



**HAL**  
open science

## L'art de l'intime

Catherine Voison

► **To cite this version:**

Catherine Voison. L'art de l'intime: L'intimité du vivant saisie par l'art. Raison-publique.fr: arts, politique, société, 2011. hal-04306730

**HAL Id: hal-04306730**

**<https://hal.science/hal-04306730>**

Submitted on 28 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

### ***L'intimité du vivant saisie par l'art***

Depuis les années 90, des artistes fascinés par les pratiques biotechnologiques ont recours à l'ingénierie de laboratoire et utilisent cellules, gènes et bactéries et pour produire du vivant fragile et aseptisé. Au cœur même de la cellule, là où le vivant ne semble plus avoir de secret, ceux qu'il est convenu d'appeler les bio-artistes, manipulent et transforment les systèmes vivants pour exposer de minuscules fragments de vie partielle qui interrogent l'identité individuelle et la singularité d'un corps unique, autonome et identifiable. Ainsi sur le devant de la scène artistique émergent d'inédites micro-sculptures vivantes, des formes de vie sans visage et à peine visibles devant lesquelles nous ne pouvons demeurer insensibles. Des micro-organismes en développement dans des bains de nutriments prennent forme techniquement hors du corps et apparaissent en plein jour sous la transparence des tubes à essais, des boîtes de Pétri, des bioréacteurs ou des incubateurs. Dès lors, les cellules somatiques n'échappent plus aux contrôles des appareils qui permettent leur déploiement *in vitro*. La présence obscène (celle qui occupe littéralement le devant de la scène) des fragments prélevés hors du corps, impose une proximité avec un microcosme organique qui, s'il n'est pas étranger à la sphère scientifique ne nous est pas familier dans le monde de l'art.

Lorsque les artistes parviennent à substituer sans dommage des morceaux corporels à d'autres, le corps n'est plus qu'un objet, un réservoir de cellules *ré*-animées par le seul fait de la technique. Que reste-t-il alors de la frontière entre soi et l'autre, quand l'art viole les mécanismes les plus secrets et les plus profonds d'un corps qui se morcelle pour mettre au monde de fragiles et provisoires altérités biotechniques?

Réduits à la transparence sous le regard hautement outillé des artistes, les systèmes vivants qui fondent la complexité de l'individu deviennent des objets d'exhibition qui font fi de la sphère individuelle de l'intime. Nous démontrerons à partir de quelques exemples d'œuvres biotechnologiques, que cette production d'artefacts vivants issus de ce que le corps secrète à l'abri des regards, souscrit à une sorte d'exigence de visibilité omniprésente dans notre société, visibilité qui fait écho à la fascination aveugle que la science exerce sur certains artistes.

Bien que protéiforme, l'art biotechnologique présente certaines œuvres qui ont en commun de mettre en jeu des fragments de l'espace intime du corps même de l'artiste, voire de mettre en spectacle les opérations de prélèvement effectuées sur celui-ci. Ces performances sont souvent l'œuvre de femmes qui font prélever par des spécialistes leurs propres cellules *in vivo* pour fabriquer et maintenir en vie de minuscules fragments organiques hors du corps. Il en va ainsi de Julia Reodika, qui fabrique des hymens reconstitués à partir de ses cellules vaginales, de Chrissy Conant qui produit du caviar à partir de ses ovocytes ou d'Orlan qui fait prélever des cellules de sa peau qu'elle hybride avec d'autres cellules animales. De telles réalisations remettent en cause l'intimité de l'artiste et plus largement de l'individu, son identité, d'autant que le territoire du corps, parvenu à l'état maximal de dénuement de ses attributs à force d'observations et d'explorations biologiques, est ouvert à toutes sortes de manipulations et de contrôles.

Évoquons en premier lieu, la présentation d'hymens reconfigurés par Julia Reodica. L'auteur de ces membranes de substitution souhaite remettre en cause certaines formes de comportements conservateurs à l'égard des politiques du corps notamment celles qui concernent la famille et de l'hétérosexualité.

