



HAL
open science

Colloque “ L’art intempestif ” -Paris III (Sorbonne Nouvelle)

Catherine Voison

► **To cite this version:**

Catherine Voison. Colloque “ L’art intempestif ” -Paris III (Sorbonne Nouvelle). L’art intempestif, Anne-Laure-Fortin-Tournes, Sep 2010, Paris Université Sorbonne Nouvelle, France. <hal-04291682>

HAL Id: hal-04291682

<https://hal.science/hal-04291682v1>

Submitted on 20 Nov 2023

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

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



HAL Authorization

L'intempestivité de l'ingénierie tissulaire dans le monde de l'art

Catherine Voison
(Paris 1- LETA)

L'art biotechnologique, mouvance artistique contemporaine, utilise les applications de la bioingénierie à la fois comme sujet et médium pour produire des spécimens vivants ou semi-vivants « sculptés » qui préfigurent des possibilités d'existence inédites. Cet art, à l'instar de la biologie actuelle, modifie les mécanismes d'autorégulation du vivant, sa croissance, sa capacité à détecter et à corriger les erreurs pour créer des organismes vivants sur mesure. Si aujourd'hui la biologie ne se définit plus comme la science de la nature, mais davantage comme « une technique de sa métamorphose : non plus le “ce qui est” mais “ce qui aurait dû être” ou ce qui a été totalement dévié »¹, l'art de son côté opère une rupture esthétique par rapport à la *μμησις* traditionnelle et aux différents modes de représentation de la nature vivante et de ses mécanismes. Les artistes qui ont à leur disposition au sein des laboratoires, les outils nécessaires pour forcer à l'instar des scientifiques les mécanismes naturels de la vie, proposent donc une version inédite et high-tech de l'histoire de l'évolution du vivant. Les *biofacts*², comme autant de productions biologicofuturistes qui s'inscrivent dans la logique de la quête perpétuelle du possible et du non encore possible sont en partie liées à la notion de modernité qui, au sens historique du terme, a émergé dans le contexte des découvertes scientifiques des XVII^e et XVIII^e siècles. À cette époque, l'homme questionne sous l'angle de la raison les traditions, les doctrines et les idéologies liés à l'essence du vivant pour s'en libérer. Dès lors il n'aura de cesse dans sa connaissance scientifique du vivant, de faire triompher le rationalisme biologique, remplaçant peu à peu la valeur imprévisible, mystérieuse et sacrée du moindre organisme vivant, en calculs combinatoires transformant

¹ François Dagognet, *La maîtrise du vivant*. Paris : Éd. Hachette, 1988, p. 136.

² J'emprunte le terme de *biofact* à la philosophe Nicole Karafyllis qui le définit comme le produit de la conjonction entre les procédés naturels dynamiques propres à tous les objets vivants et une programmation artificielle déterminée par un acte technologique. (*Ce terme a été introduit dans le débat philosophique en 2001 par Nicole Karafyllis.*)

celui-ci en un outil et un matériau dont il fait de plus en plus usage.

En s'affranchissant de l'ordre « naturel » des mécanismes du vivant, des « Lois de la Nature »³, pour produire des formes de vie inédites, les bio-artistes semblent vouloir échapper à toute pensée téléologique liée à l'unité même de la vie et le moyen pour y parvenir est de construire du vivant à partir de faits scientifiques et d'en prendre le contrôle au même titre que n'importe quel objet complexe dont nous aurions découvert la structure et qui par conséquent peut être décomposé et recomposé à volonté.⁴

À titre d'exemples, citons quelques productions issues des transformations du vivant par les artistes : Paul Perry réalise un hybridome à partir d'une de ces cellules mise en culture avec des cellules cancéreuses de souris, Joe Davis transfère des messages humains dans des bactéries mises en culture, Eduardo Kac réalise la célèbre lapine fluorescente *Alba* à partir du transfert d'un gène de méduse dans le noyau de la cellule embryonnaire du mammifère, Orlan rêve de se greffer une peau trans-ethnique en cultivant et en faisant croître dans des bio-réacteurs des cellules d'épiderme d'humains de couleur de peau différente hybridées avec des cellules tissulaires animales.

Ces réalités d'existence technique, qui font irruption dans le monde de l'art ravivent les vieilles craintes liées à l'eugénisme et à la tératologie de laboratoire et incitent certains artistes à envisager de nouveaux comportements à l'égard de la métamorphose technique du vivant.

