

L'artiste, les technosciences... à propos d'une interview d'Eduardo Kac

(Intervention du 13 juin 2009 au Fresnoy, dans le cadre du Festival Latitude.)

Pascale Weber

(**Revue Plastik Art & science**, févr. 2012, <http://art-science.univ-paris1.fr//document.php?id=574>)

Notre rapport sensible au monde est en perpétuelle redéfinition, évoluant de pair avec des situations d'interaction que nous inventons et qui se développent d'autant plus avec les nouvelles technologies de la communication. La révolution technologique informatique aura ainsi modifié en profondeur nos environnements, nos cultures et notre subjectivité. L'Internet, la mise à disposition pour beaucoup d'une masse infinie d'informations, impossibles souvent à vérifier, à modérer ne sont pas sans incidence sur notre rapport à la connaissance. Il est intéressant d'interroger de ce point de vue la relation de l'art aux médias et à la science, afin notamment de saisir l'influence de la création artistique sur des pratiques expérimentales débordant de son champ disciplinaire, de la participation de l'art à l'élaboration de nouvelles connaissances.

Le bio-art questionne la science et souligne combien les concepts de vérité, d'identité et d'éthique sont des constructions culturelles, combien les notions de déterminisme, et de positivisme sont liées à des idéologies. Dans le cadre de manipulations génétiques, le statut de l'artiste-auteur pose problème, et soulève la colère. Peut-être parce qu'il se permet ainsi de signer le vivant tandis que d'autres, soutenus par de grandes multinationales et laboratoires de recherche économiquement très puissants, cherchent à le breveter.

Dans quelle mesure donc les nouvelles technologies ont-elles modifié notre perception de l'autre, du lieu et du temps. L'ont-elles modifiée d'ailleurs ? N'ont-elles pas simplement mis en évidence les bords d'une définition de l'espace pourtant déjà complexe, les limites d'une convention aisée pour désigner où nous sommes et tandis qu'il est fréquent de ne pas être vraiment là où notre corps est posé. En visitant le travail d'Edouardo Kac, je vous invite à nous interroger sur notre perception des espaces, notre rapport à la connaissance, à l'expérimentation et sur la violence liée à la création. Je remercie Maria Carmela Mini et l'équipe de Latitudes Contemporaines qui aura permis cette rencontre et cette conférence-interview, que je retranscris librement, en l'écourtant parfois, dans cet article.

1- Des situations d'interactions sensibles :

a- Pour comprendre notre rapport sensible au monde...

P.W. Plus nos connaissances concernant notre perception des espaces s'enrichissent d'expertises sensibles variées (visuelles, sonores, olfactives, lumineuses...), plus « nous

risquons de perdre ce qui fait leur unité, ce rapport vécu au lieu, toujours unique .
» (Nicolas Tixier, « L'usage des ambiances », Culture et Recherche n°113, automne 2007).

L'expérimentation permet de comprendre notre rapport sensible au monde.

Pour l'artiste, l'expérimentation ne consiste-t-elle pas, non seulement à repérer de nouvelles situations d'interaction possible, mais également à inventer des territoires, des modalités d'existence, d'action, de comportements propres à ces espaces ?

E.K. Je dirai tout simplement que l'expérimentation c'est une condition indispensable pour la création. Depuis un peu plus de dix ans je développe ce que j'appelle le bio-art. Aujourd'hui on peut parler d'une forme, d'un mouvement, ou d'un groupe d'artistes *bio-art* etc... Mais au départ il y avait une espèce de vide. Il y a un moment où les idées éclatent, un moment où il n'y a pas vraiment de public, ni possibilité de réponse à ce premier moment où *ça* n'existe pas. Voilà peut-être ici quelque chose en rapport avec la notion de violence dont vous parliez, il y a quelque chose qui émerge et qui se développe au sein de réseaux issus d'autres lieux, d'autres aspects de la culture. Et finalement ça commence à raisonner, ça commence à s'intégrer. Donc ce qui est dans un premier temps une véritable expérimentation commence à se développer et devenir une sorte de langage avec un public, et un public critique, ainsi que d'autres artistes qui se manifestent et qui travaillent dans le même esprit. Il y a quelque chose qui commence à s'élargir : la notion d'expérimentation devient elle-même un lieu d'expérimentation. Lorsque les idées commencent à être intégrées et à devenir langage, il faut à nouveau s'interroger et maintenir le compromis constant avec cet esprit, cet engagement avec la liberté. Cette liberté est à mon avis la véritable définition de l'art.