#### **Une sexualité décomplexée**

Mis en scène comme de précieux objets, les hymens perforés produits en laboratoire ainsi que

les propos de l'artiste incarnent et remettent en cause les tabous liés à la virginité et les interdits sexuels auxquels la femme est soumise dans certaines sociétés.

La série d'hymens de Julia Reodica, intitulée *HymNext*<sup>TM</sup> est produite à partir d'une co-culture de cellules tissulaires aortiques de rat et de cellules vaginales de l'artiste qui se développent au sein d'un bio-réacteur et qui prennent la forme d'une structure en polymère biodégradable comportant des symboles variés dont un motif formé du signe mâle et femelle. (ill. 1 et 2)<sup>1</sup>. Chaque fine membrane au centre de laquelle une perforation laisse apparaître un motif, poursuit sa croissance dans un incubateur avant d'être exposée dans un bain nutritif (en général du sérum bovin) à l'intérieur d'une boîte transparente, stérile et hermétique. Ces petites sculptures vivantes dont l'existence ne dépasse pas 2 à 3 semaines restent conditionnées dans le sérum et présentées sur des écrans de velours dans des « boîtes de cérémonies », comme les nomme l'artiste. La série d'hymens assortie du sigle TM (*Trade Mark*) atteste que ces modèles organiques inventés ne peuvent être exploités que par l'artiste elle-même. Le modèle déposé contenant ses propres cellules (les cellules vaginales) constitue ainsi sa marque de fabrique. « Mes cellules sont dans mes sculptures parce que je voulais être moi-même un nouveau média artistique. Dans chaque sculpture, mon ADN est une signature personnelle » souligne Julia Reodica<sup>2</sup>. Un équipement de laboratoire est installé au sein de l'exposition afin de rendre compte de la production effective d'hymens dans les dernières phases de leur développement. Ces organes de substitution questionnent le rôle symbolique de cette frontière corporelle et le statut social de la femme, dans la mesure où, dans certaines cultures et plus particulièrement au Moyen-Orient, cette membrane de chair demeure un gage de virginité et un outil de surveillance dont dispose le mari envers sa future épouse. Notons que la perte de la virginité peut être considérée dans certaines civilisations comme un événement dramatique, dès lors qu'il compromet le mariage. Soulignons que pour cacher leur passé sexuel et attester de leur virginité face aux pressions religieuses et familiales qu'elles subissent, certaines femmes n'hésitent pas à recourir à une hyméoplastie pour ne pas compromettre leur mariage. En l'occurrence, la reconstruction ou la greffe d'hymen appelées pudiquement « chirurgie intime », est devenue aujourd'hui une entreprise très lucrative.

Si certains problèmes techniques étaient résolus et si la législation le permettait, ces hymens synthétiques selon Julia Reodica, devraient pouvoir se greffer sur le corps d'un éventuel acheteur qui choisirait d'implanter la membrane dans l'orifice qui lui convient en vue de vivre une nouvelle forme de défloration. Bien que d'un point de vue scientifique l'hymen soit sans utilité physiologique réelle, la technique scientifique de reconfiguration de cet organe est un prétexte qui permet à l'artiste de présenter cette membrane symbolique comme un objet utilitaire, une marchandise précieuse qui permettrait d'abolir les contraintes liées à des conduites sexuelles codifiées et effacerait le sentiment de honte qu'éprouvent les individus face à leur sexualité. La technique de culture cellulaire hors du cadre de ses pratiques appliquées à la médecine et à l'industrie devient ainsi un médium privilégié pour l'artiste qui réfute l'idée d'un individu, complexé, « affecté » dans son corps de chair par des pratiques sociales ancestrales. En une simple procédure scientifique, Julia Reodica met à la disposition du public, sous une forme aseptisée, des organes pratiques et utiles au bien-être corporel de chacun.

