Figuration et esthétique de l'identité génétique : Autour de l'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider

Hélène Samson, Musée McCord

Abstract

This article considers the ways artists interpret the phenomena of genetic identity through portraiture. After a survey of genetic iconography, it concentrates on the *Genetic Self-Portrait* (1997) of Gary Schneider. This portrait contains fifty-five black-and-white photographs showing Schneider's own chromosomes, DNA, and several highly individualized body parts such as hand, ear, iris, and sperm. Most of these fragments have been registered with technological medical devices. Critics have underlined the sublime in the genetic aesthetic carried in Schneider's prints. They also have acknowledged the recurrence of mythic and religious beliefs in the genetic aesthetic. Moreover, considering genetic identity, critics have raised the issues of predicting one's biological future and of tracing one's ethnic origin. The author argues that Schneider's *Genetic Self-Portrait* pushes the logic of the ID portrait paradigm by replacing the face with genetic identifiers and by maintaining the scientific quality of photography. It is also shown that the genetic portrait entails a "double-bind" relationship because it involves a contradiction between the expected resemblance of portraiture and the genetic features in which the model cannot recognize himself. But in return, in Schneider's prints, this portrait-without-face offers associative and narrative possibilities that solve the paradox. The rhetoric of Schneider's self-portrait alludes to an already known conception of the human being in a cosmological view that emphasizes sexuality and hereditary transmission. The genetic portraits of Kevin Clarke, Inigo Manglano-Ovalle, and Marc Quinn are also considered for their different approaches to genetic identity.

L'identité est le concept fondamental du portrait. Avant même de représenter le caractère ou « l'individualité spirituelle » du modèle, comme le disait Hegel dans son *Esthétique*, le portrait se fonde d'abord sur l'identification du modèle. Dans le portrait traditionnel, tableau de maître ou carte d'identité, le portraituré est identifié par les traits de son visage. C'est ainsi qu'il pourra être reconnu. Tout l'art du portrait s'est élaboré autour d'une esthétique du visage en tant que « miroir de l'âme ». En revanche, l'identification des individus dans la société ne s'est pas limitée à la photographie du visage, car visage et photographie sont falsifiables. D'une part, le visage peut être modifié par le temps, les cicatrices, les cosmétiques et la chirurgie. D'autre part, la photographie peut aussi être manipulée, surtout depuis l'avènement de la numérisation de l'image. Par nécessité, les techniques d'identification des individus ont évolué en faisant appel à des caractéristiques corporelles plus fiables, notamment les empreintes digitales, appelées dermatoglyphes, et l'ADN[1]. Les dermatoglyphes, qui sont uniques à chaque individu—même les jumeaux identiques produisent des empreintes digitales différentes—ne s'altèrent pas avec l'âge. De même, le profil génétique constitué à partir de l'analyse biochimique de la molécule d'ADN est hautement individualisé. Il possède l'avantage d'être disponible dès les premiers instants de la vie embryonnaire et de perdurer dans les os et les cheveux pendant des millions d'années. Cependant, alors que l'usage systématique des empreintes digitales se limite à une fonction d'identification dans l'enquête judiciaire, le profil génétique, très utile pour élucider les crimes sexuels et les problèmes de filiation, dépasse l'identification et soulève des enjeux identitaires personnels et sociaux sans précédent et lourds de conséquences. Le profil génétique permet en effet de retracer l'ascendance d'un individu et de faire un pronostic à propos de sa santé et de son espérance de vie. Il est à l'origine du clonage et ravive les politiques eugénistes. Il sera question dans ces pages du traitement artistique du phénomène de l'identité génétique à travers la description et l'interprétation de l'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider. Nous verrons en quoi le portrait génétique est une variante du portrait d'identité, les problèmes qu'il soulève et les approches esthétiques qu'il suscite.

La génétique produit toute une iconographie qui se retrouve notamment dans les œuvres d'art biotechnologiques[2]. Suzanne Anker et Dorothy Nelkin ont proposé une typologie iconographique en trois catégories—icônes, indices et symboles—selon la sémiologie de Charles S. Peirce[3]. Cette typologie comprend d'abord les images qui représentent la double hélice et les chromosomes. Ces figures sont des icônes, c'est-à-dire des signes analogiques, car elles sont respectivement semblables à la structure hélicoïdale de l'ADN, ainsi qu'aux corpuscules que l'on peut voir au microscope dans le noyau de la cellule. Salvador Dali fut le premier, peu après la découverte de Watson et Crick (1953), à peindre la figure de la double hélice, notamment dans les tableaux : *Paysage aux papillons* (1957–58) et *Galacidalacidesoxyribonucleicacid* (1963). Depuis, on retrouve fréquemment cette figure : dans les médias, dans les réclames publicitaires d'entreprises et sur les timbres-poste—Canada, timbre émis le 6 octobre 2004. Le simple schéma de la double hélice suffit à représenter la génétique, les biotechnologies et l'avenir. Dans les œuvres photographiques de Nell Tenhaaf, *Species Life* (1989) et *Machines for Evolving* (1995), la double hélice symbolise la survivance de l'espèce et la destinée biologique inscrite dès la naissance[4]. Dans la sculpture de Tony Cragg, *Code Noha* (1988)—une spirale en position verticale constituée par une chaîne d'animaux en peluche coulés dans le bronze—la figure de l'hélice suggère l'évolution phylogénétique. Au demeurant, ces représentations artistiques de la double hélice ont toujours une dimension critique, soit elles interrogent le dogme

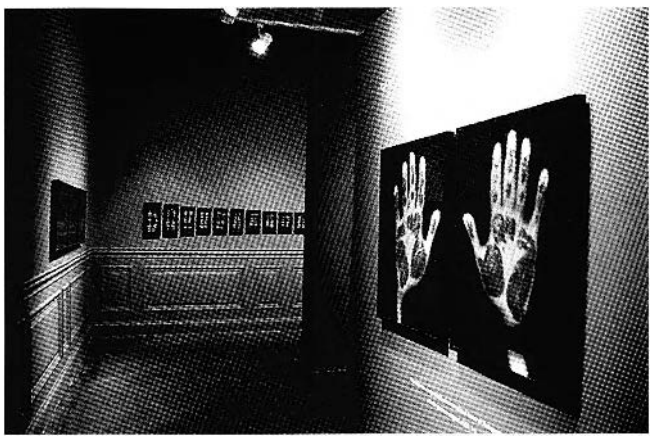

Figure 1. *Genetic Self-Portrait*, 1997–98, vue de l'exposition : mains et caryotype, International Center of Photography, 19 février 9 avril 2000, New York (tiré de *Gary Schneider: Portraits*, sous la direction de Deborah Martin Kao, Cambridge, Mass./New Haven, Harvard University Museums/Yale University Press, 2004, s.p.).

de l'ADN en tant que « secret de la vie », soit elles pointent vers la survivance du mythique et du religieux dans la science. La figure des chromosomes revêt généralement la même signification que la double hélice, mais, par leur forme et leur multiplicité, les chromosomes se prêtent à l'évocation de l'écriture. Suzanne Anker, dans *Zoosemiotics: Primates, Frog, Gazelle, Fish* (1993) et *Micro Glyph (Soma Font)* (2000), présente les chromosomes comme des cryptogrammes, suggérant ainsi la nature anthropologique de l'écriture, de même que la métaphore usée du code biologique.