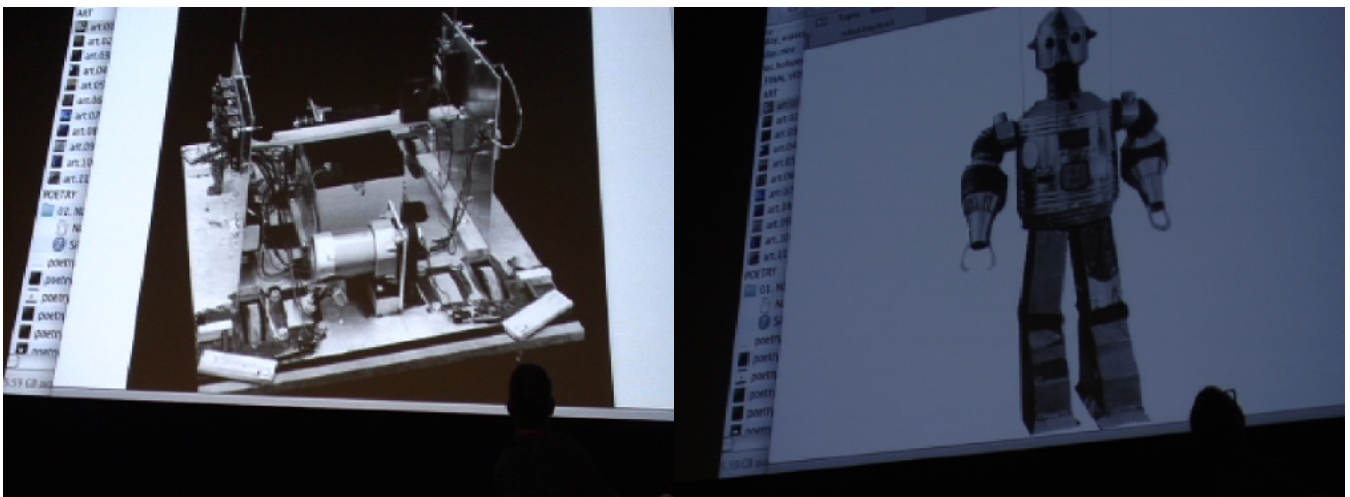
b- Des environnements, des cultures et de notre subjectivité.

P.W. Durant les premiers temps de l'Internet, vous-même et quelques autres avez développé des œuvres d'art en ligne qui interrogeaient les télécommunications, l'interactivité ou les « dialogismes » et l'identité cyberculturelle. Vous avez prolongé votre pratique artistique en employant les technologies de la téléprésence et de la robotique tout au long des années 90, explorant les façons par lesquelles nos modes de communication électronique formatent les manières que nous avons de construire nos environnements, nos cultures et nos subjectivités.

Que signifie être présent au monde ? Qu'est-ce que la présence ? Mieux : comment la téléprésence, les modes de communication électroniques viennent-ils modifier les manières que nous avons de construire nos environnements, nos cultures, et nos subjectivités ?