Frontière charnelle et symbolique qui différencie les corps, les hymens de substitution, mis à distance du corps apparaissent comme des accessoires libérant l'acte sexuel de tout regard accusateur. Présentés comme des fétiches, les artefacts biotechnologiques préservés de toute

---

<sup>1</sup> L'installation a été présentée à l'exposition « *Sk-Interface, Exploding Borders in Art, technology and Society* », (sous la dir. de Jens Hauser), Fondation FACT (Foundation for Art and Creative Technology), Liverpool, du 01/02 au 30/03/2008.

<sup>2</sup> J. Reodica, *The Living Sculpture Series :HymNext*, [en ligne], consultable sur : [http://www.phoresis.org/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=28&Itemid=2](http://www.phoresis.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=28&Itemid=2)

soi-même au sein de leurs écrans stériles et déposés dans les « boîtes de cérémonie » parodient les tabous liés à la sexualité humaine, en l'occurrence celui de la virginité perçue comme innocence du corps et de l'esprit dans certaines civilisations. Ils sont selon leur auteur « un défi aux attentes sociales de la sexualité féminine et masculine »<sup>3</sup>. L'exposition de cet organe exceptionnel, fabriqué en laboratoire met donc en lumière les curiosités à venir d'un savoir-faire qui transgresse les mécanismes biologiques du corps. Or jusqu'où les technologies biologiques, au nom de l'art et dans une société libérale où prévaut l'autonomie artistique, peuvent-elles mettre à mal la singularité et l'intimité du corps de chair défini en ces termes par Maurice Merleau-Ponty? : « Ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. »<sup>4</sup>

Fasciné par les performances de la science, l'art qui pratique des investigations techniques au plus profond de la chair invente des objets biologiques technonaturels. Il semble même soucieux d'assurer la promotion de ces produits innovants dérivés du corps qui désubliment le sujet.

### La promotion d'organes de luxe

Mis à distance du corps de chair et passant de la sphère privée de l'intime à l'espace public, les hymens de Julia Reodica entrent en résonance avec le travail de Chrissy Conant.

Le caviar d'ovules réalisé par cette dernière est le résultat d'une exploration et une exploitation de l'espace intérieur du corps pour en faire surgir de surprenants artefacts. Produits comme des marchandises de luxe au même titre que les œufs d'esturgeon, les ovocytes de Chrissy Conant conditionnés comme du caviar et destinés à améliorer son mode de vie en mettant fin à son célibat, incarnent de manière caricaturale la dérive mercantile des organes humains brevetés et assortis du label artistique. L'artiste décrit le processus de mise en œuvre de son travail à travers une série de protocoles scientifiques rigoureux : « J'ai passé un contrat avec un embryologiste qui, dans un laboratoire de fécondation *in vitro*, a conditionné chacun de mes ovules dans les conditions requises de stérilité. Il m'a présenté un endocrinologue qui m'a prescrit un traitement hormonal d'un mois et a surveillé mes progrès par ultrasons et dosages sanguins afin qu'à l'ovulation je produise environ douze œufs, et non un seul comme dans un cycle normal. [...] Dans chaque bocal, au lieu d'œufs de poissons, il y a mes ovules. Chacun est scellé hermétiquement dans un tube de verre, avec du fluide utérin humain, comme le font les scientifiques avec les ovules et/ou les embryons humains ou murins (les œufs de souris et de hamster sont physiologiquement et génétiquement comparables aux œufs humains, et sont utilisés dans les laboratoires de fécondation *in vitro* pour l'entraînement et la recherche). »<sup>5</sup> Assimilant son corps à celui de n'importe quel animal de laboratoire, Chrissy Conant met celui-ci à l'épreuve des techniques de procréation médicalement assistée pour optimiser le rendement de ses ovaires, voire le surpasser et obtenir des objets contrôlables et consommables. Placés et scellés dans des pots de verre semblables aux bocaux qui contiennent le caviar *Beluga*, les douze « œufs » sont labellisés : « *Caucasian: Packed by Private IVF Center, USA. Product of Conant Ovaries, Keep Refrigerated* ». Une image séduisante de l'artiste s'étale au centre du couvercle qui scelle le bocal et autour de laquelle sont inscrits les excipients du produit. (ill. 3,4 et 5). L'artiste espère que sa production « surpasse » le caviar *Beluga* et devienne le fin du fin des objets de consommation de luxe. L'auteur utilise le marketing, une pratique coutumière des groupes industriels, pour garantir la qualité et l'authenticité de sa production. Ainsi, elle prend soin de faire breveter, ses ovocytes qui, au même titre que les cellules vaginales de Julia Reodica,

