

***Polymorphosum urbanum* - le « making of »**

François-Joseph Lapointe

Résumé

Une population de clones, des zombies, des mutants plutôt ; ils investissent l'espace, envahissent la ville souterraine, mus par une force intérieure qui les pousse à voyager en groupe. Une meute d'individus qui oscillent au rythme de leur ADN, des organismes génétiquement motorisés, amorphes et polymorphes, en cadence dans la foule, dansant à l'unisson. Voici *Polymorphosum urbanum*, une nouvelle espèce de l'espace public urbain.

Biographie

François-Joseph Lapointe est chercheur en biologie et bioartiste. Dans le cadre de ses recherches scientifiques, il s'intéresse principalement à la systématique moléculaire, la phylogénomique et la génétique des populations. Dans le cadre de son doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM, il transpose les processus stochastiques de la biologie moléculaire au domaine de la danse. Pour son plus récent projet, il utilise l'ADN des danseurs à des fins d'écriture chorégraphique.

J'aborde cet article et l'ensemble de ma recherche au Doctorat en études et pratiques des arts selon une posture bien particulière : je ne suis ni historien de l'art, ni philosophe, ni théoricien, ni même artiste à part entière. À titre de biologiste, mes travaux scientifiques portent sur l'évolution du vivant et la génétique des populations. Mon travail de recherche et de création en *bioart* repose sur les processus de transformation de l'ADN par voie de sélection naturelle. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je teste une hypothèse artistique en détournant les outils de la biologie moléculaire à des fins de composition *choréogénétique* (Lapointe, 2005). À ce titre, je me demande si le processus d'écriture chorégraphique peut être reproduit *in vitro*, si le chorégraphe était remplacé par une molécule d'ADN. *Polymorphosum urbanum* est le fruit d'une de ces expériences.

La genèse d'une œuvre choréogénétique dans l'espace public

Cette performance chorégraphique représente l'aboutissement d'un long processus de recherche sur l'ADN et l'interprétation de séquences génétiques en mouvement dans l'espace public. À cet égard, deux autres expérimentations - *OGM* et *OGM2* - ont servi de banc d'essai à la création de *P. urbanum*. *OGM* a été présentée à deux reprises, à Montréal¹ d'abord, et plus récemment au Mexique².

Cette performance, que j'interprète, se compose d'une suite de solos représentants chacun la séquence d'un de mes gènes. Un vocabulaire chorégraphique de quatre mouvements est utilisé pour représenter les quatre nucléotides (A, T, C, G) formant l'ADN. J'ai choisi des mouvements

¹ *OGM (Organisme Génétiquement Mouvementé)*, Performance présentée dans le cadre de l'événement Pas de danse, pas de vie!, Journée internationale de la danse, Place des arts, Montréal (Québec), Canada, 29 avril 2007.

² *OGM*, Performance présentée à Performática - Foro internacional de danza contemporánea y artes de movimiento, Universidad de las Americas, Puebla, Mexique, 1er avril 2008.

très simples que tous et chacun serait en mesure d'effectuer³. Ces seuls mouvements représentent les mots à partir desquels les phrases chorégraphiques sont composées. Un vocabulaire très simple, certes, mais un vocabulaire issu de notre ADN, responsable de la diversité du vivant, un vocabulaire créé à son image, le vocabulaire de la vie.

OGM est présentée dans un espace fermé, à l'image d'une cellule⁴ d'ADN. Dans cette cellule, les spectateurs, un par un, sont invités à pénétrer. Une assistante à l'extérieur distribue des fiches chorégraphiques présentant plusieurs séquences de mouvements à lire par le public. Chaque spectateur qui entre dans l'espace a ainsi pour rôle de dicter un à un, mais à sa convenance (la lecture peut être plus ou moins rapide par exemple), les mouvements représentant mon ADN. Je répète à haute voix le mouvement après l'avoir l'exécuté, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la séquence génétique inscrite sur la fiche soit complétée. Le spectateur quitte ensuite la cellule et le prochain lui succède pour une autre séquence. La performance prend fin dès que toutes les séquences du gène sélectionné ont été lues et dansées⁵.

