Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

19 | 2021

Images scientifiques / images artistiques :
croisements méthodologiques

Dans le laboratoire de l'artiste : des représentations à l'épreuve du vivant

In the Artist's Laboratory : representations questioned by the living being

Vincent Lecomte

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10863>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10863

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Vincent Lecomte, « Dans le laboratoire de l'artiste : des représentations à l'épreuve du vivant », *Images Re-vues* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 01 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10863> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10863>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mars 2022.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Dans le laboratoire de l'artiste : des représentations à l'épreuve du vivant

In the Artist's Laboratory : representations questioned by the living being

Vincent Lecomte

- 1 Qu'il s'agisse de l'historien, de l'esthéticien, de l'anthropologue ..., le chercheur, expert dans sa discipline, généralement rattaché à un laboratoire de recherche, peut choisir de s'intéresser au travail des artistes et aux œuvres qu'ils créent. Mais l'artiste peut également être reconnu et convoqué par ces mêmes chercheurs, ou par d'autres artistes, voire par un plus large public, comme « sachant ». Il arrive parfois que lui-même se revendique, voire s'institue tel. Il peut, se faisant, incarner la source d'un savoir spécifique – et la source spécifique d'un savoir. Cependant, « dire que les artistes cherchent dans leur travail ne signifie pas encore qu'ils produisent explicitement de la recherche¹ » remarque Bruno Tackels. Mais si, à l'instar du scientifique, l'artiste poursuit ou invente sa recherche et son terrain d'action, il semble souvent plus libre de lui donner la forme, l'aspect et l'orientation qu'il souhaite ou que lui dicte son inspiration. Difficile cependant d'en conclure que le savoir qu'il livre est moins fondé ou a moins de portée que celui du scientifique, et qu'il ne saurait passer du statut de sachant à celui de savant. Si le discours sur l'art tenu par ces praticiens constitue bel et bien une « réflexion intellectuelle spécifique² », l'art ne pourrait-il alors revendiquer certaines des caractéristiques intrinsèques d'une discipline scientifique ?

- 2 L'art est une pratique doublement consciente d'elle-même qui, non seulement, ouvre sur des formes d'auto-analyse, une épistémologie particulière, mais qui, aussi, comme le soutient Janneke Wessling, par l'œuvre elle-même, produit un savoir *sui generis* – c'est ce qu'explore la théorie de l'« internal critic³ ». Mais, si pratique et recherche ne cessent de se croiser, de se suivre et de se répondre, il ne faut pas limiter ce rapprochement à la figure instituée de l'« artiste-chercheur » tendant aujourd'hui à devenir un poncif, et dont la reconnaissance fait de moins en moins débat⁴. Notons que cette figure hybride, dont les contours même paraissent parfois confus, appartient d'abord au monde universitaire. Il nous semblera alors préférable d'évoquer, à l'instar de Carole Talon-Hugon⁵, plutôt que la notion d'« artiste-chercheur » celle d'« artiste en habits de chercheur », et pourquoi pas d'« artiste-scientifique ». En effet, ce n'est pas tant l'artiste menant une recherche sur sa pratique, voire en parallèle de celle-ci, qui nous intéressera, mais bien plus celui qui exerce sa recherche en empruntant au domaine des sciences un protocole, un dispositif, des outils ... À cet égard, on ne peut que constater le développement depuis quelques décennies des performances dans lesquelles l'objectivité scientifique devient un modèle et un horizon esthétique.
- 3 Betty Mercier-Lefèvre⁶ rappelle qu'entre
les mondes de l'art et ceux de la science se dessine un jeu de proximité et de distanciation, les activités artistiques et scientifiques étant à la fois proches en termes de production, de création, d'expérimentation et différentes en termes de réception, d'interprétation, de polysémie⁷.
- 4 Certains artistes ont, par leurs travaux, permis de réduire cette distance, voire d'effacer en partie la frontière qui sépare science et création, plaçant au centre de leur pratique appareil et même méthodologie scientifiques. Doit-on y percevoir le besoin de fonder le processus de création sur des connaissances « objectivement » établies, dans une société encore largement soumise à des modèles positivistes ? Rien n'est moins sûr. À travers ces pratiques, et singulièrement celles qui ont pour objet le vivant, il est possible, au sein d'une même création, de faire converger différents types de savoir – scientifique et artistique. Et l'étude attentive de cette conjonction qu'expérimentent certaines œuvres contemporaines laisse envisager un renouvellement ou une réévaluation de nos représentations. Des artistes-scientifiques observent, et même interrogent certains animaux, n'hésitant pas, au besoin, à s'y confronter, ou à y confronter leur public. Est-ce là l'expression du désir, de plus en plus manifeste aujourd'hui, de redéfinir la place voire le statut de l'être humain, et notamment le discours largement inspiré des sciences qu'il tient sur le monde et ceux qui le peuplent ? Mais, ainsi que le fait remarquer Carole Talon-Hugon, il ne s'agit cependant pas, à travers des expérimentations artistiques inspirées des sciences, de confondre ou de substituer l'un et l'autre champ et il n'est pas non plus question de refuser de reconnaître à l'humain son exceptionnelle singularité.

L'artiste-scientifique : posture ou évidence ?

- 5 Les recherches et avancées techniques ou matérielles sont souvent consubstantielles au développement des pratiques artistiques, en formant part intégrante ou contrepoint du propos des artistes, et en faisant d'eux les pionniers de leur application dans leurs œuvres et de véritables experts de leur art. Les théories qu'ils énoncent peuvent d'ailleurs s'inspirer voire venir enrichir d'autres domaines de connaissance. Il peut

aussi bien s'agir de l'artiste-humaniste de la Renaissance (incarnation même du polymathe s'intéressant tant à la peinture ou au dessin qu'à la médecine, à l'architecture, à l'astronomie ou aux mathématiques), de l'impressionniste intégrant « naturellement dans sa démarche des concepts scientifiques⁸ », que d'artistes contemporains s'inspirant aussi bien des découvertes de la technologie, des sciences « dures », ou « exactes », que des sciences humaines⁹. Et c'est le langage scientifique qui, à travers ces paroles et ces écrits, voire ces démonstrations plastiques, peut se voir à son tour déconstruit et réinventé. « [L']autorité intellectuelle longuement refusée aux artistes leur fut soudainement reconnue au mitan des années 1960 » remarque Sandra Delacourt, qui rappelle que dans un mouvement symétrique, et complémentaire, les sciences opéreront à partir de cette époque « des emprunts toujours plus explicites aux gestes et aux méthodologies indisciplinées de l'art¹⁰ ». L'art ne fait pas que fasciner le scientifique, il représente depuis plus d'un demi-siècle « une recherche elle-même fondamentale¹¹ », trouvant « sa propre vérification dans sa forme même [...] L'art intervient dans le champ de la recherche hypothétique comme un champ libre, par définition thétique et invérifiable¹² ».

- 6 Mais, précise Jehanne Dautrey, « la principale erreur que l'on fait, quand on réfléchit à la relation que peut entretenir l'art avec les savoirs, est de la penser comme une relation en miroir¹³ ». La création est avant tout « recherche », qu'elle soit perçue telle une plongée « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau¹⁴ », ou comme l'exercice même d'une sublimation et d'une intensification de la présence au monde, c'est-à-dire de ce qui est vécu. Alors, si le travail de l'artiste s'inscrit dans cette démarche investigatrice singulière, distincte de celle du scientifique, celle-ci peut-elle toutefois être comparée à celle-là ? Et l'atelier de l'artiste, ainsi que le dispositif qu'il met en place, peuvent-ils être conçus comme une sorte de laboratoire dans lequel un montage « savant¹⁵ » est au service de ce qui s'apparente bien à une expérimentation qui ne trouvera et ne saura démontrer sa nécessité qu'après coup ? Notons ici qu'une attention particulière au fonctionnement du « monde » scientifique et à ses représentations apparaît également au milieu des années 60 avec le courant du constructivisme social. Courant dans le sillage duquel s'inscriront notamment, quinze plus tard, les ouvrages de Bruno Latour et Steven Woolgar¹⁶, où la science est présentée comme une activité « socialement construite », et le territoire même du laboratoire est perçu comme une fabrique d'images conditionnantes. Suivant cette conception on peut considérer que l'aspect esthétique de l'acte scientifique, et en particulier de ses représentations, est bel et bien à prendre en compte. En écho à ces conceptions, l'artiste ne serait-il pas davantage en droit de s'approprier une part de cette manifestation sociale ?
- 7 Le caractère projectif et intuitif de la pratique artistique peut offrir un éclairage singulier sur le milieu scientifique. Ce caractère est double : il s'agit d'un travail de la représentation par la représentation, mais aussi d'une dynamique prospective, tendue vers un but (qui ne se découvre parfois qu'après, une fois le chemin emprunté), ou simplement animée par une force créatrice¹⁷. Car cette « puissance questionnante¹⁸ » dont l'expression, selon Étienne Souriau, culmine dans l'œuvre de l'artiste, n'est pas « objet de possession et de pure délectation », elle se révèle avant tout « structuration d'un monde. [...] Elle est instauration d'une véritable structure objective de pensée, historiquement située, culturellement repérable, agissant à la fois comme cause formelle et comme cause finale...¹⁹ ».