<sup>3</sup> *id.*

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Paris : Éd. Gallimard, coll. Folio, rééd., 2004, p. 13.

<sup>5</sup> Contenu du cartel présent dans l'exposition « Art biotech' », Lieu Unique Nantes, mars 2003.

deviennent sa marque de fabrique : « Dans le contexte des beaux-arts, en utilisant mes gènes comme matériau, je fais de l'art avec mon corps » ajoutant à propos de sa production : « Je ne vois pas d'objection à ce qu'un client veuille ouvrir le bocal pour en manger le contenu ».<sup>6</sup>

Pour renforcer la visibilité de sa production organique et atteindre ses objectifs de vente, l'artiste ne se contente pas d'exposer en galerie son « caviar humain » en plaçant chacun de ses ovocytes sur un présentoir réfrigéré semblable à ceux que l'on rencontre dans les épiceries<sup>7</sup> ; sa production est également en vente sur un site internet riche d'informations sur l'aspect physique de l'artiste, son état de santé, ses antécédents familiaux, ses goûts, ses activités. Ces informations sont une garantie supplémentaire de la « traçabilité » du « produit humain ». Un court film vidéo évoque la surveillance clinique entourant l'artiste lors du prélèvement de ses cellules germinales. La tranquillité et les sourires affichés par l'artiste semblent attester du caractère inoffensif de ces manipulations *in vivo*.

Décrivant son travail comme une ruse commerciale visant à capturer un mâle, Chrissy Conant expose avec cynisme la marchandisation des organes issus des techniques de programmation du vivant, techniques qui permettent de répondre aux exigences individuelles d'un nouveau mode de production du vivant, une sorte de procréation programmée « sur commande » et selon des critères déterminés. Si ce caviar humain est à interpréter comme une parodie du négoce de pièces détachées du corps, il n'en est pas moins un geste provocateur de l'artiste qui accepte de réduire ses organes de procréation à une somme d'éléments fonctionnels, les transformant en une machine surdéveloppée agissant selon une programmation établie par l'homme et non selon le déterminisme aveugle de la nature.

Le nouveau mode de reproductibilité technique des organes humains réduits à des marchandises fabriquées *sur mesure* expose ainsi la sphère individuelle de l'intime, l'identité narrative de l'artiste au regard de tous.

Les organes féminins *recrétés* techniquement et en toute transparence par Julia Reodica et Chrissy Conant viennent en écho aux exigences d'une nouvelle forme de bien-être qu'induit le pouvoir illimité des biotechnologies. Ils anticipent les prouesses d'une science en apparence « inoffensive » capable de piloter le corps à distance de la chair et de le reconfigurer selon des exigences individuelles. Ces artefacts organiques, pratiques et prometteurs dessinent ainsi les contours d'un univers biologique dans lequel l'humain devient étranger à son propre corps. Le corps de chair dans sa configuration originelle devient obsolète et n'a de fonctionnalité au regard des artistes que lorsqu'il leur permet de pour mettre en œuvres des pratiques d'hybridation innovantes. Ainsi, Orlan qui poursuit ses travaux sur l'hybridation corporelle cultive ses cellules dermiques avec d'autres cellules animales pour produire une peau trans-ethnique.