E.K. J'ai commencé à travailler avec le numérique au début des années 80. Je viens de la littérature, de la poésie. J'ai commencé à faire de la poésie numérique au début des années 80 ; ma première œuvre numérique date de 1982. Ensuite j'ai travaillé avec le minitel. Je trouvais qu'il y avait dans le minitel comme dans les premiers ordinateurs

portables une espèce de synthèse des arts, un atelier portable. Bien sûr aujourd'hui avec nos ordinateurs, cela fait sourire, mais déjà à ce moment, il y a presque 30 ans, on pouvait prévoir cette notion d'atelier portable qui pourrait intégrer de multiples formes d'art : le texte, le son, l'image, le mouvement, la couleur etc...plusieurs façons de travailler en même temps avec un feed-back immédiat qui a permis un rapport avec la forme, avec le mouvement... Aujourd'hui c'est évident, on prend une photo, on peut la voir immédiatement et prendre une décision, on la garde ou on la refait, mais à l'époque c'était extraordinaire et cela montrait très clairement qu'il y avait une nouvelle forme de pensée, un nouveau rapport avec l'image, la forme et le son et cette synthèse. Donc d'un côté, il y avait cet atelier portable et de l'autre, il y avait le minitel qui déjà montrait que les réseaux numériques de l'avenir allaient déclencher une nouvelle étape culturelle. Donc à cette époque, je me suis posé la question : qu'est-ce qui va se passer quand ces deux machines, ordinateur et minitel, vont se rencontrer ? Au lieu de simplement mettre en ligne un atelier portable, je me suis demandé «que va-t-il se passer lorsque d'autres rapports de présence seront possibles ? ».



(Ces images ont été prises lors de la conférence au Fresnoy par Jean Delsaux)

P.W. : Donc vous ne vouliez pas travailler à simuler la présence ou des formes de présence telle qu'on les connaît, et qu'on éprouve déjà mais à inventer de nouvelles formes de présence, et proposer d'autres types d'expériences. Quelles sont vos premières expériences de téléprésence, de télérobotique ? D'ailleurs qu'est-ce que l'art de téléprésence ?

E.K.: En 1986, j'ai réalisé mon premier robot de téléprésence, qui faisait presque 2 mètres. Un autre robot suivra en 1989, qui était déjà moins anthropomorphe, avec cette idée d'inventer un corps, un nouveau système sensoriel, une interface, un réseau spécifique pour cette œuvre comme s'il avait fallu définir pour la peinture tous les paramètres de taille du tableau, d'étendue colorée de la palette... qui vont finalement

permettre au peintre de produire une expérience esthétique quelconque. Dans le cadre de la téléprésence, on peut inventer le corps, le système sensoriel, le réseau, l'espace...

La téléprésence n'est pas la simulation de notre présence telle que nous la connaissons, c'est une nouvelle présence à distance. Un synonyme pourrait être la télérobotique, reprenons le second robot de 1989 : il est à Tokyo. Nous, nous sommes à Tourcoing et nous nous trouvons dans le corps de ce robot à Tokyo, nous regardons à travers l'œil du robot, nous pouvons nous déplacer avec ce robot et décider de faire tomber un objet à Tokyo tandis que nous, ici à Tourcoing, nous sommes la cause de cette chute, de cet événement physique dans un autre endroit. La téléprésence est donc le départ de la virtualisation et elle est en rapport direct avec l'espace physique à distance.



(Ces images ont été prises lors de la conférence au Fresnoy par Jean Delsaux)

P.W. : Dans *Rara Avis* réalisé en 1996, vous proposez un dispositif avec une cage dans laquelle sont enfermés des petits oiseaux vivants et un perroquet télérobotique. À l'extérieur de la cage se trouve le spectateur. Ce dernier a un casque de réalité virtuelle et voit l'intérieur de la cage à travers une petite caméra glissée dans la tête du perroquet et qui capte l'image à travers l'ouverture de l'œil du perroquet. Pouvez-vous nous parler de cette œuvre, de la question du changement de point de vue et de l'ubiquité du spectateur via la technologie ?

E.K. : On voit le monde à travers l'œil du perroquet. Quand on bouge la tête cela bouge la tête du perroquet et lorsque l'on parle, un haut-parleur diffuse notre voix depuis le bec du perroquet. Il y a ainsi une sorte d'écologie du local et du distant, entre l'humain et le non-humain, entre le vivant et la robotique.