*OGM2*⁶ fait suite à *OGM*. Cette fois nous sommes deux danseurs⁷ à interpréter les séquences d'ADN. Le projet consistait toujours à mettre en mouvement des séquences génétiques, mais ici sans interruption pendant quatre heures et en se déplaçant dans un nouveau lieu toutes les 30 minutes. Au départ, l'événement devait avoir lieu à l'extérieur, où six sites avaient été identifiés pour les performances. Parce qu'il pleuvait le premier jour, les organisateurs

³ (<http://www.youtube.com/watch?v=ZO4ZKKHbGqw>)

⁴ À Montréal, la performance était présentée dans un monte-charge en mouvement ceinturé de trois portes actionnées par un assistant. Au Mexique, c'est dans le vestibule d'un restaurant que la performance a eu lieu, avec une entrée donnant sur la rue et une autre sur la salle à manger.

⁵ La performance a duré 3h20 à Montréal et 2h35 au Mexique.

⁶ *OGM2 (Organismes Génétiquement Mouvementés, deuxième génération)*, Performance présentée dans le cadre de l'événement The Art II (prononcez dehors), Place des arts, Montréal (Québec), Canada, 12 et 13 septembre 2008.

⁷ J'ai dansé avec Milan Gervais le 12 septembre et avec Johanna Bienaise le 13 septembre.

ont convenu, avec les chorégraphes des différents projets, de déplacer les performances à l'intérieur. Le lendemain, nous sommes retournés comme prévu à l'extérieur. En conséquence, *OGM2* a non seulement été présenté sur deux jours consécutifs avec deux interprètes différentes, mais également dans des lieux intérieurs et extérieurs distincts. Tout comme pour *OGM*, une assistante était sur place lors des performances pour remettre les fiches chorégraphiques au public ainsi que pour répondre à leurs interrogations.

Polymorphosum urbanum, performance *in situ* pour trente danseurs, est une adaptation, une transformation, de ces expériences. Le projet a vu le jour dans le cadre de l'événement Art Souterrain, lors de la Nuit Blanche du Festival Montréal en Lumière en mars 2009. Cette performance à géométrie variable fut présentée en rotation dans trois lieux différents de la ville souterraine (Centre de Commerce Mondial, Gare Centrale et Centre Eaton) et à six reprises durant la soirée et la nuit (18:00, 20:00, 22:00, 00:00, 02:00 et 04:00). Pour réaliser cette expérience, j'ai choisi de mettre en mouvement la région de contrôle de l'ADN mitochondrial, une section non-codante qui a la particularité d'évoluer très rapidement et d'accumuler des mutations qui permettent de distinguer les individus les uns des autres. Lors des performances, l'exécution des mouvements était synchronisée en activant la lecture d'une séquence audio enregistrée au préalable sur un fichier mp3 pour chacun des interprètes⁸. La chorégraphie est donc dictée par le son, sans que le danseur puisse prévoir, apprendre ou mémoriser le prochain mouvement. Tout le groupe exécute les mêmes mouvements à l'unisson. Mais soudain, on remarque que la majorité des danseurs se prosternent au sol (A), un des interprètes se déplace en courant (C) à travers cette mer de corps étendus. Ce danseur est un mutant ! Il n'est pas si différent des autres. Au prochain mouvement, ce seront d'autres danseurs mutants qui se distingueront de la masse. Ma seule directive quant à l'interprétation : aucun contact visuel avec les spectateurs. Il revient aux danseurs de construire (ou de transgresser) l'espace performatif au

⁸ Le fichier est individualisé. Chaque séquence de mouvements est propre à chaque danseur ; elle représente son ADN, non celui du voisin.

cœur du public, sans jamais le confronter du regard. Chacun doit rester dans sa bulle, les écouteurs sur les oreilles, le regard vers le sol, avec un *focus* intérieur. On ne parle pas non plus aux spectateurs. Ce rôle est celui des médiateurs, des chercheurs en biologie de l'Université de Montréal qui, tout au long de la nuit, vêtus de sarraus blanc, ont pour mission d'expliquer aux passants la démarche scientifique et artistique de la performance. Dès lors, les médiateurs, les danseurs, les spectateurs, l'architecture des lieux et l'heure de la performance font partie de l'œuvre.