- 8 Si parfois l'« évaluation réflexive²⁰ » propre à la recherche artistique, et la projectivité qui la façonne, peuvent faire penser à des modes opératoires voire à des concepts propres aussi bien aux mathématiques qu'aux sciences humaines (comme, par exemple, la psychologie expérimentale), doivent-elles se traduire nécessairement de la même façon ? Est-ce même un « projet » similaire qui les animent ? Et cependant ne peut-on pas considérer, à la suite de Jerrold Levinson, entre autres, art et science comme des « activités connexes », supposant « créativité, imagination, et peut-être, recherche de la vérité » ? La dynamique projective que toutes deux mettent en œuvre ne peut-elle pas être comprise comme moment fondateur de la recherche, en tant que volonté de représentation et d'expression, forme et force idéelles ? Toutefois, le travail de l'« artiste en habits de scientifique » ne doit pas pour autant se penser comme une forme dialectique dans laquelle art et science entreraient « en fusion », dissolvant ainsi la singularité de leur démarche. Il ne donne pas non plus naissance à un « nouvel art » ; bien plutôt il constitue un dialogue en acte dans lequel le respect des particularités sert l'œuvre.
- 9 Ainsi la question fondamentale ne serait alors peut-être plus tant de chercher à savoir si la recherche artistique a ou non un caractère scientifique, mais davantage de voir en quoi la science, en tant que système de modélisation, forme d'investigation ou simplement moteur parvient à enrichir une démarche guidée par une recherche qui reste intrinsèquement singulière – l'œuvre à laquelle elle donne lieu étant par nature « originale et exemplaire », telle que l'a définie Kant²¹. Et cette singularité vient sans doute du fait que la recherche « en art », à l'inverse de celle qui est menée « en sciences », est souvent déliée de l'asservissement à un but prédéterminé, dégagée de la soumission aux impératifs de la problématique et de l'hypothèse, mais aussi de l'approbation et de la validation des pairs ; en effet, l'œuvre d'art est tout entière réponse et question, définition et mise en doute, cheminement et résultat, hypothèse, démonstration, proposition et résolution. Si la démarche de l'artiste peut être dictée par une intention, par un désir d'accomplissement, ce qui fait la force de son processus c'est que, de manière heuristique, il découvre son œuvre au fur et à mesure qu'il procède. Pour John Dewey²², qui envisage une réconciliation entre l'homme, le milieu et la *tekhnè*, l'art crée des objets qui nous permettent de mieux comprendre notre environnement. Comme plus tard développée par Nelson Goodman²³, sa théorie élargit la réflexion sur l'art et le rôle de celui-ci : elle dépasse la simple analyse d'objets esthétiques, le simple phénomène de contemplation, pour envisager une expérience en continuité avec l'existence²⁴ ; ce qui donnera ensuite toute leur place à des expressions comme la performance. Selon Dewey « les productions artistiques entrent, comme tout ce qui existe dans notre environnement culturel et naturel, dans des réseaux d'interactions qui mobilisent nos ressources cognitives autant qu'affectives et émotionnelles²⁵ ». À ce titre, l'art est à la fois le complément et l'expression d'une enquête²⁶, mais aussi la promesse d'une élucidation dont les composantes mêmes ne sont pas connues à l'avance. Cette attitude pragmatique se traduit ainsi :
la différence entre la dimension esthétique et la dimension intellectuelle est donc fonction de l'endroit où tombe l'accent dans le rythme ininterrompu qui ponctue l'interaction entre l'être vivant et son environnement. L'ultime objet de ces deux accents dans l'expérience est le même, comme l'est également leur forme générale. L'étrange notion qui veut qu'un artiste ne pense pas et qu'un chercheur scientifique, lui, ne fasse que cela est le résultat de la conversion d'une différence de tempo et d'accentuation en une différence de genre²⁷.

- 10 Considérer cette démarche spécifique en quoi consiste le travail artistique ne conduit donc pas à opposer science et art, mais permet de percevoir qu'il existe une distinction de nature dans la forme – et pas forcément dans « l'intention » – de la recherche qui n'interdit pourtant aucunement le dialogue, voire les échanges d'outils et de méthodes. Nombreux sont les artistes contemporains qui, plus encore qu'explorer d'autres domaines d'exercice que le leur, inventent non seulement un art qui use des mêmes outils que ceux des sciences, mais empruntent aussi les mêmes chemins, traçant et poursuivant sur des voies parallèles des expériences initiées dans certains domaines scientifiques. Ainsi, ces artistes intègrent dans leur pratique des objets, des méthodes, voire des concepts appartenant au champ des sciences. Et, tout aussi bien, ils mettent en évidence la sensibilité esthétique souvent présente dans la recherche scientifique. Certaines sciences, comme les mathématiques notamment, depuis longtemps, offrent « au champ artistique les qualités particulières de son système symbolique et de sa syntaxe²⁸ ». D'après Ernst Cassirer, les fonctions symbolisantes de la conscience peuvent tout aussi bien s'exprimer dans le langage, la science que l'art. Ainsi la science est-elle créatrice de systèmes de signification au même titre que l'art. La « prégnance symbolique » est à l'origine de la production de sens ; c'est aussi ce qui conditionne le « rapport créatif du moi au monde ». Mais, pour le philosophe, l'art se distingue de la science en cela qu'il n'est pas de l'ordre de la « signification pure » (*reine bedeutung*), qu'il n'établit pas de relations générales reposant sur la seule abstraction. Arts et sciences peuvent-ils alors tenir compte de leur différence de nature tout en dépassant de simples effets de citation, des jeux d'échos, ou une sorte de fascination réciproque²⁹, afin de livrer conjointement un penser dialectique³⁰ ?
- 11 Ainsi, les recherches sur le vivant, notamment, ont su inspirer des installations et des performances ; nombre de ces œuvres voulaient démontrer l'existence d'autres formes possibles de représentations du monde. Le nombre grandissant d'artistes y participant semble chercher à confirmer, élargir, ou à revisiter, voire à réinventer un matériau intellectuel et cognitif pour mieux (re)définir l'humanité de l'homme. Et, effaçant de fait les frontières entre les territoires de l'art et de la science – mais aussi celle qui de longue date semblait s'imposer entre l'humain et le reste des animaux – elle entend démontrer que la pratique artistique est plus encore qu'un domaine de recherche parmi d'autres, se révélant en quelque sorte le paradigme même de « la » recherche. En cela c'est une grande part des pratiques artistiques qui paraît prendre aujourd'hui une orientation résolument spécifique, mais c'est également l'histoire de l'art – son cours, et le discours qu'elle ne cesse de générer et de régénérer – qui s'en trouve revisitée.

Le vivant comme objet d'une expérimentation « hybride »

- 12 Ainsi, l'étude du vivant a une place singulière au sein de l'art contemporain, et notamment dans le développement d'expérimentations artistiques souvent inspirées de modèles scientifiques. Le montage scientifico-artistique d'Eduardo Kac, par exemple, s'inspirant du système de géolocalisation des chauves-souris (*Darker Than Night*, 1999) ou les expériences de transfusion sanguine opérées par le groupe AOO (Art Orienté Objet : Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, *Que le cheval vive en moi*, 2011) suivent des protocoles jadis réservés aux sciences, dans l'intention de pénétrer dans les arcanes d'un monde animal qui, auparavant, ne soulevait l'intérêt que des seuls biologistes ou

des éthologues. Ces artistes, qui associent ou confondent à dessein leurs propres outils et leurs propres pratiques avec ceux des sciences, en viennent à explorer un horizon lui aussi hybride dans lequel l'humain éprouve la frontière qui s'est – ou qu'il a – solidement établie entre lui et le reste du vivant. Cet art, aux croisements de disciplines diverses, et souvent au cœur des questions bioéthiques débattues en société, en se prévalant d'une forme de « licence poétique », affronte sans crainte certains interdits en s'affranchissant des réticences éthiques, et incite le spectateur à envisager des représentations extrahumaines. Cette expérience artistique invite à une redéfinition de l'homme, par des actions se réappropriant les images du monde vivant produites par les sciences, réévaluant le rapport des différents milieux qui coexistent et la place que l'humain pense pouvoir y occuper.

- 13 Au-delà de la fascination que peut exercer la figure du savant, qui tient une place privilégiée, singulièrement dans les cultures occidentales, le rapprochement de plus en plus manifeste entre l'atelier et le laboratoire révèle chez l'artiste une volonté d'associer la recherche plastique ou esthétique, de manière générale, à une entreprise d'exploration prenant pour objet l'humain, mais encore l'animal, voire plus largement le vivant.
- 14 Se saisir de manière expérimentale et phénoménologique de l'étude du vivant : tel est le projet du duo artistique AOO. L'une de ses plus radicales applications a sans doute eu lieu le 22 février 2011 à Ljubljana, lorsque Marion Laval-Jeantet se fait injecter par son partenaire Benoît Mangin du sang de cheval. Le couple d'artistes prétend alors tenter d'« entrer en communication avec l'étrangeté animale, au-delà d'une vision anthropocentrique du monde³¹ ».