Nous nous emploierons à démontrer que l'art biotechnologique qui spéculé sur le réaménagement organique des organismes, en exploitant la puissance symbolique de leur métamorphose technique réactive les croyances en une science émancipatrice susceptible de nous conduire vers le meilleur des mondes. Lorsque les applications technoscientifiques sont exploitées par les artistes à des fins raisonnées nous avons lieu de penser que l'enjeu de l'art biotechnologique va au-delà d'une prophétisation aveugle des technosciences.

³ Dans son *Traité de la Lumière*, René Descartes écrit : « sachez donc premièrement que par la Nature je n'entends point ici quelque Déesse ou quelque autre sorte de puissance imaginaire, mais que je me sers de ce mot pour signifier la Matière même, en tant que je la considère avec toute les qualités que je lui ai attribuées.[...] De cela seul qu'Il [Dieu] continue ainsi de la conserver, il suit de nécessité qu'il doit y avoir plusieurs changements en ses parties, lesquelles ne pouvant, ce me semble, être proprement attribuées à l'action de Dieu, parce qu'elle ne change point, je les attribue à la Nature ; et les règles suivant lesquelles se font ces changements, je les nomme les Lois de la Nature ». « Le Monde ou Traité de la Lumière », *Œuvres*, t.XI, p.36-37). René Descartes cité par François Dagognet, *La maîtrise du vivant*. Paris : Éd. Hachette, 1998, p. 31.

⁴ « Nous connaissons la nature des faits parce que nous les avons élaboré dans des circonstances que nous contrôlons parfaitement » Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : Éd. La Découverte/Poche, 1992, p. 21.

Pour mettre en lumière notre propos, nous nous référerons plus particulièrement aux travaux des artistes du laboratoire expérimental australien *Symbiotic 'A* qui exposent d'inédites entités semi-vivantes et qui au-delà des réactions que leurs œuvres suscitent, imposent des choix éthiques à l'égard des techniques de contrôle auxquelles le vivant est soumis.

Le collectif d'artistes australiens *TC&A*, (*Tissue Culture & Art*), composé d'Oron Catts, de Guy Ben-Ary et de Ionat Zurr travaille au centre du laboratoire scientifico-artistique *Symbiotic 'A*. L'école d'anatomie et de biologie humaine de l'Université d'Australie occidentale qui soutient le projet de ce laboratoire depuis 1996 permet aux artistes de fabriquer des entités vivantes ou semi-vivantes, une nouvelle catégorie d'objets constitués de matériaux vivants et non vivants à partir des procédés de culture tissulaire. Tout en considérant que ces échantillons biologiques visionnaires peuvent devenir des modèles raisonnés des applications de la biologie contemporaine, nous soulignerons le pouvoir de révélation que la science exerce sur ces artistes qui ont choisi d'exploiter les pratiques de l'ingénierie tissulaire comme alternative à une réflexion sur la valeur d'usage du vivant.

Les entités semi-vivantes de TC&A

Prélevés *in vivo*, les gènes, les protéines, les bactéries, les cellules (embryonnaires, tissulaires, cancéreuses) explorés et manipulés par les artistes font partie d'une liste non exhaustive de micro-objets biologiques à partir desquels les « sculptures » prennent forme au sein des laboratoires de recherche. Le bioréacteur (une sorte d'utérus artificiel), l'incubateur, la boîte de Pétri, l'éprouvette ou le microscope quant à eux, tiennent parfois lieu d'espace et de conditionnement indispensables aux « œuvres ».

Les pratiques de laboratoire du collectif TC&A consistent à extraire de manière complexe des cellules présentes dans les tissus organiques (cutané, musculaire, osseux, hépatique). Ces cellules ne sont pas implantées maisensemencées sur des biopolymères artificiels dégradables. Mises en culture dans un bioréacteur, les cellules se multiplient. Des cellules tumorales en co-culture avec les cellules souches permettent d'accélérer la croissance des entités. Baignées dans un bain de nutriments généralement composé de sérum animal, les cellules poursuivent leur croissance dans un incubateur et un amas de cellules dépourvu de système immunitaire apparaît au bout de quelques semaines, maintenu en vie grâce au

confinement artificiel dans lequel il évolue, prenant peu la forme du polymère biodégradable. C'est ainsi que les artistes de *TC&A* ont conçu pour l'exposition d'art biotech' qui s'est tenue à Nantes en 2003, « Les poupées du souci », *Worry Dolls* (des figurines de chair conditionnées dans des éprouvettes à l'abri des bactéries) et de la cuisine désincarnée, *Disembodied Cuisine*, en l'occurrence des steaks de grenouille issus d'une biopsie de l'animal resté en vie. Plus récemment, ils sont parvenus à produire un prototype miniature d'un blouson de cuir sans couture ni victime, résultat d'une co-culture de cellules de porc, de souris et d'humain, *Victimless Leather*.