## **L'incarnation d'une peau sans frontière**

Pour Orlan qui a toujours refusé d'accepter l'identité biologique de son corps, la métamorphose, au même titre que l'hybridation est un vieux mythe et elle préfère l'évoquer de manière plus absolue par le terme de « mutation totale ».<sup>8</sup> Pour mener à bien ses mutations corporelles, elle s'est intéressée aux pratiques chirurgicales de transformation de son propre corps. Depuis quelques années, elle collabore au programme *TC&A (Tissu Culture and Art)* initié par un collectif de designers australiens du laboratoire *Symbiotic 'A* de Perth spécialisé

<sup>6</sup> Suzanne Anker, Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze, Art in the Genetic Art*. New York: Cold Spring Harbor Press, 2003, p. 160. Trad. de l'anglais par l'auteur.

<sup>7</sup> L'exposition intitulée *Chrissy Caviar®* a eu lieu à la galerie Saatchi de Londres en 2001-2002.

<sup>8</sup> « De toute façon, l'hybridation, comme la métamorphose, est un vieux mythe. On a toujours rêvé de se transformer, mais en superficie, en apparence. Alors que ce qui m'intéresse concerne plus l'intérieur, la profondeur, la mutation totale, d'où ma réflexion sur les manipulations génétiques ». Orlan, propos recueillis par Henri-François Debailleux, *Libération*, samedi 3 et dimanche 4 juillet, p. 47.

dans les techniques de culture tissulaire, pour réaliser une sorte de peau hybride qu'elle souhaite greffer sur son propre corps, un manteau d'Arlequin (*Harlequin Coat*). Des cellules de la peau de l'artiste sont placées dans un bioréacteur en co-culture avec des cellules de marsupiaux et des cellules humaines de type africain achetées par internet à la banque de tissus ATCC.<sup>9</sup> Ces cellules sont mises en culture dans un bioréacteur situé à la place de la tête sur la structure en losanges colorés qui constituent symboliquement le manteau. Les agglomérats de cellules qui se sont développées sont placés dans des boîtes de Pétri et insérées dans les modules colorés de la surface du vêtement. (ill. 7)

Le manteau, métaphore du corps mutant s'apparente à un patchwork organique composé de fragments de peaux en croissance issus d'une hybridation de cellules cultivées *in vitro*. Le dispositif métaphorique porteur d'échantillons multiples en développement matérialise l'espace symbolique de la convergence des espèces et le refus d'une classification des cellules humaines en fonction de certaines ressemblances comme la couleur de la peau.<sup>10</sup> Cette typologie (type africain, asiatique, australien, caucasien et méditerranéen), utilisée à des fins d'identification ou de statistiques induit une forme de racisme selon Orlan. Observons toutefois que cette nouvelle peau dépourvue de toute pigmentation et de toute tactilité n'est plus qu'un assemblage de cellules dermiques hybridées et mis en vue à travers la transparence des boîtes de Pétri. Plus spectaculaire est le film montrant les étapes du prélèvement de cellules effectué sur le corps de l'artiste, (ill.6). Orlan recouverte d'un manteau d'arlequin est filmée en direct sur la table d'un bloc opératoire où s'effectue la biopsie ; la mise en scène n'est pas sans rappeler la performance de 1990 où l'artiste en protagoniste est filmée durant une série d'opérations de chirurgie plastique de son visage. Les images de cette chair à vif, que le scalpel incise et que les pinces écartèlent, gomme la barrière entre l'espace intérieur du corps de l'artiste et l'espace public. Dans ce corps ouvert, le regard du spectateur oscille entre la répulsion et l'attrait. Or que cette vision de la chair traumatisée procure de l'effroi ou génère une certaine forme de voyeurisme de la part du public, le spectacle que nous offre Orlan relève d'une mise en scène qui valorise des procédures techniques d'investigations corporelles, qui fait fi du corps comme espace intime du sujet.