Un deuxième type d'images renvoie à la génétique par l'emploi de la séquence des lettres ACGT. Il s'agit dans ce cas d'un symbole au sens peircien, car ces lettres nomment les nucléotides qui composent la molécule d'ADN : adénine, cytosine, guanine et thymine. Le rapport du signe à l'objet est conventionnel. Edouardo Kac, dans *Genesis*, (1999), présente une installation composée, entre autres, de la projection au mur d'une culture bactérienne vue au microscope et contenant ses propres gènes. Sur un tableau adjacent, une séquence des lettres ACGT qui varie selon la prolifération des bactéries apparaît. Or, cette séquence correspond à la codification d'un extrait du texte de la Genèse[5]. Cette œuvre vient donc accentuer la métaphore linguistique de la génétique, comme le suggère aussi le travail d'Anker sur les chromosomes. Plusieurs auteurs ont écrit à propos de l'interprétation linguistique des marques observées sur la surface corporelle, à commencer par Michel Foucault qui en a fait l'archéologie dans *La Naissance de la clinique* (1963). Selon cette métaphore, tous les fragments du corps constituent une surface d'inscription, qu'il s'agisse du visage, de la peau, des organes internes, des cellules ou des molécules. De plus, tous ces fragments se lisent comme une représentation codée de l'ensemble du corps. On reconnaît en cela le principe de la physiognomonie, à savoir que l'examen des traits du visage renseigne sur les dispositions intérieures d'un individu. Ainsi, l'analyse de l'ADN informe-t-elle sur les déterminants généraux et invisibles du corps. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'interpréter la surface pour identifier l'organisme et pour le comprendre en profondeur. Force nous est de constater que le perfectionnement de l'imagerie médicale, notamment l'imagerie par résonance magnétique (IRM), tend à mettre en aplat toute la substance corporelle à cette fin de lecture. Bernadette Wegenstein considère que cette fragmentation technologique du corps participe d'une rhétorique de la synecdoque : « ...any part of the body has the potential to become that special window of the soul » écrit-elle[6].

Le troisième groupe comprend les œuvres qui s'organisent autour de l'autoradiogramme de l'ADN en tant que signe indiciel. La technique de l'autoradiogramme, mise au point en 1984 par le généticien Alec Jeffreys de l'Université de Leicester (Angleterre), consiste à produire une trace d'un brin d'ADN prélevé dans les cellules d'un fragment corporel comme un cheveu, un échantillon de peau, une goutte de sang ou de sperme. L'enregistrement se fait à partir de molécules d'ADN transformées en un « gel séquencé », c'est-à-dire qu'elles se dissocient en quatre groupes de nucléotides. Au cours de cette transformation, les nucléotides sont marqués par un produit radioactif, ce qui permet à chaque nucléotide de laisser son empreinte sur une plaque sensible mise en contact avec le gel, dans l'obscurité totale et à très basse température. Grâce à ce procédé analogue à la photographie, on obtient une trace—appelée autoradiogramme—qui a l'apparence d'un ruban à quatre bandes verticales correspondant chacune à un nucléotide, (A, C, G ou T). À chaque ligne horizontale du ruban se trouve un seul point foncé, et selon la bande dans laquelle il se situe, ce point indique la présence d'un nucléotide A, C, G, ou T. Ainsi, l'autoradiogramme permet-il de lire la séquence des nucléotides qui composent un gène, en un long mot formé de lettres A, C, G, et T. Ce motif de l'iconographie génétique est donc un indice de la molécule d'ADN produite par les marqueurs radioactifs. Dans son tableau *Designer Gene* (1992), le peintre Denis Ashbaugh reprend le motif de l'autoradiogramme à la manière des « color fields » de Mark Rothko en peignant des bandes verticales de couleur noire sur un fond rouge translucide. L'aspect sublime de l'expressionnisme abstrait se transpose ainsi à la génétique. La figure de l'autoradiogramme est également centrale dans l'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider (1997). Cette œuvre réalisée à partir des gènes de l'artiste participe d'une logique de radicalisation de la technologie visuelle et de l'inscription corporelle de l'identité. En ce sens, on peut considérer cette œuvre comme un portrait d'identité radical.

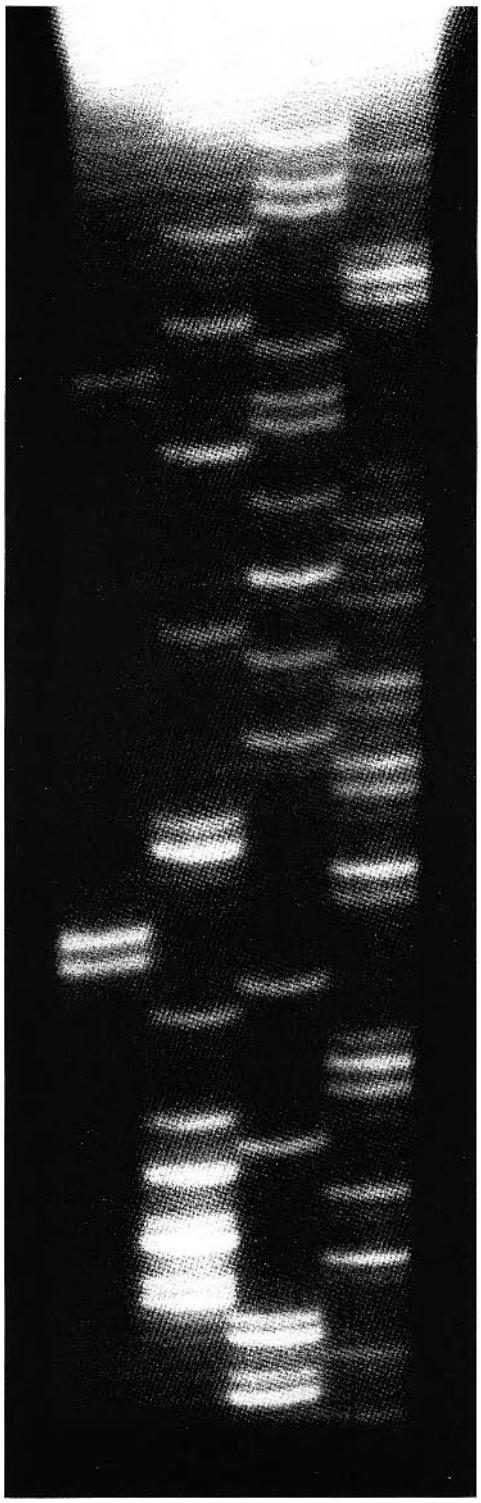

Figure 2. Gary Schneider, *Séquence d'ADN mitochondrial*, 1997, autoradiogramme, épreuve argentique en négatif, 58 x 21 cm (crédit photographique : dans *Gary Schneider: Genetic Self-Portrait*, sous la direction d'Ann Thomas, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, s.p.).