Dans mon travail de téléprésence, rien n'est déjà « là », acheté. Tout est produit pour chaque œuvre. Il ne s'agit pas de réutiliser ce qui aurait été inventé ou fabriqué par d'autres en me demandant ce que je vais pouvoir faire avec. Mon univers, ce que je cherche, sont produits et entièrement fabriqués pour une expérience : la technique suit ma vision poétique et pas le contraire.

c- Espaces flous et interconnexions.

P.W. : Edouardo Kac, qu'est-ce qui nous permet de définir aujourd'hui notre territoire et comment le produit-on? Quel est notre espace de vie? Le mouvement de nos corps, des informations qui circulent, des contacts qui s'échangent, n'invente-t-il pas le territoire qui l'accueille ? S'il existe un territoire commun, il existe également des espaces singuliers, encastrés les uns dans les autres, arpentés individuellement, des parcours et des expériences.

E. K. : Je pense qu'il y a un changement en cours particulier. Dans les années 80, la téléprésence permettait à l'esthétique de mettre en évidence ce changement culturel. Aujourd'hui, on peut créer des communautés à distance. Je pense que la présence du corps est irremplaçable mais en même temps le fait qu'aujourd'hui des moyens de communication comme *Skype*, qui permet de parler, d'écrire, de se voir soient disponibles ... sans que l'on aie rien à payer, est extraordinaire. Chacun peut ainsi entretenir des relations personnelles à distance. Je peux me déplacer dans diverses villes en Europe et continuer à travailler avec des gens autour du monde. Il y a donc une multiplication de réseaux nomades, certains en relations avec d'autres, selon les projets, les relations personnelles etc... Il serait intéressant de faire une cartographie des relations personnelles nomades. Finalement la téléprésence pourrait intervenir au niveau culturel, philosophique pour matérialiser le fait que la distance géographique n'empêche plus désormais notre amitié, notre relation familiale, n'importe quel genre de relation qui s'entretient et continue de se développer. Cela rappelle le téléphone. On sait qu'au départ, le téléphone a gêné les gens, qui n'acceptaient pas la sonnerie. Aujourd'hui dans chaque poche se trouve un téléphone portable intégré, relié à d'autres fonctions et moyens de communication... Le fait qu'un territoire physique n'empêche plus comme il le faisait avant la relation entre les individus, même lorsqu'ils se déplacent est une caractéristique intrinsèque à notre époque.

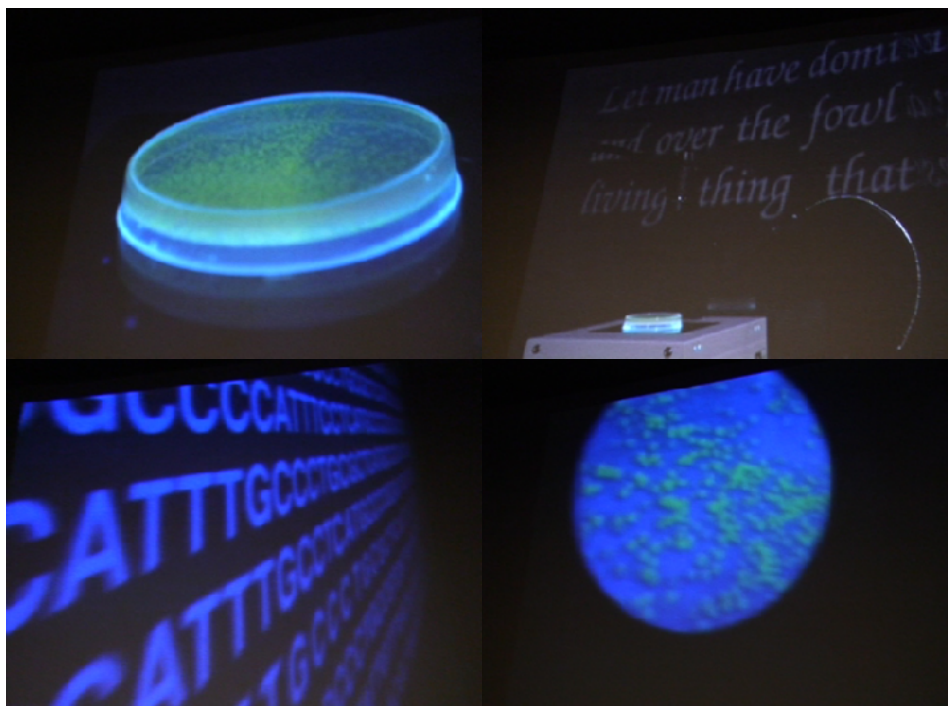
2 . Le rapport à la connaissance : la relation Art/média/sciences.

a- Expérimentation, création, connaissance.