Fig. 1

Art Orienté Objet, Marion LAVAL-JEANTET et Benoît MANGIN, *Que le cheval vive en moi*, ("May the Horse Live in me"). Performance, Ljubljana (Slovénie), 22 février 2011. Photographies de la performance par Miha Fras. © Laval-Jeantet & Mangin.

- 15 Pour AOO, c'est l'animal qui représente le point de départ du questionnement, et constitue le terrain d'expérimentation scientifique et artistique. Laval-Jeantet en décrit ainsi la genèse :

c'est quelque chose qui vient à l'origine d'une conviction très ancienne, commune à Benoît et à moi, selon laquelle le sens de notre existence terrestre, c'est la dissemblance, le fait qu'on soit tous séparés les uns des autres et que, du coup, on ait à s'adapter à cette notion d'altérité. On est donc complètement obsédé par la question de l'altérité³².

- 16 Avec l'animal, « en tant qu'autre à la fois très accessible, au sens où il est très individué et très communicant, mais en même temps très différent³³ », ces artistes veulent vivre, à proprement parler, un déplacement de point de vue dont l'origine est d'abord physique et matérielle, une « objetisation » qui devient objectivation, voire dépossession morale.
- 17 Le choix des artistes s'est porté sur le cheval³⁴ qui, en raison de sa constitution et de son comportement, fort éloignés de ceux des primates, était susceptible d'avoir davantage d'effets sur le cadre de l'expérience. Qui plus est, l'œuvre joue largement avec une image ancestrale, puisqu'elle rappelle une forme mythique d'hybridation : le centaure³⁵. Notons que le choix d'un mammifère, s'il rend plus aisée l'identification, en permettant d'établir une forme de « correspondance » plus évidente avec l'animal, peut davantage conforter une projection anthropomorphique du spectateur, celle-ci venant parasiter la lecture d'une telle démarche.
- 18 La performance *Que le cheval vive en moi* n'a pas que l'aspect d'une expérience scientifique, elle en respecte aussi scrupuleusement le protocole ; elle a en effet été préparée minutieusement pendant plus de trois ans, en bénéficiant du suivi, du conseil et de l'assistance de chercheurs en laboratoire, notamment sur la question de compatibilité des sangs – il s'agissait d'écarter tout risque lié à l'injection et aux réactions dues à un éventuel rejet. Laval-Jeantet relate :

en fait il y a eu tout un processus de mithridatisation, c'est-à-dire qu'on m'a progressivement habituée à différentes familles d'immunoglobulines, pour qu'il n'y ait pas un rejet massif du corps lors de l'injection. Au tout début, j'y allais un peu inconsciemment, puis à un moment j'ai commencé à ressentir des effets, à avoir des troubles du sommeil. Je me suis alors dit que ce n'était pas anodin³⁶.
- 19 En parallèle de la performance, la conception d'orthèses permet d'établir une autre sorte d'approximation, et d'appropriation de l'« être-cheval », en se mettant, littéralement, à son niveau :

[...] la première fois que j'ai mis ces prothèses, le haut de mon crâne était à la hauteur de celui du cheval. Donc, on avait les yeux au même niveau. C'est toujours un peu ce fantasme des primates humains que nous sommes de pouvoir fixer son regard dans la même configuration, la même attitude que l'autre, que l'animal³⁷.
- 20 Rappelons que la création de chimères animalières, que cela soit sous la forme d'extension, d'accessoire, de costume, voire de mobilier, est présente dans le travail du couple depuis les années quatre-vingt-dix. Mais il faudra attendre 2007 pour que le duo passe de l'objet d'exposition ou de l'installation à la performance, c'est-à-dire au fait d'envisager la confrontation à l'animal. Il s'agit pour eux d'augmenter ou de masquer une part du corps humain à l'aide d'artefacts – bois de cerf, pattes arrière et queue de chat par exemple –, tous emblématiques de la silhouette de l'animal imité³⁸. Face à des représentants de ces espèces présents en chair et en os au sein même de performances expérimentales en forme d'études comportementales, le but est d'effacer certains aspects de cette humanité, et d'essayer de partager certains aspects d'une condition animale spécifique. C'est bien un dialogue *depuis l'intérieur* qui est prétendument recherché à travers cette hybridation plastique. Si l'homme est également visé au

travers de cette métamorphose, c'est dans la confrontation avec l'animal que semble se mesurer l'effet produit par cette expérience de transfert critique. Ce dernier peut encore se comprendre par l'usage d'orthèses, accessoires visibles et dissociables du corps humain.

Fig. 2

Art Orienté Objet, Marion LAVAL-JEANTET et Benoît MANGIN, *Que le cheval vive en moi*, ("May the Horse Live in me"), Performance, Ljubljana (Slovénie), 22 février 2011. Photographies de la performance par Miha Fras. © Laval-Jeantet & Mangin.

- 21 Dans *Que le cheval vive en moi*, le processus de constitution chimérique est aisément retraçable ; il s'affirme de manière technique redoublée par l'injection sanguine, mélange d'hybridation et de réaction cellulaire. La performance entend concrétiser un transfert de l'homme vers le cheval, visant d'après les propos de Laval-Jeantet à produire une connaissance sur le vécu de l'équidé. Mais ce déplacement a lieu dans un espace clinico-artistique, dans le territoire même de l'homme. La chorégraphie technologique impose la pesanteur de sa logistique, sa temporalité à la performance (préparatifs, mise en condition du « performeur-patient », protocole de l'injection, étude des réactions ...). L'expérience utilise des aspects déterminants de la situation animale, mais rien ne s'accomplit hors du milieu humain. Si le cheval apporte avec lui, en tant qu'espèce et qu'individu singulier, ses représentations du territoire, son *Umwelt*, c'est toujours au territoire de l'homme qu'il est soumis, et plus encore, c'est à travers l'expérience même de l'artiste, et surtout le ressenti qu'elle exprime, qu'il acquiert une dimension nouvelle, une autre forme de présence.
- 22 Le cheval représente un objet de savoir vivant pour l'artiste, laquelle, par le biais d'un dénominateur commun, le sang, et par l'utilisation d'orthèses, cherche également à vivre une sorte d'« équinité ». Laval-Jeantet veut vérifier la validité de ses premières émotions éprouvées, conséquentes à l'injection, et les confirmer par la mimétique motrice et le rapport tactile à l'animal. Pour ce faire, l'artiste partage de longs moments avec l'animal, le caressant, lui parlant, marchant à ses côtés à l'aide des

extensions conçues pour reproduire l'articulation de l'équidé. Mais c'est d'abord depuis l'intérieur du corps, celui de l'artiste et celui du cheval, qu'une nouvelle représentation doit avoir lieu. Le « point de vue » est alors entendu et vécu, selon la performeuse, dans les deux sens de son acception, étant tout à la fois le lieu de la conscience et l'expression d'une vision solidaire de l'« endroit » depuis lequel cette conscience s'exerce. Ce point de vue serait à concevoir comme espace et comme dynamique.

- 23 Selon Cassirer la production de sens naît dès qu'un corps se meut dans un milieu qu'il parcourt :

l'homme a, comme tout être vivant, un certain schéma corporel qui s'élabore au fur et à mesure de ses expériences au sein de son environnement. Mais ce schéma corporel n'est pas le seul lieu où la fonction symbolique prend corps. Elle s'incarne en outre dans toutes les productions concrètes que l'homme élabore, qu'il s'agisse de rituels, discours, systèmes scientifiques, techniques, ou œuvres d'art³⁹.

- 24 La performance *Que le cheval vive en moi* ne tente-t-elle pas aussi de revenir à la source corporelle de cette fabrique symbolique qui, comme pour tout autre vivant, nous lie à notre environnement ?

- 25 Cette œuvre plurielle ou « mixte » tire également son efficacité de la reproduction et de l'intrication de plusieurs formes de rituels. En premier lieu, est conçu un dispositif reprenant les éléments du décorum scientifique. Le spectateur identifie facilement le cadre clinique ; il reconnaît l'esthétique médicale par l'usage d'un certain type de mobilier, les ustensiles, les blouses, et surtout l'éclairage froid et étale, qui donne sa particularité, sa fonctionnalité, et aussi sa crédibilité à ce territoire emprunté. Le discours scientifique est aussi mis à profit, et, dans une certaine mesure, détourné. La sacralité propre au processus et à l'environnement dans lequel s'inscrit l'expérience est systématiquement transcendé par une autre, plus traditionnelle :

Benoît m'injecte le sérum du sang de cheval, ensuite je reste un peu allongée pour être sûre qu'il n'y a pas de choc anaphylactique. [...] Ensuite j'enfile cette paire de prothèses pour faire plusieurs tours de la salle avec le cheval, puis je vais m'allonger à nouveau. En fait le timing est organisé pour que vingt minutes plus tard on prenne mon sang au moment où les marqueurs des antigènes du corps humain qui témoignent de la présence d'un corps étranger équin en moi sont les plus présents. Ce sang va être ensuite lyophilisé devant le public pour en faire une sorte de fétiche que vous retrouvez dans ces boîtes métalliques qui sont un peu comme des reliquaires, dans lesquels vous avez donc – aussi étrange que cela puisse paraître – du sang de « centaure », c'est-à-dire le sang au moment du croisement entre les deux, mais lyophilisé, donc sous forme de poudre⁴⁰.