Avant de développer cette proposition, considérons le fait du « portrait génétique », c'est-à-dire, une œuvre présentée en tant que portrait, dans laquelle l'iconographie génétique remplace le visage. Dans la critique de l'art biotechnologique, ce type d'œuvres est considéré comme étant plutôt timide, puisqu'il demeure ancré dans un genre traditionnel[7]. Autrement dit, le portrait de substitution génétique semble moins audacieux que des œuvres transgéniques comme le *GFP Bunny* (2000) d'Eduardo Kac[8]. Le recours au genre du portrait serait une façon conservatrice d'aborder les enjeux de la biotechnologie. Mais le contraire peut être soutenu si l'on considère les autoportraits de Marc Quinn et de Gary Schneider. *Self* (1991) de Quinn est une sculpture réalisée à partir du moulage de la tête de l'artiste et constituée de quelque neuf litres de son propre sang surgelé. L'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider a conduit l'artiste à connaître son génotype et par le fait même, à considérer son propre potentiel de morbidité. Ces œuvres ont des implications qui requièrent de l'audace et du courage. Quoi qu'il en soit, le portrait génétique s'avère une stratégie d'adaptation culturelle, notamment dans le cas de Gary Schneider. En choisissant le genre du portrait, l'artiste campe d'emblée l'iconographie génétique dans le contexte de l'identité. En rupture avec les conventions du portrait, comme celle de la ressemblance, l'incongruité de l'imagerie médicale permet de souligner les aspects problématiques de la génétique, qu'il s'agisse des politiques d'identification, du « brevetage du vivant » ou du caractère aliénant de la médiation scientifique du corps.

Revenons à l'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider. L'artiste est originaire d'Afrique du Sud, de parents lituaniens. Il travaille à New York, d'abord en tant que spécialiste du tirage photographique pour des artistes reconnus comme Lisette Model et Richard Avedon. Ses premières œuvres, les séries *Entomologicals* (1987) et *Carte de Visite* (1990), révèlent un intérêt pour le tirage des négatifs sur plaque de verre datant du XIXe siècle. Par la suite, sa quête se concentre sur le thème de l'identité personnelle dans une œuvre composée de portraits fragmentaires, *John in Sixteen Parts* (1995), dans ses séries de photogrammes de mains, *Meditations* (1993), et dans sa prédilection pour les portraits en gros plan. Lors d'une entrevue en 2002, Schneider affirmait que tout son œuvre est animé d'une quête autobiographique[9]. En 1995, le Santa Barbara Museum of Arts (Californie) lui propose de réaliser une œuvre inspirée par le Projet du génome humain[10] pour l'exposition *Out of Sight: Imaging/Imagining Science*, tenue en 1998, sous la direction de Karen Sinsheimer. Fidèle au thème principal de sa création artistique, Schneider choisit de traiter la question du génome par le truchement du portrait. *Autoportrait génétique* a été exposé au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, en 1999, dans le cadre de l'exposition *Reflections on the Artist: Self-Portraits and Portraits of Artists*, et dans diverses expositions

en Europe et aux Etats-Unis[11]. L'*Autoportrait génétique* de Gary Schneider est constitué de photographies monochromes, dont les négatifs ont été réalisés en collaboration avec une équipe de scientifiques. Un minutieux travail de laboratoire a précédé le tirage des épreuves. La première étape consistait à prélever du sang et des téguments sur l'artiste afin de préparer des spécimens de chromosomes, de gènes et de structures cellulaires. Ensuite, ces spécimens ont été enregistrés, sous microscope, selon diverses techniques d'imagerie médicale. L'*Autoportrait génétique* comprend cinquante-cinq tableaux de dimensions variées. Il s'ouvre sur les photogrammes des mains de Schneider, en très grand format, suivis de son caryotype constitué de la série des quarante-quatre chromosomes présentés par paires en vingt-deux tableaux (fig. 1). Les chromosomes sexuels—le X et le Y—sont encadrés individuellement à la fin de la série et réapparaissent en gros plan dans la suite du portrait. L'autoportrait présente aussi plusieurs autoradiogrammes (fig. 2), des structures cytoplasmiques, un fond d'œil, une goutte de sang séché et un spermatozoïde, une radiographie des dents et d'autres signes héréditaires comme les iris, les oreilles et les cheveux. Toutes ces images sont d'une qualité photographique exceptionnelle. L'ultime sensibilité du procédé de la photographie argentique permet des contrastes élevés ; les parties ombragées sont très denses alors que les parties éclairées sont très lumineuses. Les agrandissements de substances microscopiques sont d'une précision des détails inouïe.

Dès la première exposition de l'*Autoportrait génétique* à New York, John Noble Wilford publie un texte qui ne passe pas inaperçu dans le *New York Times Magazine*, « Inside Out *Genetic Self-Portrait* by Gary Schneider[12] ». Il commente l'œuvre de Schneider en la situant dans l'extraordinaire aventure de l'exploration scientifique, énumérant les instruments de très haute technologie nécessaires à la réalisation des images. En 2000, le magazine *ARTNews* consacre sa rubrique « On the Edge[13] » au thème de « l'esthétique génétique » et illustre sa première de couverture avec une image de l'*Autoportrait génétique* de Schneider, la main. Barbara Pollack souligne la beauté des images de la génétique, nouvelles aux yeux du grand public. Elle rapporte que le docteur Dorothy Waburton, collaboratrice de Schneider, a généreusement pris part à ce projet, convaincue que le caractère « sublime » des photographies pouvait influencer favorablement l'idée que les gens se font de la science. Pollack note que ce rapprochement entre le sublime et la science est du même ordre que le commentaire de Watson et de Crick lors de leur découverte de la structure moléculaire de l'ADN : « We knew it was right because it was so beautiful ». L'auteur rappelle ainsi que les rapports de l'art et de la science, en Occident, sont héritiers de l'équation platonicienne du beau, du bon et du vrai. À travers les commentaires et les citations de Wilford et de Pollack, se dessine une apologie de la science et se profile aussi l'amalgame du déterminisme biologique et du sacré. Comme le suggère Pollack, l'esthétisation de l'identité génétique vient auréoler l'idée de sa nécessité. Malgré la sécularisation de notre culture, le patrimoine génétique évoque l'idée d'une transcendance surnaturelle qui justifie le tabou relié aux manipulations génétiques.