P.W. : Quel est pour vous le rôle de l'expérimentation dans le processus de création artistique ? Comment peut-elle renseigner la connaissance contemporaine ?

Comment peut-elle entrer en contact avec la science et non pas l'invectiver ; ou bien produire un discours parallèle de détournement critique, mais vraiment participer des mutations culturelles et scientifiques?

E. K. : Je trouve qu'il y a une ironie par rapport à la science, à laquelle nul n'est censé accéder à moins d'être scientifique et dont l'enjeu est précisément de faire comprendre, de faire connaître. Or nous voici entourés de matériels sophistiqués, caméra vidéo, appareils photo... que nous ne pensons pas comme des objets scientifiques car ils nous sont déjà devenus familiers. Le fait qu'ils nous soient devenus familiers et que ces objets soient entrés dans le domaine de la connaissance, ils sortent du domaine de la science. Ce que nous ignorons aujourd'hui, nous le saurons demain. Les frontières de la science et de la connaissance se déplacent donc tout le temps. La science c'est comme la danse, comme la poésie, un domaine de production de connaissances plutôt que de découvertes, qui suivent une logique particulière : hypothèse, notion de répétitions, de preuves etc.. La science n'est rien d'autre qu'un domaine de la culture, sauf qu'elle produit des éléments et des objets que l'on retrouve ensuite dans la vie quotidienne, qui sont donc saisis par des artistes pour transformer la production culturelle et qui soulignent également le phénomène d'expérimentation artistique, qui n'a rien à voir avec l'expérimentation technologique qui produit ces objets. (Ces images ont été prises lors de la conférence au Fresnoy par Jean Delsaux)



(Ces images ont été prises lors de la conférence au Fresnoy par Jean Delsaux)

b- Le rapport à la science : vérité, identité ? déterminisme, positivisme ?

P.W. : Dans le cadre du bio-art, le terme de mutations prend un sens différent. Vous avez défini le bio-art comme une création basée sur la production de la vie, dans un sens littéral.

Vous avez réalisé *Genesis* en 1998/1999. Dès lors cette œuvre est exposée en permanence. Vous avez repris une phrase du livre de la Genèse, (qui indique que Dieu donne à l'homme le pouvoir pour contrôler la vie sur la mer, la terre et l'air) pour la transcrire en code morse. Vous l'avez ensuite reprise et créé un code spécifique pour traduire ces éléments en morse en langage génétique : le () devenant T, le (.) devenant C... Pouvez-vous nous expliquer cette œuvre depuis l'invention du gène à celui de la bactérie, à l'installation finale ?

E. K. : En effet nous avons créé le gène le plus ridicule qui n'aie jamais été : le gène de la Bible, le gène de la Genèse. Ensuite, j'ai envoyé par mail cette séquence génétique à une compagnie spécialisée dans la synthèse génétique et je recevais 2 semaines plus tard par fedex, les gènes chimiquement synthétisés. On ne peut pas voir un gène à l'œil nu, cela fait 2 nanomètres. Alors nous avons réfléchi à tout ce récit que nous fait la presse sur le rôle absolument central de la génétique pour la science, sur l'importance déterminante des inventions génétiques aujourd'hui. Il nous est apparu évident que, hors du corps, le gène n'est absolument rien. Si le gène a une importance dont il faut rendre compte, c'est en rapport avec le corps. Suite à ce gène synthétique, j'ai donc créé la bactérie de la Genèse. Une vraie bactérie à laquelle j'ai ajouté un gène qui me permet de confirmer la présence de gènes bibliques : c'est un gène de fluorescence qui permet à la bactérie de produire de la lumière. Avec la lumière ultraviolette, on voit la fluorescence de la bactérie et cette fluorescence confirme la présence de gènes bibliques.