Ces entités *semi-vivantes* dont la durée de vie ne dépasse pas le temps d'une exposition, vise à sensibiliser le public aux impacts moraux, économiques et sociaux que peuvent générer les applications des pratiques biotechnologiques. D'autre part, ces formes de vie alternative symbolisent l'abandon définitif de la distinction entre les espèces et entre l'homme et l'animal puisque chaque entité est le produit d'une co-culture de cellules animales et humaines.

Dans leur état embryonnaire, ces micro-fragments tissulaires participent du caractère universel de la vie et des êtres vivants selon leurs auteurs.

« Le refus de toute référence au corps humain, est une tentative d'établir une référence à un nouveau genre de corps - celui de l'organisme complexe - un méta-corps : *le corps*. [...] Le fragment vivant fait désormais partie d'un ordre supérieur qui englobe tous les tissus vivants, où qu'ils se trouvent. Nous y voyons un dispositif symbolique qui exalte le lien qu'ont les humains avec tous les êtres vivants. »⁵

Les poupées du souci, technocréatures de compassion

La forme de ces altérités biologiques issues d'une co-culture de cellules tissulaires et de cellules cancéreuses de souris, est inspirée des sept petites figurines guatémaltèques offertes aux enfants et sensées mettre fin à un souci chaque jour de la semaine. Elles sont la métaphore incarnée des dérives liées au développement croissant de pratiques biologiques.

« Ces poupées sans sexe, d'allure infantile, représentent l'état actuel de la sphère culturelle. Nous leur avons donné des noms alphabétiques, car nous

⁵ Oron Catts, « L'art du semi-vivant et de la vie partielle », *Art et biotechnologies*. (Sous la dir. de Louise Poissant et Ernestine Daubner), Presses de l'Université du Québec, Canada, 2005. (Collection Esthétique), p. 102.

pensons pouvoir trouver un souci pour chacune des lettres de la langue qui a fait de nous ce que nous sommes [...] la poupée A représente des vérités Absolues, et les gens qui pensent les détenir, la poupée B représente la Biotechnologie et les forces qui la contrôlent (voir poupée C), la poupée C symbolise le Capitalisme, les entreprises multinationales (*Corporation*), la poupée D, la Démagogie et la possible Destruction, la poupée E, l'Eugénisme, et les gens qui se pensent assez "supérieurs" pour le pratiquer, la poupée F, elle est la peur de la peur (*Fear*) elle-même, G n'est pas une poupée, puisque les Gènes sont présents dans toutes les poupées semi-vivantes, la poupée H, symbolise notre peur de l'espoir (*Hope*).»⁶

Ces minuscules poupées de chair *in vitro* sont mises à mort à la fin de l'exposition. Sorties de leur milieu stérile et mises en contact avec l'espace bactérien de celui qui les touche, elles périssent. Cette pratique de mise à mort d'un amas de cellules par le public matérialise les limites de la manipulation du vivant par l'homme et les menaces de souillures que peuvent provoquer de telles pratiques sur la vie elle-même dès lors qu'elle est instrumentée dans une logique de rendement. Le sacrifice de ces entités organiques éphémères met nos sens en urgence, stigmatise la vulnérabilité du vivant et invite à prendre conscience du caractère précaire et transitoire de la réalité technique des entités biologiques placées sous contrôle. Ces sculptures *semi-vivantes* incarnent en quelque sorte une nouvelle forme de *memento mori*.

Ces « objets-êtres » techniques, soulignons-le, ne doivent la prolongation de leur existence qu'aux soins que leurs concepteurs leur accordent en les nourrissant chaque jour, ce que les artistes nomment le rituel du nourrissage (*The Feeding Ritual*). Sous cette forme de maintenance technique de la vie il nous est permis de croire en la compassion que les auteurs éprouvent pour ces succédanés de chair composite et d'adhérer à ces rituels très éloignés des protocoles scientifiques qui les ont produits, en l'occurrence le rituel de nourrissage et le rituel de mise à mort (*The Killing Ritual*). Toutefois, de telles pratiques archaïques associées à l'expérimentation scientifique n'auraient-elle pas pour fin d'apaiser l'inquiétante étrangeté de ces amas de cellules vivantes anthropomorphes ?