Ann Thomas, conservatrice de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, porte un regard d'historienne sur le portrait de Schneider[14]. Elle situe cette œuvre dans l'histoire des recherches sur l'identité humaine, une histoire qui se confond à celle de la photographie depuis son invention. Thomas cite la consécration du rôle scientifique de la photographie par François Arago dans son annonce officielle du 19 août 1839, les portraits composites de Francis Galton, la mise au point de la radiographie, puis de la cristallographie qui a permis les premiers enregistrements de traces de l'ADN. Auteure de l'ouvrage *Beauty of Another Order. Photography in Science* (1997), elle souligne pertinemment que l'imagerie scientifique fascine un grand nombre d'artistes et que ceux-ci jouent le rôle de médiateurs auprès du public profane en interprétant les clichés de façon personnelle. Elle rappelle aussi le précédent de Robert Rauschenberg qui s'était servi de la radiographie de son squelette pour se représenter dans un assemblage intitulé *Booster* en 1967.

Lori Pauli, spécialiste de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, considère que l'aspect fragmentaire de l'*Autoportrait génétique* pose le problème de la reconstitution d'une figure d'ensemble et par analogie, le problème de la définition de soi. Pauli et Pollack attirent l'attention sur l'aspect prédictif de l'identité génétique, à savoir qu'elle peut informer l'individu à propos de son avenir biologique. Faut-il envisager un « portrait pronostic ? » se demande-t-elle. Bettyann Holtzmann Kelves, auteure d'un ouvrage sur l'imagerie médicale au XXe siècle, *Naked to the Bone* (1996), fait la même observation, mais dans le sens rétrospectif. Elle souligne la mémoire des gènes et la possibilité de retracer l'ascendance ethnique d'un individu. Elle relate l'anecdote selon laquelle Gary Schneider et son père, issus de la tribu juive des Kohane, « ...were delighted to read in the news about a scientific-historical project that traces by use of the Y chromosome the Kohanim back at least 3000 years to the fertile crescent in the Middle East, part of which is now Israel[15] ».

Selon notre interprétation, l'*Autoportrait génétique* de Schneider est une radicalisation du portrait d'identité. Il pousse à l'extrême la logique des présupposés de ce genre : l'objectivité photographique et l'inscription corporelle de l'identité. En premier lieu, les dispositifs très sophistiqués de préparation biochimique et d'éclairage—lumière fluorescente—et les appareils de prise de vue—microscope électronique, nanomicroscope, numérisateur, *fundus camera*—employés dans l'*Autoportrait génétique* participent d'un enregistrement automatique du rayonnement physique des corps. Par conséquent, les images de chromosomes et d'autres signes héréditaires relèvent du prin-

cipe objectif de la photographie. Du point de vue sémiotique, ces images sont des traces et elles attestent la réalité matérielle de ce qu'elles montrent. On retrouve donc dans ce portrait génétique le médium du portrait d'identité perfectionné dans sa technique et reconduit dans sa validité scientifique. En second lieu, la substitution du visage par l'iconographie génétique constitue un changement de modalité dans l'identification des individus. Il reconduit néanmoins le principe de la physiognomonie et la rhétorique de la synecdoque appliquée au visage. En d'autres termes, malgré l'absence du visage, l'*Autoportrait génétique* conserve la position épistémologique du portrait d'identité. Il sanctionne une approche cognitive qui consiste à identifier l'individu par un fragment corporel et à lire la surface de ce fragment par rapport à la totalité du corps.

L'identification génétique est en contradiction avec l'expérience du « je » qui est fondamentale au phénomène de l'identité personnelle car sa procédure exclut le sujet lui-même. En effet, la production et l'interprétation du profil génétique nécessitent l'intervention d'une autre personne, le spécialiste. De plus, la médiation technologique nécessaire à l'observation des chromosomes exclut l'expérience personnelle de la perception du visage. Il y a donc dans la pragmatique de l'identité génétique un effet aliénant, puisque l'individu ne peut reconnaître et comprendre lui-même ce qui permet de l'identifier. L'esthétique de l'autoportrait de Schneider offre une alternative à cette aliénation inhérente à la technologie médicale. Malgré le sens générique des images scientifiques, le spectateur se rallie au schème conventionnel du portrait par le titre *Autoportrait génétique* et par la séquence des images qui entretient l'idée du portrait. L'œuvre s'ouvre sur le photogramme des mains, un motif à forte connotation identitaire, suivi par les figures des chromosomes et de l'autoradiogramme, qui se trouvent associées par contiguïté visuelle à l'image des mains. Une fois campée l'association entre l'identité et les données génétiques, l'œuvre entière est marquée par une ambiguïté : le portrait présente un nouveau référent identitaire malgré la dysfonction qu'il implique—absence de ressemblance—et ce nouveau référent s'inscrit rationnellement dans un discours identitaire en dépit de son étrangeté. Autrement dit, cette œuvre pose un double problème. D'une part, elle force l'accommodation de la notion du portrait parce qu'il n'y a pas de ressemblance ; d'autre part, elle confronte l'individu à une identité scientifique totalement étrangère à son expérience personnelle et d'autrui. Du point de vue performatif, la rhétorique de cet autoportrait reproduit la dynamique du « double lien ». En effet, il existe une contradiction entre la performativité du genre pictural—explicite dans le titre de l'œuvre—et le contenu figuratif du profil génétique de l'artiste. L'enjeu du portrait génétique serait donc une rupture : rompre avec une tradition du portrait fondée sur une politique du visage ; rompre avec la reconnaissance de soi à travers ses