Si on revient à l'œuvre, on comprend désormais un peu mieux ce qui se passe :

Dans l'espace de l'œuvre, on voit à gauche la phrase biblique, on voit au fond une projection en temps réel de la plaque qui contient les bactéries, et un système au centre qui permet d'enclencher via Internet (à partir d'un portable, depuis la galerie...) la lumière ultraviolette. C'est un serveur qui nous permet à tous de déclencher cette lumière or cette lumière est justement la cause de la mutation génétique. Cela signifie qu'en étant à Tokyo on peut déclencher la mutation génétique qui s'opérera par exemple à Aix-en-Provence où est exposée l'oeuvre actuellement. Un tout petit geste à Tokyo provoque une mutation réelle, biologique dans les corps de ces vraies bactéries en France.

P.W. : Nous qui changeons désormais de sexe, de visage, de nom, de vie, nous voici désignés par notre ADN comme ce que nous devons être depuis toujours, et que nous ne manquerons pas d'être. « C'est écrit » dit notre code génétique. Cette certitude est-elle soutenable ?

Qu'évoque-t-elle chez vous ?

E. K. : Ce que je propose au spectateur finalement est une sorte de paradoxe éthique : on peut se dire « je suis contre tout cela, ça ne m'intéresse pas, je ne veux pas m'engager face à ces questions de bioéthique. » Dans ce cas, on contribue à préserver cette phrase intégrale qui affirme la suprématie de l'homme sur le vivant. On peut se dire « Cela m'intéresse, je veux m'engager, je veux causer la mutation », la seule façon de le faire c'est de s'engager avec la transgénèse et effectivement causer une mutation.

Créer un contexte dans lequel une séquence génétique devient totalement plastique, changeable, fluide montre que tous les récits sur le déterminisme et sur le rôle central de la génétique suivent finalement une vision idéologique du monde et non une Vérité à laquelle on ne peut pas échapper.

P.W.: L'éthique, pour un artiste, est-elle un principe moral ou un principe de précaution ? Quelle serait aujourd'hui l'autorité morale unanimement reconnue qui pourrait poser les limites de toute action, de toute création (artistique, scientifique, technologique, sociétale)? Une société peut-elle exister durablement sans cette autorité ?

E. K. : J'hésiterai à poser un jugement sur d'autres actions et d'autres artistes. Je dirai que dans mon cas, je fais des choix, je réfléchis sur chaque étape de mon travail et naturellement sur les êtres vivants que j'ai créé, sur la façon de présenter tout cela. Mais je ne veux pas dire qu'il faut extraire de mon travail une espèce de règle générale qu'il faudrait imposer à quelqu'un d'autre. Il ne faut pas généraliser, il ne faut pas imposer une censure, un contrôle, une morale quelconque, chrétienne, juive, islamique... à l'art, parce qu'on a commencé justement en disant que l'art c'est l'espace privilégié de l'expérimentation et de la liberté.

C. La loi de l'efficacité et la pratique artistique :

a- le passage à l'acte / la métaphore.

P.W. : Edouardo Kac, votre travail est souvent présenté comme fonctionnant sur le passage à l'acte plutôt que comme métaphore ou allégorie. N'est-ce pas là que se situe le malentendu essentiel à propos de la fonction de l'art, présenté soit comme scandaleux ou vaniteux, soit comme léger, frivole, décoratif voire divertissant ? N'est-ce pas dans la tension entre les différents modes d'existence et l'apparence d'une chose que se joue l'œuvre d'art ?