- 26 Le rituel se poursuivant après la transfusion, puis la confrontation avec l'animal, finit par prendre une dimension religieuse, par l'exposition – faisant suite à la performance – d'une collection de huit reliquaires tenant à la fois du bocal scientifique et de la châsse, sur lesquels sont gravés des schémas représentant, tels des symboles cabalistiques, les différentes réactions possibles du système immunitaire. Tout du long, la confusion est savamment entretenue entre le caractère scientifique de l'expérience et cultuel de l'installation artistique. Par ailleurs, le sang, qui unit l'homme à l'animal et constitue un continuum naturel entre les différentes sortes de mammifères devient, grâce à la lecture et la codification scientifique, en donnant « vie » à une symbolique, une sorte de langage qui proviendrait directement de la nature. Affirmant partiellement ressentir et penser « en cheval », l'artiste semble investie d'une

prescience ou d'une faculté de représentation animale révélatrice d'une autre façon d'être au monde, conçue comme un troisième niveau de sacralité.

Fig. 3

Marion LAVAL-JEANTET et Benoît MANGIN, *Ceci est mon sang*. Photographies de la performance par Miha Fras, 2011. © Laval-Jeantet & Mangin.

- 27 Une véritable transfiguration animale est vécue par l'artiste quelques temps après l'injection. Laval-Jeantet parle ainsi d'une extrême acuité et d'une étrange nervosité, d'une « hyperactivité, possiblement thyroïdienne⁴¹ ». L'impression est celle d'une « puissance » jusque-là inconnue, d'« une émotivité très supérieure en raison d'une stimulation des glandes surrénales, de l'hypophyse, qui fait qu'on est très inquiet ». Pour l'artiste, cette conjonction de sensations peut appartenir à l'humain mais est bel et bien la marque d'une « psychologie » animale spécifique.

Ce genre de phénomènes contradictoires, qui sont peut-être inhérents à l'essence chevaline – on ne sait pas – constituent une impression tout à fait étonnante, parce qu'elle est très clairement évocatrice d'une altérité. C'est comme si j'avais momentanément vécu une altérité.

- 28 Le cadre scientifique, confirmé par le protocole médical et la surveillance clinique, qui dépasse la seule assimilation de l'atelier ou de la galerie au laboratoire, est la condition première d'un transfert qui, par une confusion jouant à tous les niveaux – entre l'art et la science, mais aussi entre l'humain et d'autres animaux – propose au public, au sein d'une ritualité inventée, de multiples façons, non seulement de vivre une extériorité à sa propre représentation *spécifique* et *spécifiante*, mais aussi de se (re)définir en tant qu'animal humain. Et, si l'expérimentation peut avoir une valeur autant artistique que scientifique⁴², ici, c'est peut-être avant tout dans la mise en scène d'un réseau complexe de références agissant comme une seule et même dynamique, symbolique et poétique, dans laquelle l'animal est perçu comme partie prenante du processus créatif, et doit s'y signaler lui-même comme acteur. L'expérience est peut-être à rapprocher d'une attitude scientifique mêlant anthropologie et éthologie, et démontrant que dans

l'*Umwelt*, qu'il soit celui de l'humain ou de quelque autre animal, la construction symbolique agit comme lecture de manifestations biologiques. Dans cette phénoménologie, non seulement la science et l'art peuvent collaborer, ayant des racines investigatrices communes, mais aussi l'homme et d'autres animaux.

Exploration d'une communauté animale

- 29 La notion et le principe de dispositif, que l'art et la science ont en commun, est au centre du travail de bien des artistes ; il participe de cette véritable poïésis. Scientifiques et artistes ne partagent-ils pas la position instable de l'expérimentation, animés par ces dynamiques que sont chercher et produire, c'est-à-dire créer ? Ne pratiquent-ils pas, chacun à leur manière, une sorte de poétique « expérimentale », dont l'art et la science n'offriraient que des formes particulières ? Si Art Orienté Objet met en scène de manière littérale un univers scientifique dont le « décor » et le protocole concourent à une forme d'auto-institution, il poétise aussi un espace social dans la mesure où il participe à sa recreation grâce au concours de l'animal. Dans une semblable veine, Edouardo Kac, en utilisant outils, méthodes et dispositifs de la science, emprunte cette même voie. Toutefois, si l'on peut également voir, en acte, se construire dans son œuvre le portrait d'une société plus que jamais positiviste, adoratrice d'icônes et de rituels scientifiques, l'univers auquel il donne vie révèle davantage le désir d'établir à même notre imaginaire des passages vers d'autres formes de représentation.
- 30 Né à Rio de Janeiro en 1962, Kac est tout d'abord un performeur, et ce dès le début des années quatre-vingt. Sa pratique s'oriente rapidement vers la sphère technologique, hybridant celle-ci avec un travail poétique qu'il veut libérer de sa « bidimensionnalité⁴³ » originaire, grâce à son concept d'« holopoésie⁴⁴ ». L'outil technologique permet à l'artiste de brouiller les frontières, inspirant une véritable réflexion artistique et donnant vie à une forme de narration plastique, dans laquelle évolueraient différentes formes de vivants. Les télécommunications, en expansion permanente et en constante mutation, attirent tout particulièrement l'attention de Kac. En 1986⁴⁵, il inaugure sa première œuvre en « téléprésence⁴⁶ » :
- le mot téléprésence se réfère à l'expérience sensorielle de sa propre présence dans un espace distant (et non à la sensation de la présence à distance de quelqu'un d'autre, comme c'est souvent le cas au téléphone). Je développe également des installations télématiques qui fusionnent les espaces virtuels et physiques dans une relation d'interdépendance. À la poursuite de nouvelles possibilités esthétiques, j'ai épousé deux stratégies, qui sont l'hybridation des technologies et l'exploration des aspects cachés du nouveau paysage des médias. De cette façon, j'utilise les médias de télécommunication pour faire implorer leur logique unidirectionnelle et créer, dans le domaine du réel, un nouveau genre d'expérience donnant priorité aux propositions démocratiques et aux dialogues⁴⁷.
- 31 Pour Kac, il peut s'agir autant de contrôler à distance des phénomènes télécommandés, que d'utiliser des appareils tels que le téléphone, le télécopieur, la radio, la télévision, ou encore investir l'espace – encore modeste – d'Internet. Il s'agit pour lui de dépasser la production d'objets artistiques (stables, finis et définis) pour réussir à immerger le public dans un univers en perpétuelle évolution, instable, éphémère, inconnu.
- 32 Mais Kac est aussi l'un des artistes contemporains qui placent l'animal vivant au centre de son œuvre et singulièrement d'un dispositif esthétique-scientifique. En s'alliant la « complicité » notamment de dindes ou de chauve-souris⁴⁸, ses installations-

performances veulent impliquer d'une manière physique le public. Ce dernier est convié à une sorte de relecture « en animal » d'une société dissoute dans un flux incessant d'informations. L'artiste entend éveiller chez son public une sensibilité spécifique à son milieu. Dans un monde de plus en plus envahi par la sphère multimédia, Kac invite, par une confrontation inattendue avec le vivant, à reprendre possession d'espaces confus, dissous, insidieusement escamotés par la virtualité. Plus qu'à une nouvelle façon de penser, c'est pour l'artiste à une intensification de la conscience, exposée à d'autres formes de représentation, qu'il veut amener. La perception du milieu devient alors autant animale que virtuelle. La création artistique de dispositifs inspirés des sciences ainsi que le détour par l'animal ne permettent-ils pas de percevoir, comme dans les objets, les installations et les performances d'AOO, le désir de fonder par l'art lui-même une nouvelle forme d'épistémologie⁴⁹ ?

- 33 Pendant près de dix ans, de 1989 à 1998, en collaboration avec Ed Bennett, concepteur de matériel informatique, Eduardo Kac va mettre au point, perfectionner et étendre le champ d'un ensemble de travaux de « téléprésence » intitulé *Ornitorrinco*⁵⁰. Il s'agit de concevoir un robot qui réagit à des signaux provenant de différents outils de communication. Le projet utilise la codification DTMF⁵¹, issue de la téléphonie, pour contrôler à distance le robot en temps réel. Le public est invité à donner des ordres à la machine. Par la suite, au milieu des années quatre-vingt-dix, Kac décide de mettre son dispositif en relation avec Internet – dont la démocratisation commence à peine à se faire sentir.