Les techniques optiques de la science ont permis à l'homme de traverser les frontières du corps et de mettre à nu le moindre corpuscule vivant. Les appareils de mesure et de détection ont intimé à ce dernier l'ordre de fournir les preuves de sa technicité. Or les extrusions corporelles de Julia Reodica, Chrissy Conant et Orlan conditionnées *in vitro* et portées à la vue du public semblent souscrire à cette exigence accrue de transparence du corps. L'incommensurable du microcosme organique autrefois imperceptible a rejoint l'espace mesurable du somatique. Ces artistes mettent à nu l'espace souterrain de leur propre corps et l'opacité de la chair disparaît radicalement au profit d'une transparence ultime celle de ses composants matériels intégrant un nouvel environnement technique où l'intime n'a plus de secret. Ce que François Dagognet appelle une « intériorité commençante », « un déploiement visible de ce qui était en repli ».<sup>11</sup>

Les particules élémentaires (cellules germinales ou tissulaires) deviennent les matières premières au service d'une production d'altérités biologiques inédites. Isolés de la chair, les

---

<sup>9</sup> *Harlequin Coat*, a été présentée en 2007 à Perth, à l'occasion de l'exposition « Still, Living », et dans le cadre de BEAP (*Biennale of Electronic Arts of Perth*).

<sup>10</sup> Il existe d'autres classifications dont une résultant d'une étude récente du génome humain et qui définit les individus selon sept groupes: les Africains sub-sahariens, les Européens, les habitants du Moyen-Orient, les Asiatiques de l'Est, les asiatiques de l'ouest, les Océaniens et les Indiens d'Amérique.

<sup>11</sup> « Il nous a semblé d'abord que l'essence de la biologie consiste à mettre "au dehors" le dedans, une sorte d'intériorité commençante, sans perdre toutefois les bénéfices des liens entre les unités associées. Travail subtil, on doit conserver ce que, cependant on déplie ». François Dagognet, *La maîtrise du vivant*. Paris : Éd. Hachette, 1998, p. 12.

microfragments corporels en proie à de multiples configurations techniques et transposés du monde clos des laboratoires au « monde de l'art » apparaissent comme des objets ostentatoires, des curiosités organiques qui se jouent de l'unité du corps et inaugurent une mutation identitaire sans précédent. Le corps en crise d'identité est démantelé, fragmenté et reconstruit par les artistes en fonction des rêves que suscite la science au fur et à mesure que son potentiel technique s'enrichit.

Exilés du corps, les hymens reconstitués de Julia Reodica, le caviar d'ovules de Chrissy Conant ou les échantillons de peau trans-ethnique d'Orlan remettent en cause l'identité sexuelle, sociale et politique des individus, incarnant de nouvelles perspectives sociétales.

Mais quelle crédibilité accorder à ces artefacts biotecnologiques qui incarnent les prouesses techniques de la science et renforcent leur visibilité ?

La technicité des mécanismes naturels du vivant, mise au service de nouvelles pratiques de laboratoire a transformé le corps en une somme de matériaux exploitables. Or, cette ressource vivante qui répond en premier lieu à des besoins de santé publique, s'est rapidement transformée en marchandise au service d'une fabrique technique d'organes sur mesure, comme l'attestent la collection d'hymens de Julia Reodica, le caviar d'ovules de Chrissy Conant et la culture de tissus d'Orlan. Ces productions biotecnologiques qui permettent de faire cohabiter indistinctement cellules humaines et animales, émancipent le sujet de son propre corps et les artistes fascinés par le potentiel des techniques de la biologie actuelle anticipent les contours d'un corps « idéal », un corps libéré de toute contrainte d'ordre social ou politique. L'essor de la fabrique technique du vivant a ainsi développé une nouvelle forme de biopouvoir qui altère la grille de lecture du corps désormais parcellisé, éclaté en identités multiples et l'art, à l'instar de la science, en franchissant la sphère intime du moi, libère l'individu du fardeau de sa chair, perçue comme l'espace impénétrable du sujet. Orlan transforme la membrane cutanée de son corps en une frontière perméable.