E.K. : Au départ je viens de la poésie. Je me suis toujours intéressé à développer de nouvelles formes de poésie, d'abord numérique jusqu'en 1998, dès 1983, la poésie holographique, des textes écrits dans l'espace avec la lumière, qui bougent selon le point de vue du spectateur et plus récemment j'ai commencé à développer ce que j'ai appelé la bio-poésie, écrire avec le vivant. Chaque fois j'entends ces termes de façon littérale. Il ne s'agit pas d'une notion d'holographie, mais bien d'écrire avec la lumière dans l'espace et dans le temps comme moyen d'écriture, il s'agit d'utiliser vraiment le vivant comme

moyen d'écriture... Et parallèlement à ce travail, je réfléchis à la relation art/science, au bio-art, la téléprésence etc... Ces axes de recherche se croisent parfois de plusieurs façons. Je n'ai jamais voulu travailler avec le vivant dans un sens de représentation, imaginer et reproduire par le dessin ou la photo numérique. Ce qui m'intéresse c'est travailler avec le vivant comme moyen de création, non comme un fermier mais comme pur inventeur : inventer un vrai être et le faire venir au monde et en même temps réfléchir à ce qui se passe dans la société lorsqu'un être vivant comme nous, qui n'existait pas hier se met un jour à exister. La question de la responsabilité, celle du rapport social m'interpelle bien sûr. On peut se demander si un artiste a le droit de créer un être, mais on peut également se demander pourquoi cet être-là n'a pas le droit d'exister.

Un espace se crée à partir de l'existence réelle de cet être. Si on reste dans le cadre d'une discussion intellectuelle, qui fait des hypothèses, ce n'est pas la même chose, comme vous le disiez avant : si le corps physique est là, ce n'est pas la même chose que de l'avoir présent sur *Skype*. Ce n'est pas un jugement sur *Skype* c'est juste que c'est différent, pour les corps, comme présence, comme espace... De la même façon, on peut parler de Borges qui a fait un livre sur des êtres imaginaires. C'est très intéressant mais ce n'est pas la même chose que regarder les yeux d'un être qui a été inventé par un artiste et qui est là devant nous.

P.W. : Cette présence physique n'est pas seulement irremplaçable, elle pose de vraies questions éthiques et esthétiques. Au Fresnoy par exemple, vous présentez un biotope. Comment avez-vous conçu cette forme vivante ?

E. K. : Le biotope est une forme que j'ai inventée. C'est une œuvre effectivement vivante. Je l'ai conçue à Chicago (encore ce problème de nomadisme !), je l'ai produite à San-Francisco, elle a de l'eau de San-Francisco, et elle est arrivée très foncée à Tourcoing, elle a poussée au Fresnoy en trois mois. Elle a donc bu de l'eau et elle a eu la lumière de Tourcoing. Elle est née à Tourcoing et après trois mois, elle est exposée et va commencer sa vie et avoir une histoire (changer de couleur...). Un biotope est vraiment un être et il y aura peut-être une biographie à écrire sur cette œuvre. L'aspect visuel et ses changements sont la manifestations réelles, concrètes de l'histoire de ce biotope.

b- L'art, la génétique et l'éthique.

P.W. : L'homme a toujours opéré des manipulations avec le vivant : que ce soit pour l'amélioration de la race bovine, ou la sélection des semences, le croisement des espèces...

Quels sont les problèmes d'éthique que pose aujourd'hui la génétique ?

E.K. : Généralement on parle de l'éthique comme s'il s'agissait d'une discipline particulière, pointue, précise. En réalité on sait bien que chaque tribu, chaque état, a une notion de l'éthique particulière, liée à la région, aux coutumes, à l'histoire...

P.W. : Il s'agit donc plutôt de mesurer, d'accepter ou de poser les limites d'un écart à la norme ?

E.K. : Établir en tout cas un rapport entre la plupart des gens dans un milieu quelconque. La notion d'éthique émerge alors entre les dominants et les « différents ». Il faut tout de suite reconnaître qu'il n'y a pas de corps éthique particulier. Les religions proposent des éthiques différentes, la philosophie occidentale aussi, la loi oppose une notion d'éthique encore particulière.

P.W. : L'artiste est souvent présenté comme iconoclaste, destructeur et inconscient. Il doit parfois faire face à la violence de la réaction du public. Que pensez-vous de cette violence ?