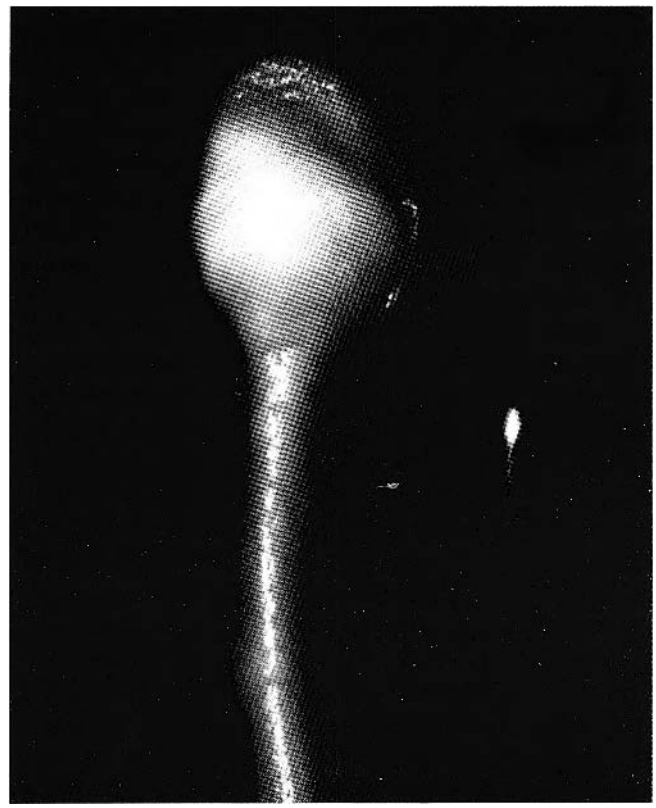

Figure 3. Gary Schneider, *Spermatozoïde*, 1997, microphotographie/platinotype, 20 x 16 cm (crédit photographique : dans *Gary Schneider: Genetic Self-Portrait*, sous la direction d'Ann Thomas, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, s.p.).

propres attributs corporels. Mais pour que ce portrait ne soit pas totalement insensé, ce qui en détournerait rapidement le spectateur, il faut qu'entre les solutions de rupture, une autre voie s'offre à lui. Cette voie se retrouve dans la polysémie des images de Schneider.

L'art de Schneider dépasse l'incompatibilité de l'ipséité—sentiment de soi—et de l'identité génétique en jouant sur la polysémie des images. En effet, le flottement iconique des épreuves, accentué au tirage, suggère des associations figuratives qui permettent d'apprivoiser en quelque sorte l'univers de la génétique et de l'associer au connu. Cette interprétation a déjà été proposée par Deborah Martin Kao : « ...Schneider's colossal photographs of tiny scientific specimens allude to a host of images from the history of visual culture... », écrit-elle dans le catalogue de l'exposition du Fogg Museum (2004)[16]. Les photographies de l'autoportrait évoquent en effet des photographies célèbres : un clair de lune de Steichen et une planche de Bolssfeldt (fig. 3), pour n'en citer que deux. Dans les photogrammes des mains et des oreilles, on perçoit la photographie d'un ciel étoilé ou d'une nébuleuse avec l'impression du sublime associée

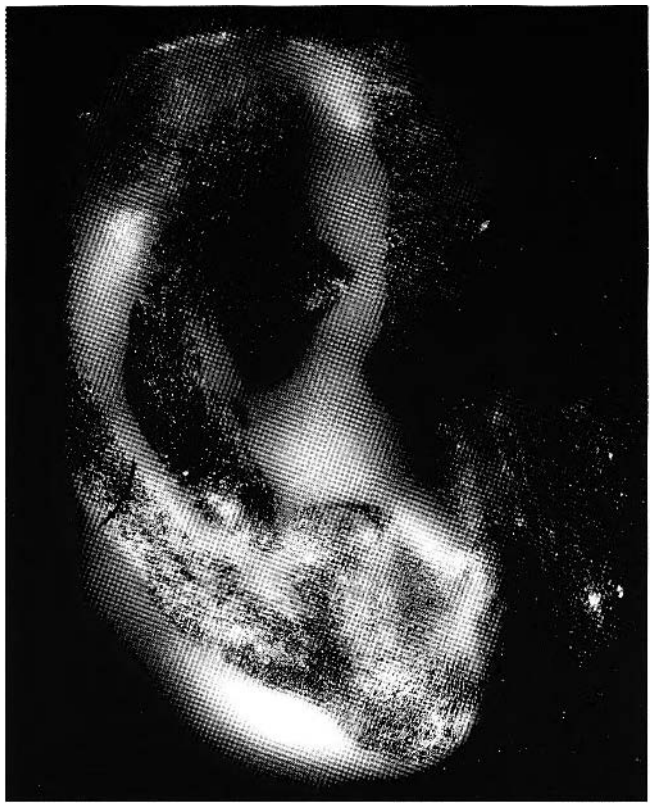

Figure 4. Gary Schneider, *Oreilles*, 1997, photogramme/épreuve argentique, 91.4 x 73.7 cm (crédit photographique : dans *Gary Schneider: Portraits*, sous la direction de Deborah Martin Kao, Cambridge, Mass./New Haven, Harvard University Museums/Yale University Press, 2004, s.p.).

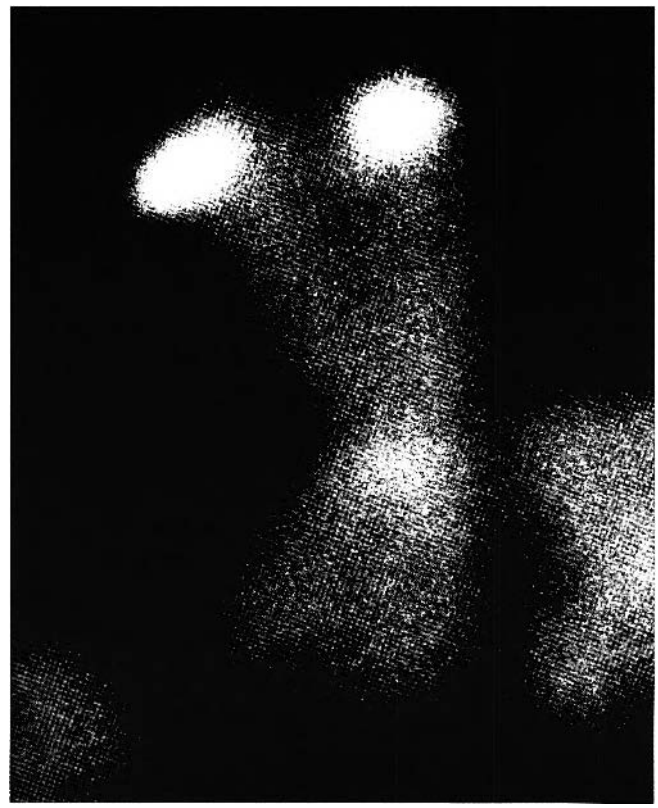

Figure 5. Gary Schneider, *Gène anti-tumeur situé sur le chromosome 11*, 1997, détail (crédit photographique : dans *Gary Schneider: Genetic Self-Portrait*, sous la direction d'Ann Thomas, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, s.p.).