Fig. 4

Eduardo Kac, Ornitorrinco, 1996.

https://noemalab.eu/org/sections/specials/tetcm/2005-06/telepresence_art/eduardo_kac.html © Eduardo Kac

- 34 L'artiste brésilien veut jouer de la confusion que les outils de communication font subir aux représentations spatiales humaines. Ce sera notamment le cas en Finlande en 1996

à l'occasion de l'exposition « Métamachines : où se trouve le corps ? ». Il y est question d'une installation en forme de « station de téléprésence » située dans l'immeuble de la galerie Otso. Le public, installé au premier étage au début de la performance, face à un écran, échange avec un navigateur Web associé à un système de contrôle de mouvement. En réalité, les participants interagissent avec deux dindes situées quelques étages au-dessous, dans le sous-sol de la galerie. Les volatiles occupent le même espace que celui du télérobot. Se jouant de la métaphore de l'« autoroute de l'information », des panneaux de signalisation contradictoires décorent un espace commun constitué des territoires imbriqués de l'humain et de l'aviaire. Le dispositif est conçu, selon Kac, pour révéler les contradictions inhérentes aux réseaux de communication. Les repères topologiques du public sont générés, à son insu, par les différents médias de communication. Il perd alors le rapport ordinaire établi avec son environnement. Chaque mouvement effectué au premier étage donne lieu à des images qui sont en fait immédiatement diffusées sur le Web. L'espace de l'exposition ainsi représenté et reconfiguré s'étend soudain à une tout autre échelle ; la perception du spectateur se dilue, s'hybride, se confond et finit par troubler la représentation. Confrontant son public à la perception animale, Kac propose une version sensible du « Global Village⁵² » de McLuhan revu à l'aune d'une animalité suprahumaine – c'est-à-dire qui ne serait plus envisagée sous le regard ou en regard de l'animal humain. Ces expériences participatives offrent soudain une scène mêlant virtuel et matériel à un phénomène qui ne cesse de s'intensifier.

- 35 Il est à noter qu'au sein de cette installation, dans un premier temps le public ignore qu'il est mis en relation avec des bêtes. Ce n'est qu'ensuite, en rejoignant l'endroit où les volatiles évoluent avec le robot, qu'il découvre leur existence. Se rendant dans ce lieu souterrain et découvrant l'envers de l'expérience qu'il venait de vivre, le spectateur est alors arrêté dans sa progression par une paroi de verre. Perdant son statut d'acteur, de sujet, il réalise brusquement que l'objet de l'observation, n'était autre que lui-même. Dans cette inversion de point de vue, les dindes se révèlent de véritables chefs d'orchestre et leur *Umwelt* la mesure de cette nouvelle représentation du monde. Ce qui avait tous les aspects d'un contrôle virtuel de la navigation dans le premier espace prend l'allure d'une manipulation par une conscience bien vivante. Le contact visuel avec les dindes (le verre empêchant toute autre forme de relation) vient rétrospectivement confirmer l'immersion dans l'univers animal. La surveillance de la pièce est aussi bien exercée par ceux qui visitent le site Web que le télérobot, mais aussi par les dindes pouvant réagir aux images projetées sur des écrans placés derrière elles. Si, lors des premières versions de *Ornitorrinco*, Kac utilise un robot anthropomorphe dont la voix, transmise par radio, est celle d'un véritable être humain, il se rapproche peu à peu du monde animal afin de perturber plus efficacement encore les représentations d'un public acteur malgré lui, propulsé sur une autre scène que celle sur laquelle il pensait se trouver.

Fig. 5

Eduardo KAC, *Ornitorrinco*, 1996.

Photographie de la performance © Eduardo Kac

- 36 Ce centre de contrôle inattendu est conçu par Kac comme un refuge, un nid. La référence spatiale, que la sphère techno-médiatique dévalorise, et l'abstraction – allant sans cesse croissant – de la corporalité qui en est le corollaire, sont rapportées aux préoccupations de l'animal. Celui-ci redéfinit donc par la même occasion la représentation de l'espace et l'espace de la communication. C'est d'abord les imaginaires géographiques et corporels qui se trouvent révolutionnés par sa présence. Étrange retour de la réalité physique d'un autre, lui-même d'abord conçu comme virtuel. L'animal, lui, n'a pourtant jamais quitté la réalité du rapport corps/espace. En cela réside peut-être le plus grand facteur de déstabilisation du public, pris au piège de cette forme « triviale » de conscience. Il faudrait préciser que Kac, pour veiller à l'efficacité du dispositif, s'est tout d'abord montré soucieux du bien-être des dindes, en s'en assurant auprès des services vétérinaires compétents. La condition animale importe particulièrement à cet artiste qui veut éviter tout risque de chosification de ces volatiles – phénomène largement répandu au point de devenir la norme (rappelons que les dindes étaient issues d'élevages en batterie finlandais). On pourrait également se demander si l'artiste-comportementaliste ne cherche pas à critiquer, également, la pratique de la maltraitance animale au sein de l'expérimentation en laboratoire.
- 37 Dans l'œuvre de l'artiste, cette installation n'est pas la seule à donner à l'oiseau le rôle principal. Kac a conçu en 1996 *Rara Avis* (*Oiseau rare*), une nouvelle forme de « téléprésence » interactive créée au Nexus Contemporary Art Center d'Atlanta. Dans une grande volière évoluent trente diamants mandarins, oiseaux gris de petite taille, dont la présence contraste avec celle d'un grand ara tropical factice, qui se révèle être un système de captation vidéo. Face à l'enclos, un casque de réalité virtuelle est mis à la disposition du public. Par ce procédé le spectateur se trouve soudain transporté à

l'intérieur de la volière, adoptant le point de vue de l'ara ou « Macowl » (owl : chouette, en anglais). Il s'agit d'un télérobot permettant d'observer à la manière des volatiles : cette nouvelle vision tient compte de la position des yeux de l'oiseau, reconstituant la singularité de sa représentation spatiale. Mais les mandarins sont les véritables acteurs du dispositif. Kac a doté leur tête de deux caméras CCD⁵³, mode de captation couplé avec un système électronique photosensible qui convertit un rayonnement électromagnétique⁵⁴, comme les UV, en signal analogique. Les images sont elles aussi connectées en permanence à Internet. Les internautes, quant à eux, reçoivent à la fois les images de l'espace de la galerie et celles produites par Macowl activée par les spectateurs in situ.

Fig. 6

Eduardo KAC, *Rara Avis*, 1996.

Photographie de la performance © Eduardo Kac

- 38 À cette hybridation complexe des points de vue il faut ajouter une interaction vocale, l'internaute étant convié à donner voix au robot. Tous les milieux – la volière, le reste de la salle, ainsi que l'espace composite du web – et tous les acteurs, animaux et humains, présents ou distants, jouent un rôle dans ce dispositif composite. Toutefois, personne ne peut maîtriser celui-ci dans sa globalité. Cette situation, somme toute, ne fait que traduire ou reproduire la condition de tout individu plongé dans un milieu donné. Sous un angle phénoménologique, un « milieu » n'est-il pas aussi la somme des points de vue et de leurs interactions, l'ensemble des *Umwelten* qui s'y déploient ? Pour Von Uexküll, ce sont les signaux animaux qui structurent le milieu y inscrivant des territoires. L'*Umwelt* est d'abord un système de représentations qui conduit à des modes d'appropriation propres à chaque espèce. Suivant cette dynamique d'appropriation, qui naît dans/de la représentation, dans/de l'*Umwelt*, l'animal territorialise⁵⁵.
- 39 Développant une « pensée relationnelle », inspirée notamment par la théorie de l'*Umwelt*, et qui cherche à saisir toute la complexité du rapport du vivant à son environnement, pour Tim Ingold il est « nécessaire de ne plus considérer l'organisme comme une entité autonome et préétablie, mais comme un *locus* de croissance et de développement particulier dans un champ continu de relations [...]»⁵⁶. Selon Ingold, l'exercice même de l'anthropologie, consistant notamment à se saisir de ce mouvement

relationnel, peut être considéré un « geste » artistique⁵⁷. À l'instar de l'artiste, l'anthropologue ou quelque scientifique que ce soit ayant pour objet, sous un angle ou un autre, le vivant, se met à l'écoute de cette dynamique structurante et signifiante. Artistes et scientifiques se retrouvent alors médiums et acteurs d'une véritable pensée écologique. Dans l'optique d'une « anthropologie écologique », Ingold n'hésite pas à rapprocher l'art des sciences de la nature et de la phénoménologie. Tout comme Cassirer, Ingold s'inspire de modèles biologiques pour permettre à l'anthropologie de se libérer de la scission que la pensée occidentale, essentiellement, a établi entre nature et culture ainsi que « la récente séparation entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature n'avait pas encore été instaurée⁵⁸ ».