Le rapport au lieu - en quête d'une spatialité cellulaire

La cellule humaine peut prendre toutes sortes de formes, et pourtant, l'information génétique contenue dans le noyau et les mitochondries reste plus ou moins la même, qu'il s'agisse d'un neurone, d'un globule blanc, ou d'une cellule hépatique. Les différents lieux au sein desquels *P. urbanum* fut présentée nous projettent à l'intérieur de cette cellule souche, totipotente, mais limitée par sa membrane cytoplasmique. Les signatures génétiques des danseurs sont interprétées dans trois espaces publics (trois espaces privés ouverts au public), chacun visité deux fois au cours de la Nuit Blanche⁹ par un groupe d'interprètes différents, ajoutant un élément de difficulté supplémentaire à la performance. Mais ces « lieux ouverts à tous, régis par des règlements d'ordre public, ont des limites de tolérance bien plus contraignantes que les théâtres ou les galeries d'art » (Clidière et de Morant, 2009, p. 9). En l'occurrence, ce sont les agents de sécurité qui imposent leurs limites, en dictant où les danseurs ont le droit d'aller et où leur présence est interdite. Ils délimitent et restreignent ainsi les contacts avec le public.

⁹ Au Centre de Commerce Mondial à 18:00 et 04:00, à la Gare Centrale à 20:00 et 02:00 et au Centre Eaton à 22:00 et 00:00.

Le premier lieu, le Centre de Commerce Mondial, est constitué d'un long couloir large de quelques mètres. Les courses parallèles qui y sont présentées repoussent les spectateurs vers sa périphérie¹⁰ : « l'espace est grand, et il le devient encore plus à cause de l'absence de frontières imposées par les passants » (commentaire d'un interprète). C'est dans ce lieu que les danseurs étaient en début de soirée les plus nombreux (30 danseurs à 18:00) et les moins nombreux en fin de nuit (6 danseurs à 04:00). Le second lieu, la Gare Centrale¹¹, est un espace beaucoup plus ouvert. Les distances à parcourir y sont plus longues et « ceci change la conscience du corps dans l'espace ; souvent on n'a pas le temps de retourner au point de départ après chaque mouvement à cause du temps qu'il fait pour parcourir les distances » (commentaire d'un interprète). Il s'agit de fait du lieu où la frontière entre les danseurs et le public fut la plus importante. Le dernier espace, le Centre Eaton¹², est une sorte de labyrinthe de tables et de chaises formé par la foire alimentaire au sous-sol du centre. Les frontières de cet espace performatif ont comme effet de créer un huis clos, une proximité physique entre les danseurs, le paysage architectural et les spectateurs répartis aléatoirement entre les interprètes. C'est ici que « je deviens capable d'apprécier les dynamiques d'espace (entre performeurs et passants) qui se créent autour de moi » (commentaire d'un interprète).