à ces visions (fig. 4). De façon récurrente, on observe des points très brillants sur fond noir, notamment dans les gros plans de chromosomes, où les télomères lumineux agissent comme des points d'ancrage (fig. 5). Ils suggèrent une lumière jaillissant dans l'obscurité : des yeux, des flammes, des lueurs dans la nuit. Dans son *Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Bachelard soutient que la figure de la lueur appelée à se répandre dans la totalité de l'espace et celle de la nébuleuse se rapportent au thème du cosmique et de l'origine de la vie organique[17]. Nietzsche, dans *Considérations inactuelles II*, compare la nébuleuse à une « nuée protectrice », à « cette sphère vaporeuse de la non-histoire, [...] à l'intérieur de laquelle la vie se produit d'elle-même[18] », soulignant ainsi le caractère vitaliste et la puissance rassérénante de cette figure. Schneider suggère des associations qui attirent la sympathie du spectateur et le confortent dans une vision cosmogonique de l'être humain, sans compter que l'exceptionnelle beauté des tirages photographiques suscite un sentiment d'étonnement et d'admiration qui se généralise à tous les aspects de l'œuvre, à sa technique et à son thème. Les images de l'*Autoportrait génétique* produisent plusieurs autres associations figuratives. Dans le caryotype, on remarque la forme anthropoïde des chromosomes (fig. 6). La sériation par couple suggère la chaîne des générations et l'incommensurabilité de la transmission héréditaire. Les gros plans des chromosomes X et Y ressemblent respectivement à une Vénus et au sexe mâle. Enfin, la forme géométrique et les barres répétées de l'autoradiogramme d'ADN évoquent une notation mathématique, un langage universel (fig. 2). En somme, plusieurs de ces associations renvoient à des icônes de la culture photographique. Mais surtout, il se dégage de ces figures secondaires une suggestion du vivant dont les mouvements prépondérants sont la sexualité et la transmission héréditaire. Dans l'*Autoportrait génétique* de Schneider, le sens figuré permet d'assimiler une nouvelle caractéristique identitaire, étrangère à l'expérience de soi, à une croyance déjà constituée, celle d'un cosmos vivant organisé. Dans cette rhétorique, l'incohérence initiale occasionnée par la radicalisation de l'identité se résout.

Il convient de considérer plus brièvement d'autres portraits génétiques afin de constater les variations du paradigme de l'autoportrait de Schneider. Le photographe Kevin Clarke tra-

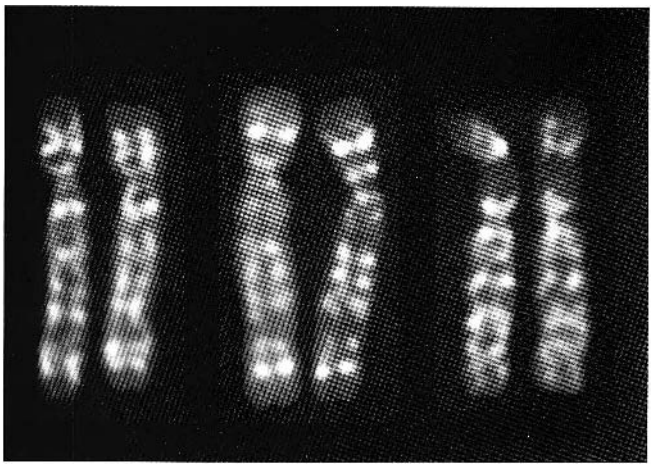

Figure 6. Gary Schneider, *Chromosomes 4, 5, 6*, 1997, microphotographie/platinotype, 17 x 37 cm, extrait de la série *Chromosomes* (crédit photographique : dans *Gary Schneider: Genetic Self-Portrait*, sous la direction d'Ann Thomas, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, s.p.).

vaille en collaboration avec une firme spécialisée dans les produits de recherche en biochimie moléculaire depuis 1987. Il s'est familiarisé avec les méthodes et les techniques de la génétique en suivant les procédures d'analyse de l'ADN prélevé dans son sang. Ses portraits font appel à ces analyses. En premier lieu, il obtient un prélèvement sanguin de ses modèles d'où il tire leur profil génétique. Ensuite il réalise le portrait en imprimant la séquence des nucléotides sur une image associée au modèle. Par exemple, le *Portrait of Jeff Koons* (1993) montre une machine à sous avec la séquence des lettres « T C C C A A G » en surimpression (fig. 7). L'illustration est une photographie en couleur dans sa version négative. Pour le *Portrait of James D. Watson* (1998–99), Clarke a combiné une image d'étagère de bibliothèque—une structure qui supporte littéralement l'information, par analogie avec la double hélice—et un tracé d'électrocardiogramme. Dans ce cas, les lettres (ACGT) apparaissent en frise au haut de l'image. Ces portraits de Clarke accumulent les indices personnels en association avec l'iconographie génétique, d'où une radicalisation analogue à celle de Schneider. L'artiste exprime clairement cette idée : « Through genetics I have arrived at an approach to portraiture that is at the roots of photographic thinking. These are portraits that focus on the invisible[19]. » Les compositions de Kevin Clarke, très attrayantes, d'esprit ludique, associent deux types de portraits que l'on retrouve dans l'histoire du genre : le portrait d'identité caractérisé par l'objectivité du référent identitaire et le portrait non-mimétique qui s'organise autour d'un attribut autre que le visage. Ajoutons que la réalisation technique de ce portrait réunit la contribution du modèle et celle de l'artiste : le premier fournit son ADN sanguin ; le second fait le choix d'une image symbolique du modèle. Cette

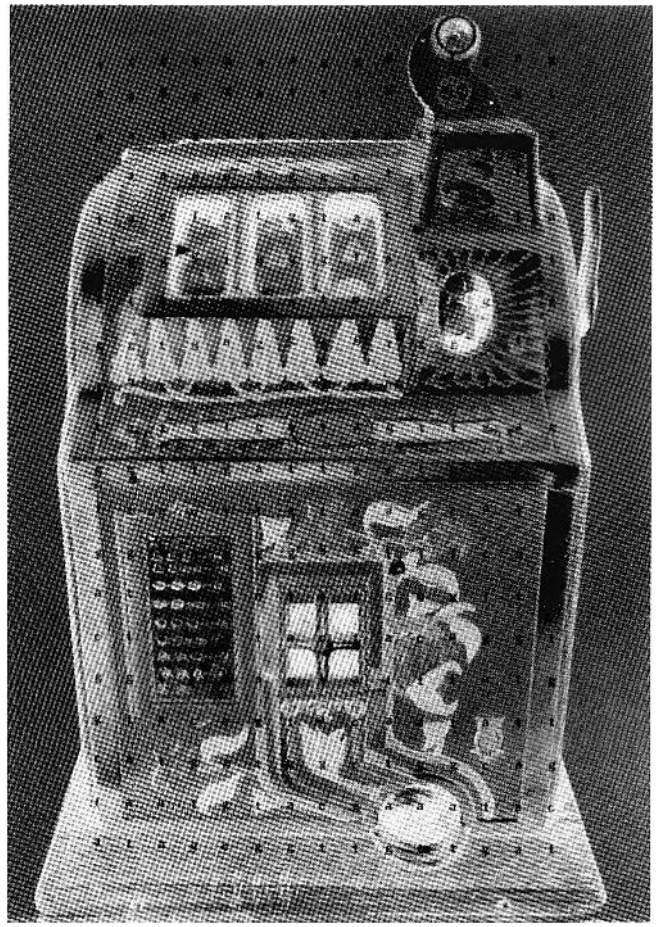

Figure 7. Kevin Clarke, *Portrait of Jeff Koons*, 1993, cibachrome sur aluminium, 182.9 x 121.9 cm (crédit photographique : dans Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor, NY, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003, p. 26).