- 40 Ajoutons que de plus en plus nombreuses sont les études soulignant l'importance d'envisager l'« agentivité des non-humains⁵⁹ ». Pour Kac, l'outil numérique donne vie à une réflexion à la fois écologique et médiatique, dans laquelle l'animal peut se révéler, à sa manière, un exégète. Selon lui, les oiseaux se sont acclimatés⁶⁰ rapidement à ce dispositif et surtout à la présence de ce curieux robot aux couleurs vives. Semble se dégager de l'installation un sentiment d'unité entre les composants électroniques et organiques ; une continuité naturelle. La confiance paraissait se remarquer déjà chez les dindes d'*Ornitorrinco*, celles-ci prenant le temps d'observer les écrans du dispositif comme n'importe quel autre spectateur. À la manière d'un éthologue, Kac note même que la matière fécale au sol⁶¹ a rendu plus fluide le déplacement du robot. L'artiste chercheur voit à travers toutes ces considérations matérielles et organiques l'ouverture de l'espace numérique à un monde réel et une forme de réconciliation entre l'Internet, l'électronique et l'animal – humain compris – au sein d'un même milieu. Dans ce dernier, l'animal joue le rôle d'intégrateur, d'outil naturel de communication, et s'avère être le véritable lien entre les différentes sphères.
- 41 La recherche artistique d'Eduardo Kac rassemble une visée technologique, cybernétique, éthologique et poétique⁶². Figure chimérique de l'artiste-scientifique, à l'instar du couple que forme AOO, il n'emprunte pas seulement ses outils, ses méthodes et ses savoirs aux sciences de la nature, aux sciences formelles et à l'ingénierie ; avec l'aide de l'animal, il œuvre à les réinventer. Pour ces artistes, la performance qui est d'abord expérience ouvre sur une poïésis qui interroge les fondements mêmes d'un système scientifique trop souvent perçu comme inatteignable ou réduit à un docte appareil. Toutefois, la fonction sociale du scientifique figure d'ailleurs parmi celles qui bénéficient de l'aura et de la crédibilité les plus grandes. Et François Laplantine⁶³ note que, dans notre société, c'est la science qui bien souvent définit ce qu'elle considère comme non-science, décernant à cette dernière la place qu'elle doit occuper ; ceci est singulièrement le cas en ce qui concerne la façon dont elle traite les activités artistiques.
- 42 Michel Foucault rappelle qu'il s'est instauré, depuis longtemps, une position morale du scientifique qui vient parfois éclipser la position de sachant ou le rôle de l'expérimentateur⁶⁴. D'ailleurs, peut-être ce scientifique est-il trop souvent devenu l'expérimentateur de sa propre puissance morale. L'artiste scientifique semble alors avoir une position plus nette ou plus franche, dans le sens où la part morale – inspiration, expression libre des émotions, des pulsions ou d'une volonté de puissance – peut faire partie de son travail de recherche et être un objet d'expérimentation, conférant à une œuvre d'abord subjective une plus grande part d'objectivité. N'est-il pas en cela le sujet et l'objet d'une science d'abord fondée sur une

pratique ? Dans le schéma foucaldien, on peut alors se demander si l'artiste ne représenterait pas, d'une certaine façon, la synthèse entre l'observant et l'observé, en étant une sorte de chimère entre le savant et le « fou⁶⁵ ».

- 43 Parmi bien d'autres, les expériences artistiques d'AOO ou d'Eduardo Kac, en usant largement d'outils et de protocoles scientifiques, viennent confirmer l'existence d'une dynamique investigatrice parcourant et rendant « sœurs » différentes formes de recherche – contamination réciproques ou codétermination⁶⁶ ? Mais leur portée dépasse le seul champ des activités humaines ; ces œuvres suggèrent que l'acte même de la recherche est une mise en intrigue, et peut-être une mise en danger d'un confort tout relatif (et provisoirement pérenne) des représentations. Ces œuvres nous aident à « considérer le point de départ “poétique” du savoir et de comprendre ce qu'il implique », elles permettent, encore plus directement, d'éclairer ces

fragments poétiques à l'intérieur même d'un genre fortement contraint comme le discours savant, de reconnaître la présence d'une forme et d'une *méthode* poétique tacites dans le processus et la finalité de ce discours scientifique, et de comprendre, plus largement, le rôle *discrètement central* [...] des « arts poétiques » dans le processus de la pensée, y compris dans la pensée scientifique⁶⁷.

- 44 Faisant de l'humain un animal face à d'autres ou parmi d'autres, ces artistes n'en concluent pas pour autant que l'homme est un animal comme les autres. Ils montrent davantage que, comme pour tout autre animal – voire sans doute l'ensemble du vivant –, l'exploration et l'expérimentation sont pour l'humain aussi des comportements vitaux⁶⁸. D'ailleurs, la recherche n'est-elle pas d'abord un « mode d'existence » essentiel ?
- 45 Au vu de cet empirisme (re)trouvé, l'humain – et pas seulement le scientifique ou l'artiste – peut étendre ses recherches en se confrontant à d'autres modes de représentation, en s'offrant le pouvoir de s'aliéner positivement pour mieux se ressaisir en tant qu'être au monde. Faire l'expérience du monde c'est, pour tout animal, le créer en le vivant, et même pour le vivre. On peut se demander si explorer, expérimenter d'une manière animale ne serait pas une façon d'échapper en partie⁶⁹ à une tendance prédatrice de l'humanité – qu'elle a justement si souvent exercée sur les autres animaux. Doit-on alors percevoir dans ces expériences esthético-scientifiques, cette poésie expérimentale, le désir de laisser la nature, et précisément le vivant, faire retour et, redéfinissant le dispositif – donc le logos – humain, se montrer à son tour source première de création ? Ce qui semble une vision classique⁷⁰, que d'aucuns pourraient trouver éculée, n'est peut-être en fait qu'une tentative de l'humain de se libérer de sa propre prédation morale.

NOTES

1. Bruno TACKELS, « Faire laboratoire : art, université, recherche », *Hermès* n° 72, *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, 2015, p. 117.

2. Franck RENUCCI et Jean-Marc RÉOL (dir.), *Hermès* n° 72, *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, 2015, p. 15. « Du traité aux manifestes des Futuristes ou de Lucio Fontana, de l'interview

aux textes critiques de Barnett Newman et de Jeff Wall, du livre d'art à l'édition des valises de Duchamp, de la revue d'artiste 391 de Francis Picabia à la forme Atlas de Gerhard Richter, les artistes ont depuis toujours produit des formes de recherche singulières » (Bernhard RÜDIGER, « Le temps présent de la recherche en art », *Hermès* n°72, *op. cit.*, p. 53).

3. Janneke WESSLING, *The Perfect Spectator : The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics*, Amsterdam, Valiz, 2017, p. 81-113.

4. Janneke WESSLING (dir.), *See It Again, Say It Again. The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz, 2011.

5. Carole TALON-HUGON, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2021.

6. Qui a fait notamment porter sa recherche sur les arts du spectacle.

7. Betty MERCIER-LEFÈVRE, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse* [en ligne], 15 novembre 2017, p. 1. URL : <https://journals.openedition.org/danse/1743> (consulté le 19/04/2019).

8. Éliane STROSBERG, *Art et Science*, Paris, UNESCO, 1999, p. 167.

9. Toutefois, d'après Carole Talon-Hugon, « l'artiste en chercheur de sciences sociales n'est ni l'artiste savant de la Renaissance, ni l'académicien instruit aux Humanités de l'âge classique, ni l'artiste romantique détenteur d'un savoir métaphysique, pas plus que l'artiste réaliste, voire naturaliste du XIX^e ou du début du XX^e siècle », propos recueillis par Robert MAGGIORI, « Art et sciences, une histoire de vases communicants », *Libération*, 10 février 2021, https://www.liberation.fr/livres/2021/01/13/art-et-sciences-une-histoire-de-vases-communicants_1815919 (consulté le 24 février 2021).

10. Sandra DELACOURT, « L'artiste-chercheur ou quand les sciences sociales deviennent forme » [en ligne], AOC, 1^{er} novembre 2019, https://aoc.media/analyse/2019/10/31/lartiste-chercheur-ou-quand-les-sciences-sociales-deviennent-forme/?loggedin=true#_ftn1 (consulté le 21/09/2020).

11. Éric DAYRE, « De quoi la "recherche-crédation" est-elle le nom ? », dans Éric DAYRE et David GAUTHIER (dir.) *L'art de chercher*, Paris, Hermann, 2020, p. 61.

12. *Ibid.* Dayre d'ajouter : « L'art est possible parce qu'il est d'abord inutile, qu'il n'est pas assujéti à une fonction préalable : l'art ne se replie pas dans l'instrument technique. Au contraire, il dépasse cet instrument », p. 65.

13. Jehanne DAUTREY, « La recherche dans les différents arts », *Hermès* n° 72, *op. cit.*, p. 49. Dautrey est également l'auteure de *La Recherche en art(s)* (Paris, Éditions MF, 2010). Issu de cinq séminaires organisés de 2007 à 2008 par le Collège international de philosophie et le ministère de la Culture et de la Communication, cet ouvrage collectif interroge ce que serait la spécificité d'une recherche en art mais aussi les enjeux politiques d'un décroisement des pratiques de recherche pour les établissements supérieurs d'art.

14. Charles BAUDELAIRE, « Voyage », *Les Fleurs du mal*, Paris, Grands Écrivains, 1984, p. 185.

15. Voir notamment la question de l'artiste perçu comme « savant dans son laboratoire », développée par Jean CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 275.

16. Bruno LATOUR et Steven WOOLGAR, *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques* [1979], Paris, La Découverte, 1988. Cf également : Bruno LATOUR, *La Science en action* [1987], Paris, La Découverte, 1989.