En se déplaçant d'un lieu à l'autre au cours de la nuit, l'enveloppe cellulaire peut varier en spatialisant la danse dans des lieux hétérogènes. Même si les séquences génétiques individuelles sont répétées, la performance évolue. Les mouvements représentent des constantes, mais l'espace interfère avec la composition chorégraphique en imposant des limites, des barrières et des contraintes tridimensionnelles. Pour certains interprètes, les escaliers représentent de telles frontières : « on a envie d'y grimper et de revenir sur nos pas, (je l'ai fait une fois) mais il est plus facile de s'arrêter au bas des marches comme si quelque chose d'invisible nous retenait ». Pour

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=THSJmSNPKpY>

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=15DW5SAVu4M>

¹² http://il.youtube.com/watch?v=v7cXm46_3Vo

d'autres, ces limites sont dictées par « les spectateurs qui nous encerclent et restreignent notre terrain de jeu », les passants représentent « une ombre à la construction de notre paysage chorégraphique ». En apparence, les signatures génétiques mises en mouvement semblent très différentes lorsque le contexte change, même si tous les danseurs interprètent toujours le même fragment de leur ADN. Mais encore plus que l'espace, c'est le facteur temporel qui influence peut-être davantage l'interprétation de *P. urbanum*.

Le rapport au temps - la durée illimitée

Si nous déroulions la molécule d'ADN enchevêtrée sur elle-même au cœur du noyau de chacune de nos cellules, nous obtiendrions un fil microscopique d'un diamètre de deux nanomètres et d'une longueur de 120 000 milliards de mètres, soit 300 fois la distance de la terre à la lune. Si un danseur voulait interpréter l'ensemble des gènes contenus dans son ADN, il lui faudrait plus de 75 ans, et exécuter un mouvement à la seconde. Dans ces conditions, impossible de voir la fin de cette chorégraphie! Cette accumulation de lettres dans une séquence interminable exprime toute la démesure du génome humain, une suite cumulative gigantesque, une conclusion inaccessible.

À des fins de représentation dans l'espace public, la séquence de *P. urbanum* ne contient que 240 nucléotides de l'ADN mitochondrial, une chorégraphie de 29:43 minutes, une toute petite fenêtre qui s'ouvre sur l'immensité de la vie, tel un instant d'éternité figé dans le temps. Or, ce rapport à la durée est modulé par la répétition constante des quatre mêmes mouvements du vocabulaire, sans logique véritable autre que la séquence moléculaire qu'ils représentent. Et pourtant, l'ADN poursuit son œuvre en éprouvant le corps du danseur. Au fur et à mesure des performances, la fatigue s'impose et les corps sont de moins en moins performants. Le tempo fluctue alors en fonction de l'épuisement. Les mouvements exécutés clairement au début de la

nuit deviennent de plus en plus ardues : les courses (C) sont moins rapides, les prosternations (A) plus douloureuses, tandis que les étreintes (G) sont accueillies par un soupir de soulagement. Les mêmes muscles sont sollicités depuis plusieurs heures. Le danseur réagit en adaptant son rythme au gré des lettres qui lui sont imposées par la séquence répétée à ses oreilles, sans faillir : « pas un 4^e “A”, j’espère ? Oui ! Pas un autre ? Oui ! Au secours j’ai mal ! Et maintenant quoi ? » (commentaire d’un interprète). Pour certains, la performance devient une « expérience de persévérance, de transe et de passage libérateur », alors que pour d’autres l’expérience devient de plus en plus pénible. Une danseuse avoue avoir « surestimé [sa] forme physique, sous-estimé l’énergie que les mouvements allaient [lui] demander » alors qu’une autre « a dû modifier certaines positions car le seul mouvement de plier et déplier les genoux me causait de la douleur».

La durée de la performance affecte aussi la mémoire des interprètes : « suite à plusieurs répétitions, les mouvements perdent de l’amplitude, mais [ils] gagnent du sens » (commentaire d’un interprète). Cette tension entre l’anticipation du prochain mouvement, le souvenir diffus de certaines sections d’ADN, la douleur physique et la jouissance intellectuelle est palpable chez les interprètes : « je sais qu’il y a une tonne de T puis une série de C et de A [...] la fin arrive [...]; échec du corps mais jubilation ». Ce rapport à la durée, soulevé par Catherine Clément (1988), s’étend ici à l’expérience athlétique du danseur « dont il parlera ensuite comme d’un exploit littéralement inénarrable. Si longue est l’histoire qu’elle ne se peut pas résumer; on ne saurait en prendre des “extraits”; c’est une chose qu’il faut avoir “vécue soi-même” » (p. 75).