De l'utilité sociale des procédés de culture tissulaire

⁶ *L'art biotech*, (sous la dir. de Jens Hauser, Le Lieu Unique, Éd. Filigranes, Nantes, 2003, p. 102.

Les steaks de grenouilles baptisés (*Disembodied Cuisine*), cuisine désincarnée et le blouson de cuir sans victime (*Victimless leather*) sont également le produit du développement *in vitro* de cellules tissulaires d'origines diverses. Ils sont la preuve incarnée du potentiel prometteur que recouvrent les pratiques de l'ingénierie tissulaire. Les cellules vivantes en culture comparables à une énergie renouvelable, deviennent potentiellement utiles à la production de viande ou de vêtements. En cultivant les cellules tissulaires de la moelle osseuse d'une grenouille restée en vie, les artistes du laboratoire Symbiotic⁷A parviennent à produire un succédané de chair semblable à un morceau de viande comestible. Ces nouvelles textures biologiques produites sans tuer d'animaux préfigurent une transformation radicale de nos modes de vie alimentaires et vestimentaires. De plus ces *biofacts* technoscientifiques sont produits par les artistes à des fins éthiques : la fin de la souffrance infligée aux animaux d'élevage et vient en écho du discours idéologique de Peter Singer, militant en faveur de la « libération animale » et nous incitant à accorder aux animaux la même considération que celle que nous accordons aux humains. Précisons encore que la viande désincarnée engendre des perspectives alimentaires surprenantes. Pourquoi ne pas consommer des steaks provenant de sa propre chair ? Cette idée émise par une étudiante du cours *Vivoart*, au laboratoire de recherche collaborative *Art & Science* mis en place par le collectif, fait surgir la notion d'*autophagie* liée à ce nouveau type de consommation de chaire humaine produite *in vitro*.

« Une des étudiantes de notre cours *Vivoart*, est une végétalienne qui veut réduire au minimum la souffrance infligée aux animaux ; Elle vient de donner un tour nouveau à la confusion humaine entre organismes vivants et "viande". L'opposition entre son désir de viande et sa croyance en la non-consommation des autres espèces a trouvé une issue dans une idée dérivant de la nourriture semi-vivante. Elle a suggéré de prélever une biopsie de ses propres cellules, plutôt que d'infliger un stress physique et psychologique (même temporaire) à un autre animal. »⁷

En attendant que nous soyons un jour en mesure de consommer notre propre chair, les initiateurs australiens du projet *TC&A* proposent une mise en pratique raisonnée des biotechnologies, une domestication de celles-ci, susceptible de préserver, la sécurité de toutes les espèces vivantes.

Ces entités semi-vivantes sont ainsi présentées comme des modèles biologiques du futur,

⁷ Oron Catts, Ionat Zurr et Guy Ben-Ary. « Que/Qui sont les êtres semi-vivants créés par Tissue Culture & Art ? » *L'art biotech*, (sous la dir. de Jens Hauser), Nantes : Éd. Filigranes, Le Lieu Unique, mars 2003, p. 26.

voire comme de purs échantillons visionnaires. Les pratiques biotechnologiques utilisées par les artistes-laborantins s'expriment alors en termes de salut pour notre société.

Mais le vivant appréhendé de manière fonctionnelle et dans une perspective utilitariste n'est-elle pas encore le moyen choisi par les artistes pour nous inciter à croire aux prouesses futures de la science et à légitimer des pratiques dont nous ne sommes pas encore en mesure d'évaluer les conséquences ?

Les ambiguïtés de l'art biotechnologique

Les projets du collectif *TC&A* posent aujourd'hui la question de la responsabilité morale des technosciences au sein d'une société en proie à une reconfiguration technique de tout ce qui vit. *Les poupées du souci* en sont un exemple. Manipulables, reconfigurables et reproductibles, mises à l'écart de la sphère scientifique ces *biofacts* anthropomorphes « font irruption dans l'intimité de nos sens » et ces fragments techniques vivants *renaturés* préfigurent les dérives à venir de la science ont une portée symbolique susceptible de transformer le spectateur distrait en observateur attentif, c'est-à-dire capable de faire preuve d'une attitude de distanciation par rapport à la portée historique des avancées technoscientifiques. Toutefois, en s'adonnant à des rituels autour de ces *surcréatures*, les artistes manifestent le souci de combler le vide spirituel d'un univers où les mécanismes des systèmes vivants ne contiennent plus en eux-mêmes les processus de leur production mais sont sous l'emprise d'une logique de programmation externe.