17. Au sujet du discours de la recherche scientifique en matière d'arts numériques, Samuel Bianchini perçoit « une écriture qui, partant de la pratique, se concentre d'abord sur les processus de création plutôt que sur les résultats ou les conséquences ». Voir Samuel BIANCHINI, « Recherche et création », dans Samuel BIANCHINI (dir.), *Recherche et Création, Art, technologie, pédagogie, innovation*, Nancy, Les Éditions du Parc, 2009, p. 38.

18. Étienne SOURIAU, *L'ombre de Dieu*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 46.

19. NGÔ-TIENG-HIÊN, *Art et vérité dans l'œuvre d'Étienne Souriau*, Louvain, Revue philosophique de Louvain, Quatrième série, tome 69, n° 1, 1971, p. 90. D'après Souriau l'expérience de la création

est fondée sur l'appréciation « d'une dimension d'accomplissement, structurée sur le couple antithétique du réussi ou du manqué, de l'accompli ou de l'inachevé... » Voir Étienne SOURIAU, *Catégories esthétiques*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1960, p. 6-7.

20. Étienne SOURIAU, *Catégories esthétiques*, *op. cit.*, p. 6.

21. « On peut bien apprendre tout ce que Newton a exposé dans son œuvre immortelle Si puissant qu'ait dû être le cerveau nécessaire pour ces découvertes ; en revanche, on ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière pleine d'esprit, si précis que puissent être tous les préceptes pour l'art poétique et si excellents qu'en soient les modèles », Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, § 47, p. 206.

22. John DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. dirigée par J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

23. Voir Nelson GOODMAN, *Manière de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006.

24. Dans *L'Art comme expérience*, le philosophe perçoit des pratiques capables « d'établir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence ». John DEWEY, *op. cit.*, p. 41.

25. *Ibid.*, p. 204.

26. Notion dont les sciences humaines se sont récemment largement emparées. Il n'est qu'à songer à la façon dont Bruno Latour ou Vinciane Despret la placent au centre de leur démarche et de leur questionnement. Pour Despret la forme de l'enquête, qui retranscrit le mouvement même de la recherche et de la pensée, et dont le modèle serait à trouver du côté de la chasse policière aux indices, sans toutefois présenter aucun caractère systématique, est une « constellation d'images et d'idées ». Voir Vinciane DESPRET, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015, p. 37. L'auteure s'inscrit en cela dans la conception de Bruno Latour qui défend l'enquête empirique et collaborative – transformant les lecteurs en « co-enquêteurs ». Latour s'insurge contre tout « fondamentalisme » (notamment scientifique et religieux) qui veut instituer la recherche sur des fondements assurés. Selon lui, « une grande partie des tensions [...] vient de ce que l'on utilise pour juger de la véracité d'un mode les conditions de vérification d'un autre mode ». Voir Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 29. Pour ce faire, à la suite de William James et d'Étienne Souriau, l'anthropologue et philosophe opte pour la mise en œuvre d'un « pluralisme ontologique », *ibid.*, p. 150. Par ailleurs, on peut percevoir dans l'entreprise anthropologique ou ethnologique la volonté de restaurer un dialogue entre pratique et théorie, par l'importance donnée à la description, à la praxis voire à l'observation participative.

27. John DEWEY, *L'Art comme expérience* [1934], Pau/Tours, PUP/Farrago, 2005, p. 34.

28. Jean-Marc LÉVY-LEBLOND, *op. cit.*, p. 35.

29. Ainsi, par exemple, lorsque Lévy-Leblond affirme : « l'art me conduit à retrouver l'épaisseur du monde que la science aplatit », n'esquisse-t-il pas là une convergence possible, formée à partir de son propre point de vue ?

30. Cependant, précise Sandra Delacourt, « la résurgence actuelle de l'artiste-chercheur nous invite à interroger la capacité des savoirs issus de l'art à ébranler les structures scientifiques de la domination sociale ». Sandra DELACOURT, « L'artiste-chercheur ou quand les sciences sociales deviennent forme », *op. cit.*

31. Dossier de presse de l'exposition d'Art Orienté Objet – Marion LAVAL-JEANTET et Benoît MANGIN, « La part animale », Centre d'art contemporain Rurart, Rouillé, 2011.

32. Propos recueillis lors de la performance et retranscrits sur le site du Centre d'art contemporain Rurart [En ligne], <http://www.rurart.org/> (consulté le 09/05/2013).

33. *Ibid.*

34. L'expérimentation initiale devait utiliser du sang de panda. Cette première idée, dont la réalisation s'est avérée impossible – du fait, notamment, de l'extrême protection dont bénéficie cette espèce rare, très surveillée – a rapidement été abandonnée.

35. Le couple n'est pas le seul à proposer une revisitation de l'animal mythique. George Gessert, bio-artiste américain, s'est intéressé, lui aussi, au rapport entre art et génétique, et à l'entrée du vivant dans l'espace muséal. Avec *Genetic engineering* (New Langton Arts, San Francisco, 1988), il a également conçu une variation prototypale composée à partir de la figure du centaure. Réalisé à partir d'un nu masculin dont les jambes ont été remplacées par des pattes velues augmentées d'une queue touffue, ce qui reste de l'ordre de la manipulation graphique présente, sur un fond quadrillé, l'hybride de face et ses deux profils. Qu'il s'agisse de Laval-Jeantet et Mangin ou de Gessert, choisir la figure mythologique comme image de référence, comme patrimoine, voire comme territoire iconographique, revient à proposer l'expérience d'une étroite fusion entre le vivant, la science, et le monde de l'art.

36. Propos de Marion Laval-Jeantet recueillis lors de la performance et rapportés par Danielle Birck sur son blog « De belles choses » [en ligne], samedi 16 avril 2011, <https://debelleschoses.com/> (consulté le 13/02/2018).

37. *Ibid.*

38. Ces œuvres, inspirées du félin avec *Felinanthropy*, du cervidé avec *Jeter les bois* et *Necking*, en 2007, de l'oiseau, avec *Le baiser de l'ange* ou *La machine à méditer sur le sort des oiseaux migrateurs*, l'année suivante, ou encore du cheval, avec *May the Horse Live in me*, en 2011, sont le signe d'une tentative d'hybridation, même si le montage reste visible, et revendiqué en tant que tel. Transposant, d'une certaine façon, les pratiques primitives du masque ou de la parure, ce montage prothétique, et le théâtre auquel il donne vie, provoquent une modification de l'espace de représentation.

39. Muriel VAN VLIET, « Phénoménologie de la perception et anthropologie de l'homme en mouvement : l'incorporation du sens de Cassirer à Ingold », *Anthropologie et Sociétés* n° 40, 2016, p. 42.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. Pour Éliane Strosberg, bien souvent aujourd'hui l'artiste observe « la même rigueur que le scientifique, bien que son matériau et sa visée soient constitués par l'émotion », Éliane STROSBURG, *Art et Science, op. cit.*, p. 31.

43. Annick BUREAUD, « Eduardo Kac, défricheur et visionnaire », *Artpress* n° 246, 1999, p. 35.

44. Créée en 1983, « l'holopoésie appartient à la tradition de la poésie expérimentale, mais elle traite le mot comme une forme immatérielle, ce qui veut dire comme un signe qui peut changer ou se dissoudre dans l'air, en brisant sa rigidité formelle. Libéré de la page et libéré de tout autre matériau tangible, le mot envahit l'espace du lecteur et le force, elle ou lui, à le lire de façon dynamique ; le lecteur doit se déplacer autour du texte et trouver les significations et les connexions que les mots établissent les uns avec les autres dans l'espace vide », catalogue de l'exposition « Terminal Zone » [En ligne], Arras, Le Noroît, 2003, <http://www.ekac.org/holopoesie.fr.03.html> (consulté le 20/05/2015). Voir également : Jacques DONGUY, « Holopoésie. Poésie et nouvelles technologies à l'aube du XXI^e siècle », dans *A Arte no Século XXI*, Diana DOMINGUES (dir.), São Paulo, Edusp, 1997, p. 260.

45. La même année, le « bio-artiste » Joe Davis met au point, en collaboration avec la biologiste moléculaire Dana Boyd, *Microvenus*, consistant à insérer un message ADN non biologique dans une séquence codante : une représentation binaire de la rune germanique représentant la déesse de la Terre. Kac, lui, s'intéressera à un « art transgénique », à partir d'organismes génétiquement modifiés, à la fin des années 90 et au début des années 2000.

46. Eduardo KAC, « Dialogical Telepresence and Net Ecology » dans Ken GOLDBERG (dir.), *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 183.