Le rapport au public - individualité et altérité génétique

Le public doit s'adapter autant que les interprètes à cet environnement imprévisible qu'est l'espace public. À l'intérieur de cet espace ouvert et multiple, deux types d'interactions et d'échanges sont apparus. Le premier, entre les interprètes eux-mêmes et le second, entre les interprètes et le public. Tous les interprètes participent à la même expérience mais chacun interprète sa propre signature génétique. Les accrochages, les collisions, les frôlements, les rapprochements volontaires et involontaires, ainsi que les autres types de contacts aléatoires entre deux séquences d'ADN en mouvement contribuent à la cohésion du groupe. « J'ai été fascinée de constater à quel point nos codes génétiques pouvaient être semblables (pour la plupart d'entre nous), [...] en même temps, j'ai eu l'impression que c'est la danse la plus personnelle que j'ai dansée » (commentaire d'un interprète). L'individualité génétique au sein du groupe est frappante chez l'interprète. Elle permet au danseur de s'identifier aux siens, les membres de la même espèce, mais aussi de se distinguer face au public : « cette circonstance de communication particulière, ce lien invisible me donne l'impression d'appartenir à une espèce, dans le sens "d'espèce vivante" différente de celle des passants » (commentaire d'un interprète). Mais ces passants, le public, n'appartiennent pas tous à la même espèce. Alors que le public habituel en danse va voir un spectacle, avec la création *in situ*, c'est le spectacle qui va à la rencontre du public, il s'insère dans son monde. De quel type de public parle-t-on ?

Pour Anne Gonon (2007), l'œuvre « dans l'espace public, a la capacité de convoquer, selon le contexte de diffusion, différents états de spectateurs [...] : le spectateur prédéterminé, le spectateur en puissance et le spectateur potentiel » (p. 78). Le premier type est un spectateur « qui se caractérise par sa volonté » (p. 78). Il ne se trouve pas là par hasard. Il a choisi de se déplacer pour venir assister à la performance. Ce spectateur prédéterminé représente sans doute un petit

nombre d'individus, ceux qui sont là spécifiquement pour assister à *P. urbanum* : des amis, des parents et des collègues invités par les interprètes. Le second type, le spectateur en puissance, est « en balade [...] hasardeuse, [...] venu pour découvrir des spectacles, mais sans avoir anticipé lesquels » (p. 79). C'est le spectateur de la Nuit Blanche. Il se déplace pour voir différentes propositions artistiques, sans nécessairement avoir fait un choix au préalable. Il décide de rester plus ou moins longtemps sur place pour assister à une performance. Le dernier type est un spectateur potentiel, il est « le passant qui se mue en spectateur, [...] il stationne quelques minutes devant une proposition croisée au hasard de son chemin » (p. 80). Ces passants sont très variables en nombre et en proportion selon le lieu et l'heure de la performance. On en croise beaucoup à la Gare Centrale en fin de journée, et beaucoup moins au Centre de commerce mondial aux petites heures du matin. En plus d'une typologie expliquant les conditions de présence des spectateurs dans un lieu donné, à un moment donné, il est possible de distinguer diverses attitudes du public confronté à une performance *in situ*. Dans le cas particulier de *P. urbanum*, j'ai été à même d'observer des spectateurs captifs, impliqués, curieux, participatifs, ou dérangés par la performance. Il y a le spectateur passif qui se tient à l'écart de la performance, assistant à la chorégraphie sans oser franchir le quatrième mur. Il y a celui qui questionne, celui qui veut comprendre en s'adressant aux médiateurs. Il y a celui qui traverse l'espace performatif sans s'arrêter et qui ne dévie pas de sa route pour éviter les danseurs. Pour lui, la performance est un obstacle à franchir et non une œuvre à apprécier. Puis, il y a le plus courageux, le spectateur qui s'intègre à la performance en suivant les danseurs, en répétant les mouvements qui sont exécutés sous ses yeux. On observe toutes sortes de réactions : « du gars bourré qui emmerde, au chum d'une fille qui te menace de te mettre un poing dans la gueule si tu [touches] sa blonde, [ceux] qui te regardent avec curiosité, qui ont peur, et finalement [ceux qui sont en] admiration à la fin » (commentaire d'un interprète).