collaboration concrétise l'interaction généralement implicite entre le modèle et l'artiste lors de la création d'un portrait. De plus, la figure de fond choisie par Clarke apporte au portrait une dimension narrative par allusion à la biographie du modèle. Par exemple, la machine à sous suggère le style des sculptures de Koons, notamment dans les séries *Luxury and Degradation* et *Banality* (1986). Cette machine à sous entièrement recouverte par les lettres ACGT suggère, comme l'écrit Lamoureux, que le succès médiatique de cet artiste résulte du « resserrement entre l'œuvre et l'homme[20] ».

L'artiste d'origine espagnole Inigo Manglano-Ovalle aborde l'identité génétique avec une pointe d'humour. Dans sa série de portraits intitulée *Garden of Delights*, il reprend le thème du portrait de famille grandeur nature (fig. 8). Au lieu du modèle figuré de pied en cap, se tient un agrandissement de l'autoradiogramme d'ADN d'une hauteur de 1.5 mètres. La

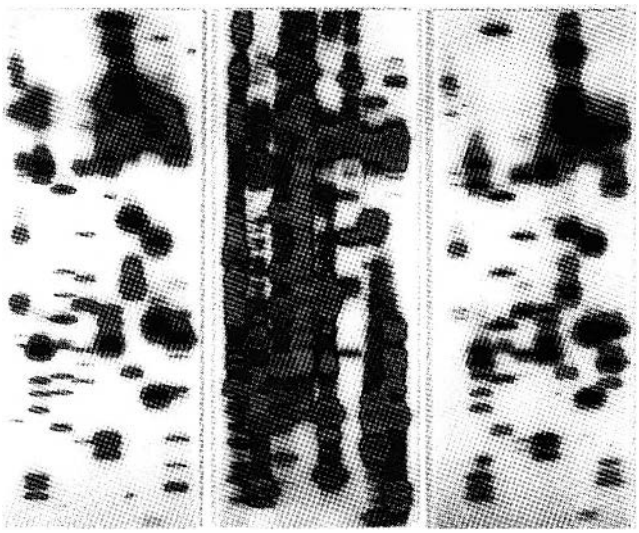

Figure 8. Inigo Manglano-Ovalle, *Lu, Jack, and Carne*, extrait du *Garden of Delights*, 1998, épreuve à développement chromogène, Max Protech Gallery, New York (credit photographique : dans Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor, NY, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003, p. 34).

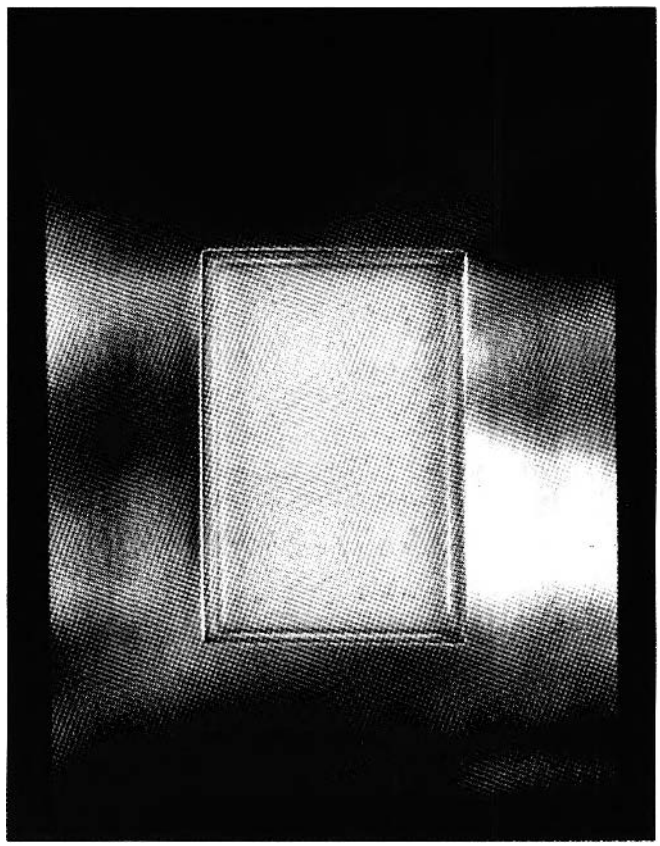

Figure 9. Marc Quinn, *Sir John Sulston: A Genomic Portrait*, 2001, environ 27.5 x 21.25 cm, Jay Jopling/White Cube, London (crédit photographique : dans Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor, NY, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003, p. 9).

trace de l'ADN a été numérisée puis manipulée à l'aide d'un logiciel. Les autoradiogrammes, qui ressemblent à des codes-barres, ont été colorisés au goût de l'artiste et des modèles. Ainsi l'aspect esthétique du portrait prend une dimension ludique. *Garden of Delights*, dont le titre renvoie au tryptique de Jérôme Bosch, compte quarante-huit autoradiogrammes assemblés en groupe de trois. *Lu, Jack, and Carrie* (1998) représente une famille. L'artiste a d'abord invité seize personnes en leur demandant de choisir chacune deux autres participants au projet. Dans chaque triptyque, les individus sont identifiés par leur prénom et les différences individuelles apparaissent dans la configuration et les couleurs de leur autoradiogramme. Parmi ces familles *ad hoc* se trouvent des parents biologiques mais aussi des couples homosexuels avec un enfant adopté, ainsi que des amis, à l'image de l'évolution des familles. Dans tous les cas, ce sont des gens qui se sont choisis, qui s'aiment, peut-on oser. Pour comprendre le lien avec le célèbre triptyque, on se rappellera que le panneau central de Bosch fourmille de nus réunis à trois ou quatre par les liens délicieux de l'érotisme. Un autre détail pertinent à l'association des deux œuvres apparaît au dos du panneau où l'on peut lire : « Bosch [y] peignit en camaïeu la création du monde figurée à l'intérieur d'une boule de cristal[21] », rien de moins qu'une figure synthétique de la duplication des gènes au sein de l'ovule. Comme dans les portraits précédents, l'œuvre d'Ovalle élargit la perspective de l'identité génétique en rappelant, par la citation de Bosch, les liens entre l'érotisme et l'origine de la vie. De plus, comme le suggère Barbara Pollack : « ...within the context of his project, it is social relations that tell more about individual identity than DNA[22]. »