47. Eduardo KAC, « L'Art de la téléprésence sur internet », *Alliage* n°33/34, 1998, p. 25.

48. Eduardo KAC, *Ornitorrinco, the Webot, travels around the world in eighty nanoseconds going from Turkey to Peru and back* (1996) et *Darker Than Night* (1999).
49. Kac utilise a créé le néologisme « télépistémologie » (« Telepistomology ») à propos de ses travaux sur la « téléprésence ».
50. Le titre, qui signifie « ornithorynque » en portugais, marque, par ailleurs, le début d'un intérêt plus affirmé de l'artiste pour le monde animal. Voir Eduardo KAC, « Ornitorrinco : Exploration de téléprésence et de la télédétection, Art et de télécommunications interactives », *Leonardo* vol. 24, n° 2, Oxford, Pergamon Press, 1991, p. 233.
51. Le DTMF (Dual-tone multi-frequency signaling) est utilisé dans des systèmes de télécommunication comme le téléphone. Il s'agit d'un code à tonalités mêlant deux fréquences, l'une inférieure et l'autre supérieure à 1000 Hz.
52. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967.
53. « Charge-coupled device », en français « dispositif à transfert de charge ».
54. Commande directe du couple (DTC : direct torque control) par l'intelligence artificielle d'un moteur asynchrone.
55. Jean-Christophe Bailly rappelle que : « [...] le territoire est, pour tout animal, le lieu de ce débat. Il n'y a pas d'animal sans territoire et pas de territoire sans Umwelt, l'Umwelt pouvant être défini depuis Uexküll comme ce que l'animal retient du territoire. Chaque forme animale spécifique est en quelque sorte le négatif de l'Umwelt que l'animal s'est choisi, et là, chaque détail de forme, chaque variation, même infime, d'une espèce à une autre, trouve son répondant dans le mode d'existence et de propagation de l'animal mobile et errant, libre jusqu'à un certain point, en tout cas condamné à sans fin résoudre les questions qui surgissent devant lui au jour le jour, tout étant toujours en équilibre instable sur des lignes de variation épousant des temporalités elles-mêmes infinies et variables, entre ceux à qui extraordinairement la vie n'est donnée que quelques jours et ceux pour lesquels elle s'accomplit selon des cycles longs et réguliers », Jean-Christophe BAILLY, « La Forme animale », *Le Portique, Revue de philosophie et de sciences humaines* n°23/24, 2009, p. 3.
56. *Ibid.*, p. 94.
57. Contemporain d'Ingold, Alfred Gell voit dans tout projet artistique l'œuvre d'une force agissante, une « agentivité » (Alfred GELL, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], trad. S. et O. Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2009). Qui plus est, pour Gell, l'acte de l'art lui-même n'est pas à chercher uniquement dans l'œuvre d'art, mais de manière bien plus large, au sein même des relations sociales. Son expression est notamment visible, de la proue d'un canoë des îles Trobriand à l'avancée technologique ou scientifique la plus récente, dans ce qu'il nomme la « technologie de l'enchantement » c'est-à-dire : « la puissance qu'ont les processus techniques de nous soumettre à un charme, de telle façon que nous voyons le monde réel sous une forme enchantée. L'art, en tant que type distinct d'activité technique, ne fait que porter à un plus haut point, à travers une sorte d'involution, l'enchantement qui est immanent dans tous les genres d'activités techniques », Alfred GELL, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », trad. Y. Citton dans Yves CITTON et Angela BRAITO (dir.), *Technologie de l'enchantement Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, UGA Éditions, 2014, (<https://books.openedition.org/ugaeditions/603>, consulté le 01/03/2021).
58. Tim INGOLD, *Marcher avec les dragons*, trad. P. Madelin, Paris, Zones sensibles, 2013, p. 98.
59. Lire, entre autres, Sophie HOUDART et Thierry OLIVIER, *Humains, non-humains : comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2012. Notons que ces travaux se démarquent de la réflexion d'Ingold, pour lequel la notion d'agentivité de Gell « ne permet pas de rompre totalement avec les oppositions traditionnelles entre vivant/non vivant, humain/non humain, sujet/objet... », Francesca COZZOLINO et Thomas GOLSENNE,

« Pour une anthropologie de la création », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7 | 2019, § 43, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 01/03/2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7208>

60. L'oiseau est d'ailleurs suffisamment rassuré pour excréter librement.
61. Signe, parmi d'autres, du bien-être animal.
62. Voire, ce qui offrirait l'objet d'un développement complémentaire, « autopoïétique », pour reprendre le concept de Humberto Maturana et Francisco Varela, au sujet des systèmes biologiques, mettant en rapport autonomie des systèmes vivants et cognition. Cette notion a, par ailleurs, inspiré tout un pan de la cybernétique s'intéressant à l'autoréférence et aux boucles de rétroaction. Voir Humberto Maturana et Francisco Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern, Scherz, 1987.
63. François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault montre que se met en place dès le XVIII^e siècle une société de surveillance et de normalisation qui n'a cessé de se renforcer par la suite pour prendre des formes plus sournoises ou plus diffuses. Cette mutation sociale profonde n'est possible que parce que savoir et assujettissement sont selon lui intimement liés (Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975). Par ailleurs, Éric Dayre parlera lui d'un art représentant pour la science une « vérité sans cause ni hypothèse », un « fol espoir de s'affranchir de la conception de la causalité à laquelle sont soumises les sciences humaines et les sciences dures... », Éric Dayre, « De quoi la "recherche-crédation" est-elle le nom ? », *op. cit.*, p. 61.
64. Foucault l'envisage notamment dans le système de santé du Moyen Âge aux travaux de Philippe Pinel et William Tuke dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
65. C'est-à-dire un individu présocial ou extra-social dont les pulsions et les émotions échappent pour une part au contrôle supérieur et intérieur du collectif – ou d'une entité ayant pour fonction symbolique de l'incarner.
66. Voir, sur cette terminologie : Pascal Pique, « Vers un nouvel espace mental », dans Mario Borillo (dir.), *Dans l'atelier de l'art : expériences cognitives*, Ceyzérieu, Champ Vallon, p. 216.
67. Éric Dayre, « De quoi la "recherche-crédation" est-elle le nom ? », *op. cit.*
68. John Dewey considère l'« expérience » [comme] le socle commun et indifférencié à partir duquel l'existence se différencie... », John Dewey, *Expérience et Nature*, trad. Jean-Pierre Cometti et Joëlle Zask, Paris, Gallimard, 2012, p. 29.
69. Même si l'éthologie a pu démontrer que certains comportements des animaux n'étaient pas véritablement étrangers à ce fonctionnement.
70. D'après Kant dans la nature tout est à la fois une fin et un moyen. Rien n'est vain et tout participe de la mécanique aveugle de la nature. Voir Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [Critique de la faculté de juger], Berlin, Lagarde et Friederich, 1790.

RÉSUMÉS

Les artistes choisissent de plus en plus de placer au centre de leur pratique des dispositifs et même des méthodologies scientifiques. Ne serait-ce là que le signe d'une expression désireuse de fonder toute création sur des connaissances objectivement établies, dans une société encore largement soumise à des modèles positivistes ? Leur travail, qui constitue un véritable acte

d'investigation, peut-il et doit-il mener à un savoir comparable à celui du scientifique ? L'étude du vivant, en particulier, occupe une place primordiale au sein de l'art contemporain, et notamment dans le développement d'expérimentations souvent inspirées du modèle des sciences dites « dures », ayant pour objet d'enquête l'animal. Dans ce contexte, l'artiste-scientifique ne serait-il qu'une figure chimérique ou aurait-il les moyens d'inciter à envisager des représentations extrahumaines ?

Artists increasingly choose scientific devices and even its methodology as the center of their practice. Is this the expression of a desire to base creation on objectively established knowledge, in a society still largely subject to positivist models? Moreover, can and should their work, which constitutes a true "act of investigation", lead to knowledge comparable to that of a scientist? The study of the living, in particular, occupies an increasingly primordial place within contemporary art, especially in the development of experiments often inspired by the model of the so-called "hard" sciences, whose object of investigation is the animal. In this context, is an artist-scientist merely a chimerical figure or does he have the means to incite us to consider extrahuman representations?

INDEX

Mots-clés : Animal, artiste, chercheur, dispositif, humain, laboratoire, vivant

Keywords : Animal, artist, researcher, human, means, laboratory, living being

AUTEUR

VINCENT LECOMTE

Vincent Lecomte est artiste, chercheur et enseignant. Docteur en Esthétique et sciences de l'art, membre de l'ECLLA, il enseigne l'esthétique à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Sa thèse, « Un penser animal à l'œuvre », étudie les façons dont l'art convoque l'animal pour mettre en évidence d'autres consciences possibles du monde. Le dessin, la composition sonore et l'image animée contribuent à alimenter sa recherche, prenant la forme de l'exposition, de la projection ou du concert. Parmi ses publications récentes figurent notamment des articles (*Images Re-vues*, *Figures historiques*, *ARIP*, *Traits-d'union*, *Figures de l'art*, *Ecozon@*, *Carnets*, *Revue électronique d'études françaises*, *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, *Artis Natura...*), diverses contributions à des ouvrages universitaires, des collaborations à des catalogues d'expositions, ainsi qu'un recueil de textes et dessins, *Les Mondanités*, publié aux éditions Arch'libris. Vincent Lecomte est également administrateur du site *Animots* (CNRS/EHESS/Sorbonne) et membre du comité scientifique de la revue *2i* (Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho). Enfin, un ouvrage intitulé *L'Art contemporain à l'épreuve de l'animal* paraîtra au printemps 2021, chez L'Harmattan dans la collection « Ouverture philosophique ». vincent.lecomte@univ-st-etienne.fr