Rappelons-nous que les interprètes avaient comme directives strictes de ne pas dialoguer avec le public, ni de le regarder, ce qui n'empêche pas de communiquer avec les spectateurs, de les toucher, de ressentir leur présence : « jamais je n'ai croisé un regard, [mais] je tentais de sentir comment ils se sentaient ». Le lien avec le public passe alors par d'autres modalités sensorielles, « la température des peaux, [...] les odeurs des personnes qu'on approche » (commentaire d'un interprète). À ce moment, un véritable dialogue s'installe avec le public, sans aucun échange de mots. Les limites de l'altérité sont ainsi transgressées dans un aller-retour entre le danseur et le spectateur.

Conclusion

Cette expérience artistique avait comme objectif d'éliminer le chorégraphe lors de la composition des séquences de mouvements. L'ADN avait pour rôle celui du chorégraphe. Les interprètes avaient pour mission de montrer cet ADN invisible au sein de leur propre espace pudique. Les médiateurs avaient la tâche d'expliquer ma démarche et le projet dans son ensemble. En définitive, pouvons-nous nous passer de chorégraphe? La suite de mouvements dictée par l'ADN des interprètes n'est pas l'œuvre du chorégraphe, tandis que les autres étapes se réclament de plusieurs choix artistiques subjectifs. Est-ce qu'un autre vocabulaire aurait produit un effet différent ? Est-ce que le choix de la séquence, de l'espace performatif ou des interprètes ont pu exercer une influence sur le spectateur ? Le simple fait de savoir que l'ADN est en mouvement est en soit révélateur pour le public, bien plus que les séquences de quatre mouvements exécutées par un groupe de danseurs s'effectuent sans suite logique apparente. Le passant pourrait-il percevoir le code universel sans même qu'il lui soit expliqué par les médiateurs ?

Polymorphosum urbanum soulève beaucoup de nouvelles questions qui méritent d'être évaluées lors de performances futures. Mais cette expérience chorégraphique pose également une question éthique. Quel est le véritable auteur de la chorégraphie ? L'ADN ? L'évolution ? La sélection naturelle ? La vie ? Est-ce l'interprète qui met en mouvement sa propre signature génétique ? Le scientifique qui propose une démarche artistique et un protocole expérimental ? Tous autant les uns que les autres ? Aucun de ceux-ci ? Même les danseurs semblent interpellés par cette question : « Est-ce moi qui bouge ou une lettre infime enfouie au plus profond de moi ? C'est bien moi qui bouge, j'ai les jambes en feu ! J'ai le front en sueur. Mon ADN est-il fatigué, lui ? Fatigué de se maintenir, de se tenir, de demeurer lui-même, tout enchevêtré et emprisonné qu'il est dans sa cellule... » (commentaire d'un interprète)

En plus de l'aspect éthique ou artistique, c'est l'aspect pédagogique qui distingue *P. urbanum* de la plupart des performances *in situ*. Œuvre d'art génétique, elle questionne le spectateur sur l'utilisation de la biotechnologie en art, bien loin des images négatives véhiculées par les médias¹³. Les OGM, le clonage, le transgénisme, les techniques de reproduction assistée, ou encore les recherches sur les cellules souches font maintenant partie de notre quotidien, alors que les conséquences à long terme de ces manipulations génétiques sont encore débattues par les experts autant que par le public en général. La biotechnologie fait peur. Dès lors, le bioartiste occupe une place de choix. Il « porte aujourd'hui un lourd fardeau, une nouvelle responsabilité comme médiateur entre la science (les pratiques biotechnologiques) et le public » (Daubner, 2005, p. 39). En déplaçant le débat dans l'arène publique, à l'extérieur des murs du laboratoire, il provoque cette confrontation, il pose des questions que les comités de recherches universitaires ignorent souvent¹⁴. L'aspect pédagogique de ma démarche vise à estomper cette peur. Sans

