plaques, faisaient partie d'un seul continent, nommé Gondwana. Je le cite : « C'est une espèce qui vivait il y a 300.000 ans, quand l'Amérique du Sud et l'Afrique, qui sont aujourd'hui détachées par la tectonique des plaques, faisaient partie d'un seul continent ».

Bec affirme donc: a) que des poissons "cousins" ont été séparés par la dérive des continents ; b) que les signaux électriques qui leur permettaient de converser quand ils formaient une seule population se sont différenciés au point que les décharges électriques ne sont plus synchrones, et donc plus déchiffrables : les Gymnotidés d'Amérique latine et les Mormyridés d'Afrique ne se comprennent plus. Enfin, c) que l'invention d'un signal intermédiaire aurait permis de faire converser de nouveau les mormyriiformes et les gymnotidés, ce qui équivaut (dit-il) à une incroyable traduction d'un signal, par l'entremise de la technologie. Reste, conclut Bec, à trouver le moyen pour l'espèce humaine d'engager une conversation avec les poissons électriques. Le seul espoir serait Turing, qui a déchiffré le code secret de la marine nazie... D'où le titre.

Tout ceci est curieux, séduisant, amusant. C'est une belle histoire – une belle fiction. D'abord, l'Amérique du Sud et l'Afrique ne sont pas séparées il y a 300.000 ans ; mais il y a 80 ou 100 millions d'années. Il suit que l'histoire des cousins séparés puis qui se retrouvent et qui se remettent à bavarder par la grâce de la technique est une jolie fable. L'une des caractéristiques du mormyre, disent les zoologistes, c'est la difficulté de faire apparaître une structure ou des constantes dans la succession des impulsions électriques qu'il émet. La succession des impulsions est d'une irrégularité d'autant plus remarquable que les êtres vivants produisent d'habitude des rythmes réguliers. Le mormyre, lui, est un spécialiste de la production de formes aléatoires, et cette capacité est interprétée par Bec comme la manifestation possible d'un code correspondant à un système complexe de communication. Il construit ensuite la fiction d'un décryptage qui nous mettrait en relation avec une entité

psychique évidemment très éloignée de nous, d'une rencontre du troisième type dans laquelle *l'autre* est un petit poisson. La fiction suggère que derrière le flux des impulsions se cache du sens, quel qu'il puisse être, et donc une pensée –une pensée forcément très peu semblable à la nôtre. Le mormyre nous confronterait ainsi aux limites de notre identité biologique et psychique.

Il se trouve cependant que certains chercheurs (Christian Graff, qui étudie depuis des années ce petit poisson si particulier) font l'hypothèse que le champ électrique du mormyre ne renvoie à aucun code, qu'il a essentiellement une fonction perceptive. « Le flux aléatoire des impulsions du mormyre ne relèverait donc pas de la linéarité d'une discoursivité signifiante, mais de la multidimensionnalité d'une tactilité élargie ». Alors que la peau nous sépare du monde par une surface qui marque la frontière du dedans et du dehors, le champ électrique du mormyre est un champ sensoriel englobant, dans lequel les objets sont en quelque sorte palpés dans l'épaisseur même d'une peau mouvante qui met au défi de concevoir le sens que peuvent avoir les notions d'intérieur et d'extérieur. Le flux des impulsions, s'il est parfaitement encodable, n'est pas pour autant un code, mais bien plutôt quelque chose qui serait de l'ordre d'une sonde, selon l'expression de Christian Graff¹⁵.

N'importe. Je reviens à la question du colloque. Il s'agissait, nous disait-on, d'étudier la manière dont la poésie et la poétique migrent, peut-être s'exilent, vers d'autres champs, d'autres genres, d'autres médias. Kac et Bec fournissent deux exemples très nets et très francs de cette migration hors de ce qui a été l'espace propre de la poésie. J'ai fait allusion tout à l'heure aux propositions de Roubaud, dans le *Monde diplomatique* de janvier : « la poésie a lieu dans une langue, se fait avec des mots ; sans mots, pas de poésie ; un poème doit être un objet artistique de langue à quatre dimensions, c'est-à-dire être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille, et pour une vision intérieure. »

On voit bien que ceci n'est plus tout à fait vrai. L'objet artistique (mais y a-t-il encore un objet ?) n'est plus pour la page, ni pour la voix, ni pour l'oreille. Il est fait avec des mots, mais pas seulement avec des mots : avec des images aussi, et des sons, et des animaux, d'où le terme de biopoésie, que j'ai fait figurer dans mon titre. Mais le vivant, ici, ne va jamais sans la technique ; le bio- ne va jamais sans le techno- Parlera-t-on de technobiopoésie ? Bec assure qu'une artificialisation du vivant est en cours, qu'elle n'est pas réversible, et qu'elle n'est pas le désastre que la plupart des poètes dénoncent depuis le début du romantisme. Il dessine ainsi la figure d'une véritable utopie, définissant une tâche qui serait celle du vivant, et de l'espèce humaine en particulier : cette tâche consisterait à ancrer dans une sémiosphère interconnectée, criblée de signes et de signaux, un plan de techno-bio-diversité programmé. L'homme de cette façon cesserait d'être une créature, de n'être qu'une créature, un produit de l'évolution. Il deviendrait son agent, son accélérateur. Il deviendrait ainsi, au sens propre du mot, ce que le poète depuis le romantisme au moins, prétend être : un poète, un créateur.

Claude Pierre PEREZ
Université d'Aix-Marseille
CIELAM

¹⁵ <http://levitations.free.fr/?browse=Mormyre%20et%20GPS>