La matière microscopique investit la vérité biologique et les phénomènes observables exposés dans le champ de l'art nous font perdre de vue l'existence sensible de l'être au monde. Le corps n'a plus d'histoire, il n'a plus ni passé, ni futur, il est hors du temps et se résume à une opération de saisie de son patrimoine cellulaire et génétique. Julia Reodica et Chrissy Conant transforment l'ADN contenues dans leurs cellules en « marques de fabrique » de leur œuvres. En perdant son unité architectonique, le corps ne disparaît pas mais s'affranchit de ses rapports primitifs au monde. S'identifier aux artefacts biologiques devient impossible. La seule identification possible avec les particules de vie soustraites au corps et pouvant exister hors de celui-ci devient culturelle. Fragmenté ou reconfiguré il est délivré des rituels archaïques qui le reliaient à la nature, à un monde qui pré-existait avant la connaissance de ses mécanismes biologiques. Cette nouvelle connaissance qui permet de configurer du vivant sur mesure efface les vestiges du corps sensible, privilégiant la valeur d'exposition et la valeur marchande de ses particules aux multiples fonctionnalités.

Or, à vouloir concevoir de manière rationnelle notre rapport organique à l'environnement pour nous émanciper du fardeau de notre propre corps, comme nous incitent à le faire ces artistes, nous oublions le foyer primitif de notre existence, en l'occurrence les comportements singuliers et inattendus dont la nature nous a pourvu et qui fait partie de notre sphère intime.

Médiatisé par l'art, le réaménagement technique du corps envisagé comme une somme d'éléments matériels interchangeable, prive ce dernier de tout lien, de toute mémoire avec son environnement primitif. À ce stade de rationalisation et d'objectivation du corps, l'appartenance sensible de l'être au monde est soudain obsolète d'autant que la cellule, cet objet biologique commun à tous les êtres vivants, devient la seule et unique référence de l'identité du vivant.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Pour tous les êtres vivants, les mécanismes cellulaires sont identiques par leur structure chimique (les systèmes vivants sont composés de protéines et d'acides nucléiques) et par leur fonctionnement (les mêmes

L'usage des techniques de laboratoire par les bio-artistes dont nous avons décrit la production, s'apparente à une exhibition provocante d'artefacts biologiques qui dérèglent le corps et remettent en cause ses liens directs avec tout ce que sa nature originelle contient pour exister et le monde dans lequel il existe. Étranger à sa propre nature le sujet se perd dans l'anonymat d'un corps objet.

Florence de Méredieu résume sous la forme d'une métaphore clairvoyante cette rupture entre le corps objet et le corps sujet.

« Au sein de cet univers de synthèse, serions-nous à l'instar de l'âme autrefois décrite par Platon, comme un pilote dans notre corps, gouvernant à distance et comme depuis un autre lieu, une machinerie corporelle qui nous semble étrangère et d'une autre nature ? »<sup>13</sup>

Évoquons pour conclure la question de la légitimité des œuvres décrites dans notre propos. En effet, si la maîtrise totale de la matière biologique permet d'idéaliser de nouvelles existences, il est à craindre que cet idéal technique du vivant ne soit qu'une manière pour les artistes attirées par l'incarnation effective de formes de vie artificielle, d'imiter la science voire même d'en dépasser les frontières sans remettre en cause les limites d'application des nouveaux procédés de fabrication des organismes vivants. Ce constat peut conduire les artistes à mener des expérimentations en marge de tout contrôle exercé par un programme de recherche appliquée à la médecine et à l'industrie. La question est soulevée par Stéphan Barron qui dénonce l'imposture de l'art biotechnologique et soutient avec optimisme le retour d'une forme de spiritualité de l'art sous la forme de ce qu'il nomme : le *technoromantisme*.