¹³ Citons notamment le débat entourant les pratiques commerciales de Monsanto, la tristement célèbre *Octomon* (une femme américaine, mère d'octuplés) ou la brebis Dolly.

¹⁴ Toutes les étapes de réalisation de *Polymorphosum urbanum* ont été approuvées par le Comité d'éthique de la recherche de la Faculté de médecine de l'Université de Montréal (*CERFM (09) #443*).

jamais laisser les spectateurs ou les danseurs dans l'ignorance, tous collaborent au processus de diffusion de l'information. Ils deviennent porte-paroles de la recherche scientifique, au nom de la création artistique.

Finalement, *P. urbanum* impose une lecture esthétique au spectateur, une esthétique relationnelle. Il installe un « état de rencontre » (*sensu* Bourriaud, 2001, p. 18), un dialogue entre le public et l'artiste, entre le public et l'art, entre le public et la science. Les médiateurs, armés d'un tube à essai et portant leur costume traditionnel, présentent aux spectateurs l'approche expérimentale, les tenants et les aboutissants de la démarche artistique. La chorégraphie, expliquent-ils, tient dans cette éprouvette. Comme la *Microvenus*, l'œuvre du bioartiste Joe Davis (1996) qui fut encodée dans le génome d'une bactérie, *P. urbanum* tient de l'infiniment petit. On y traite d'un « art de l'invisible » (Bureau, 2002, p. 38). La majorité des spectateurs n'a jamais eu l'occasion d'investir un laboratoire de biologie moléculaire et de procéder à l'extraction de son ADN. Les danseurs non plus. Il serait pourtant si facile d'inverser les rôles. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de la cellule du danseur se retrouve également chez le spectateur. L'universalité du code génétique est ainsi révélée, sans égards aux mouvements utilisés. C'est dans la forme chorégraphique que l'invisible prend vie. Confrontée à cette différence qui n'en est pas une, l'identité génétique est remise en question, tout autant que notre place en tant qu'espèce « humaine » au sein de l'évolution du vivant. À cet égard, cette œuvre s'inscrit dans une esthétique du continuum (Bureau, 2002, p. 38). Quelques mutations génétiques seulement nous distinguent de nos congénères : « se sentir différent de l'autre tout en partageant avec lui la majeure partie de ce qui nous constitue : voilà qui est assez pour donner le vertige ! » (commentaire d'un interprète)

Références

- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel
- Bureau, A. (2002). Art biologique : quelle esthétique ? *Art Press*, (276), 38-40
- Clément, C. (1988). Le temps pour vivre et la durée pour respirer. *L'art du théâtre*, 9 : 73-78
- Clidière, S; Morant, A. (2009). *Extérieur danse - Essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : Editions l'entretemps
- Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham : the modernizing of modern dance*. New York : Routledge
- Daubner, E. (2005). Hybrides culturels : biofictions, biocyborgs et agents artificiels. Dans L. Poissant et E. Daubner (Dir.), *Art et biotechnologie* (17-42). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec
- Davis, J. (1996). Microvenus. *Art Journal*, (55), 70-74
- Gonon, A. (2007). *Ethnographie du spectateur : le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*. Thèse doctorat inédite, Université de Bourgogne
- Lapointe, F.-J.(2005). Choreogenetics : The generation of choreographic variants through genetic mutations and selection. Dans F. Rothlauf (Dir.), *Workshop Proceedings of the Genetic and Evolutionary Computation Conference*, (366-369). New York : ACM Press