Ce relent de spiritualité ne semble pourtant plus à l'ordre du jour lorsque le collectif d'artistes militant en faveur d'une éthique comportementale envers tous les vivants, incite à la naturalisation de formes vivantes issues de techniques innovantes. Considérant le vivant comme un ensemble de données biologiques programmables qui leur permettent de proposer de nouveaux modèles capables de profonds changements sociétaux, les artistes créent un nouveau *design* du vivant qui corrobore la croyance en la magie « créatrice » des biotechnologies et en assume leur promotion.

Les cellules humaines et animales à l'épreuve du génie tissulaire se métamorphosent en un matériau et une source d'énergie renouvelable qui épargnent la souffrance animale et se substituent à nos modes alimentaires et vestimentaires. (*Disembodied Cuisine, Victimless Leather*). Or, ce qui nous est donné à voir à travers ces objets « bio artistiques », c'est ce qui est perdu : l'image et l'unité symbolique de l'individu, son épreuve originale que les manipulations ont rendu divisible et re-configurable depuis que la science est parvenue à se

substituer au fonctionnement de ses mécanismes cellulaires et plus encore à la mémoire de ses gènes. En franchissant le seuil de l'indifférenciation, la cellule et ses composants, comparables à des marchandises, n'appartiennent plus dorénavant à la sphère d'un seul individu et la notion même d'humain devient fragile lorsqu'il devient lui-même comparable à une somme de matériaux recomposables faisant l'objet d'hybridation. Au risque de fabriquer du grotesque et du monstrueux, en soustrayant le corps à une machine productrice de cellules, les artistes s'autorisent, en pratiquants exaltés du génie du génie tissulaire, à penser que la frontière entre les espèces appartient au passé au même titre que l'exception humaine et que le sens de la corporéité, comme dimension essentielle de l'existence, est devenu obsolète. Ils pensent le monde selon une configuration qui intègre la spécificité technonaturelle du vivant dans une collectivité d'espèces indifférenciées. Or « le clivage humain/non-humain n'est pas un moyen de surmonter la distinction sujet/objet mais bien un moyen de ne plus du tout s'en soucier » souligne Bruno Latour qui nous invite à refermer la « parenthèse de la modernité » considérant que cette distinction moderne du sujet et de l'objet n'est plus de mise dans la biologie contemporaine.⁸

Ainsi, le rêve optimiste d'un nouvel ordre écologique de la technique comparable à une vision « techno naturaliste » du monde, ne permet pas d'exclure l'ombre du pire : une déprogrammation totale de ce qui nous lie intrinsèquement à la *φύσις*, au naissant, à ce monde sensoriel primitif et antérieur à la connaissance, un monde dont l'étrangeté a longtemps nourri l'art. Espérons toutefois qu'un art qui spéculé sur toutes les applications possibles de la reconfiguration technique du vivant, ne succombe pas à la tentation de les mettre totalement en œuvre. Il deviendrait l'initiateur d'une nouvelle forme d'évolution du vivant hors du temps de son existence. Une existence qui ne serait ni anthume, ni posthume. À vouloir proposer des modèles qui rationalisent les applications biotechnologiques, en créant pour l'heure d'utopiques incarnations, les artistes font du vivant le lieu de tous les possibles, évinçant son caractère *éternel et immuable* au profit du *fugitif* et du *transitoire* .

Demandons-nous encore, dans quelle mesure les bio-artistes, au nom de l'art, dans une société libérale où prévaut l'autonomie artistique, doivent-ils ou peuvent-ils fabriquer des entités vivantes ou semi-vivantes jusqu'à présent invisibles et impensables sans courir le risque de nous faire perdre raison et lucidité sur nos modes d'existence à venir, existence encore humaine, transhumaine ou non-humaine ? Le caractère intempestif des entités semi-vivantes

⁸Bruno Latour, *L'espoir de Pandore*. Pour une version réaliste de l'activité scientifique. Paris : Éd. La Découverte/Poche, 2007. p. 330.

de TC&A ne serait-il pas aussi de l'ordre de l'imposture dans le monde de l'art ?