Marc Quinn est connu pour son autoportrait *Self* que nous avons déjà cité. Pour cet artiste, l'un des attraits de la génétique réside dans son rapport à l'invisible. En 2001, il a réalisé un portrait de Sir John Sullston, un généticien britannique promoteur du *Human Genome Project*, à partir d'un échantillon de son sperme dans lequel ont été cultivées des bactéries contenant l'ADN du modèle. *Sir John Sullston: A Genomic Portrait* est un petit tableau (27.5 x 21.25 cm) de surface blanc crème parsemé de petits amoncellements plus foncés constitués par des colonies de bactéries (fig. 9). « Patterns of migrating cells seem to appear magically » notent Anker et Nelkin[23]. De même source, on apprend qu'à l'occasion de l'exposition de l'œuvre à la National Portrait Gallery de Londres, Quinn aurait fait remarquer que le portrait de Sir Sullston était sans doute « le plus réaliste de la galerie », commentaire laconique qui insiste, en même temps qu'il ironise, sur le paradoxe inhérent à cette identification radi-

cale du modèle. À noter, le cadre métallique à larges bords qui réfléchit l'image de l'observateur. Par le truchement de ce miroir, se croisent l'image spéculaire du visage et le substrat organique de l'identité du modèle. Le cadre-miroir restaure la forme familière et subjective du portrait. Cette stratégie de Quinn équivaut à l'utilisation, chez Clarke, d'une image associée à la personnalité du modèle—la machine à sous de Koons, par exemple. Il y a, chez l'un comme chez l'autre, confrontation d'un indice scientifique et d'une figure symbolique. Dans ce même esprit de subjectivation, quelques années après l'exposition de l'*Autoportrait génétique*, Schneider a complété cette œuvre en y ajoutant un photogramme de son profil[24]. Ce faisant, il a introduit une figuration du visage dans un portrait jusqu'alors non-mimétique. Chez les trois artistes—Quinn, Clarke et Schneider—la juxtaposition d'une image reconnaissable au code génétique est un procédé rhétorique qui met en évidence, par effet d'hiatus, l'incohérence phénoménologique de l'identité génétique. Cette stratégie visuelle est aussi une parade à la dénotation réductrice des clichés scientifiques. En réintroduisant la figuration iconique et symbolique dans le portrait génétique, les artistes rétablissent une référence personnelle et les repères du genre pictural. Ils naturalisent en quelque sorte l'identité génétique dont la société ne comprend pas encore les enjeux sociopolitiques.

Notes

1 Nous avons déjà montré comment les empreintes digitales et le profil génétique sont des modalités du paradigme du portrait d'identité dans : Hélène Samson, « Du portrait photographique à la fin du XXe siècle : retour sur le portrait d'identité », Thèse de doctorat, Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal, décembre 2005.

2 Au sujet de l'art biotechnologique, nous renvoyons à Louise Poissant, dir., *Esthétique des arts médiatiques. Interface et sensorialité*, Saint-Étienne/Sainte-Foy, Publications de l'Université de Saint-Étienne/Presses de l'Université du Québec, 2003, ainsi qu'à *Art-press*, numéro spécial consacré à l'art biotechnologique, n° 276, 2002, p. 37–39.

3 Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor, New York, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004.

4 Nell Tenhaff, *Fit/Unfit: Apte/Inapte: A Survey Exhibition/Un survol*, catalogue d'une exposition tenue à la Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 24 juin–22 août 2004, Université Concordia, Montréal, 2003.

5 Au sujet de cette œuvre nous renvoyons à Ernestine Daubner, « Manipulating Genetic Identities: The Creation of Chimeras, Cyborgd and (Cyber-) Golems », *Parachute*, n° 105, 2002, p. 84–91.

6 Bernadette Wegenstein, *Getting under the Skin. Body and Media Theory*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2006, p. 91.

7 *Supra* note 2.

8 Eduardo Kac, « GFP Bunny », *Leonardo*, vol. 36, n° 2, 2003, p. 97–102.

9 « Gary Schneider in Conversation », edited excerpts from taped conversation between Gary Schneider and Deborah Martin Kao in 2002, *Gary Schneider: Portraits*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 2004, p. 100–118.

10 Le Projet du génome humain a été lancé par le Department of Energy et le National Institute of Health des États-Unis en 1990. Il faisait appel à la collaboration internationale pour identifier tous les gènes des 23 paires de chromosomes et déterminer leurs caractéristiques biochimiques. Les premiers résultats du travail ont été communiqués en 2000, et ceux de l'analyse complétée en 2003. Le catalogue des variations génétiques, dénommé HapMap (cartographie des blocs haplotypes) a été publié en 2005.

11 L'*Autoportrait génétique* a également été exposé au Musée de l'Élysée à Lausanne, en 1998, sous la direction de William Ewing ; dans l'exposition *Photoworks 1900–1999* au Culturgest de Lisbonne, en 1999 ; au International Center of Photography de New York, sous la direction de Phillip Block, en 2000.

12 John Noble Wilford reçut le prix Alfred Eisenstaedt 2000 pour le meilleur essai sur la science et la technologie avec « Inside Out Genetic Self-Portrait by Gary Schneider », *The New York Times Magazine*, October 17, 1999, section 6.

13 Barbara Pollack, « The Genetic Esthetic », *ARTNews*, vol. 99, n° 4, April 2000, p. 134–137.

14 Ann Thomas, « The Portrait in the Age of Genetic Mapping » dans *Gary Schneider: Genetic Self-Portrait*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, s.p.

15 Bettyann Holtzmann Kelves, « Portrait without the Camera Face » dans Gary Schneider, *op. cit.*, 1999, s.p.

16 Deborah Martin Kao, « The Obsession of Looking at Things Up Close », *Gary Schneider: Portraits*, catalogue d'exposition, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museums, 2004, p. 27.

17 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

18 Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles II*, Paris, Aubier/Montaigne, 1964, p. 211.

19 Kevin Clarke, « From the Blood of Poets, Models, Metaphors, and Matter », *Art Journal*, vol. 55, n° 1, Spring 1996, p. 34.

20 Johanne Lamoureux, « Jeff Koons. Art et inflation », *L'art insituable*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 274.

21 P. Bianconi, « Bosch. Le visionnaire intégral », *Grands Peintres. Du gothique à la Renaissance*, Paris, Le Livre de Paris, 1980, p. 179–183.

22 Barbara Pollack, *op. cit.*, p. 137.

23 Suzanne Anker et Dorothy Nelkin, *op. cit.*, 2004, p. 10.

24 Voir Deborah Martin Kao, « Plate 46, *Mask*, 1999, later addition to *Genetic Self-Portrait* », op. cit., 2004.