E. K. : C'est un phénomène qui est fondamentalement culturel. Par exemple, il y a la violence liée au coût d'une œuvre, de sa motivation. Aux États-Unis les questions liées à l'argent ne sont pas perçues comme agressives ou déplacées de la part de la personne qui pose la question ou de la personne qui va choisir de ou de ne pas répondre. Parce qu'aux États-Unis le rapport à l'argent n'est pas vraiment émotionnel, mais plutôt pragmatique. « ça a coûté combien ? 1000\$? Très bien et alors comment les avez-vous obtenus, j'ai reçu un prix, ... » C'est vraiment très direct et la question ne vient pas remettre en cause la validité de la démarche mais simplement pour obtenir des informations pour eux-mêmes par exemple. La notion de violence est donc comme la notion d'éthique, culturelle. Pour la génétique c'est la même chose. On ne peut pas en parler comme s'il s'agissait de quelque chose de très clair et de défini. Il y a une différence entre ce que font les artistes de bio-art et ce que fait *Monsanto* qui exerce une violence incomparable sur l'environnement, sur l'économie internationale. C'est comme le langage ; Nietzsche a écrit en allemand et Hitler aussi.

P.W.: Mais ne serait-ce pas le statut de l'artiste-auteur qui pose problème, lui permettant de signer le vivant tandis que d'autres cherchent à le breveter ?

E.K. : Il y a dans ce cas un préjugé très évident par rapport au travail de l'artiste. On entend assez souvent que « le vivant, c'est sérieux ». Ce qui signifie que le travail de l'artiste ne l'est pas, évidemment. Le travail de l'artiste bien sûr réclame la même rigueur, la même passion, le même sérieux que le travail dans d'autres domaines, scientifiques, d'ingénierie. Accepter le fait que le travail de l'artiste, même si au premier abord il peut choquer, il faut comprendre que l'artiste invente un univers, un langage. Si on n'entre pas dans cet univers de l'artiste, on ne pourra jamais comprendre ni ce monde ni ce langage. Il y a aussi une question d'éducation. À l'école, on parle de la physique super contemporaine, la radioactivité etc..., Mais dans beaucoup de pays, on enseigne très peu de choses sur l'art contemporain, la poésie expérimentale. On continue à transmettre une vision très romantique de l'art. L'éducation pourtant fait partie de ce processus culturel. La violence émerge parce qu'une œuvre d'art a le pouvoir de déplacer, désorienter, réorganiser l'univers sensible du spectateur. Du moment que quelque chose entre dans l'univers sensible de quelqu'un c'est absolument impossible de revenir à un état

antérieur. On a donc effectivement changé la vie de quelqu'un, cela est très dérangeant, et provoque une réaction irrationnelle de violence envers cette œuvre, l'artiste, la discipline qui est responsable de ce changement. L'artiste, dès lors qu'il comprend ce phénomène, doit être capable de donner de l'espace et de temps au public pour qu'il puisse comprendre ce qui s'est passé. Je pense alors, qu'à la limite, on a fait notre travail, on a effectivement inventé quelque chose. On ne peut pas faire notre travail et le travail du public en même temps.

Je vois dans mon travail qu'il y a un délai d'une dizaine d'années à peu près entre la présentation d'une œuvre et la réception critique. *Genesis* date de 1999 et est rentrée dans une collection de musée en 2007.

P.W. : Pour conclure, je parlerai à nouveau de l'écriture poétique. Edouardo Kac, vous avez réalisé des hologrammes poétiques. Comment expliquez vous la force des mots, vous qui travaillez à même le corps, l'espace, la matière, le vivant ?

E.K. : Je ne vois pas vraiment une différence sémiologique fondamentale entre une image et un mot. Ils rendent visible le passage. Dans mes poèmes holographiques, on pourrait regarder un mot, on bougerait un peu la tête et ça commence à se fragmenter, ça devient un autre mot, une image. Le sens se produit par le changement, grâce à cette fluidité sémiologique qui encore une fois n'est pas une métaphore mais qui se donne à la sensibilité en émergeant.