« Ces pratiques sur le vivant, et donc sur nous-mêmes, font peur et réveillent les angoisses d'un déterminisme biologique que la science, rend désormais possible. Tant que ces pratiques restaient cloisonnées dans les laboratoires, et étaient contrôlées par les comités d'éthique, nous nous sentions protégés des dérives potentielles de la science. L'entrée de ces artistes dans les laboratoires fissure ces barrières de protection. »<sup>14</sup>

À cet égard, soulignons que Chrissy Conant utilise le réseau Internet pour mettre en vente ses ovules destinés à la procréation ou d'autres objets dérivés (stylos) contenant du fluide tubaire. Or, la médiatisation commerciale de ses œuvres va à l'encontre d'une loi française qui préconise de ne pas étendre l'assistance médicale à la procréation aux mères célibataires.<sup>15</sup> Chrissy Conant fait donc peu cas des lois qui préconisent la bioéthique et pour éviter toute polémique au sujet de son travail, elle se garde bien de donner le nom du médecin qui lui a fait subir un traitement hormonal afin de pouvoir sans difficulté mettre ses ovocytes sur le marché de l'art.

D'autres artistes sont également peu loquaces sur la provenance des cellules humaines dont ils font usage. D'autre part les lois bioéthiques varient d'un continent à l'autre et le commerce de micro-organismes vivants humains se joue des frontières lorsqu'il est accessible par les réseaux d'Internet. Les cellules humaines qui ont servi à la fabrication du manteau d'Arlequin

---

séquences de réactions sont utilisées par tous les organismes, en particulier pour la synthèse des constituants cellulaires).

<sup>13</sup> Florence de Méredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris : Éd. Larousse, 1999, p. 287.

<sup>14</sup> Stéphan Barron, « Bioromantisme », *Art et biotechnologies*, (sous la dir. de Louise Poissant et Ernestine Daubner). Presses de l'Université du Québec, (Collection Esthétique), Canada, 2005, p.62.

<sup>15</sup> « C'est un avis important qui pourrait servir de socle à la révision des lois de bioéthique, prévue par le gouvernement pour 2010. Plus d'un an après avoir été mandaté par le premier ministre, François Fillon, le Conseil d'État a rendu publiques, mercredi 6 mai, ses recommandations. La haute juridiction se prononce pour l'autorisation des recherches sur les cellules souches embryonnaires ainsi que pour la levée, sous certaines conditions, de l'anonymat du don de gamètes. En revanche, elle préconise de ne pas légaliser la gestation pour autrui (mères porteuses) et de ne pas étendre l'assistance médicale à la procréation (PMA) aux mères célibataires et aux homosexuels. Cécile Prieur, « Lois bioéthiques : Le pragmatisme du Conseil d'État », *Le Monde*, 05/06/2009.



d'Orlan, rappelons-le, proviennent des propres cellules de l'artiste d'une part mais également de cellules d'un embryon de couleur noire achetées par internet à une banque de tissus. Certes, la révision des lois bioéthiques de 2004 qui devrait intervenir au plus tard en 2010 s'avère donner plus de souplesse à la recherche sur l'embryon humain, mais toujours à des fins exclusivement scientifiques.

Lorsque prévaut l'autonomie de l'art, nous pensons que les créateurs qui courtisent la science et dématérialisent les formes vivantes, en particulier de la figure humaine au profit du tout cellulaire, touchent l'humanité dans sa chair et dessinent les contours d'une société lisse qui fait fi de l'intime au profit du collectif.



1.. Julia Reodica, *Unisex Hymen*, 2004  
Sculpture d'hymen après deux semaines de croissance *in vitro*, culture de cellules tissulaires d'aorte de rat et de cellules épithéliales du vagin de l'artiste.  
Boîte en plexiglas, collagène bovin.



2. Julia Reodica, boîtes de cérémonie contenant les hymens fabriqués  
Bain nutritif, boîtes transparentes, stériles et hermétiques.



3. Chrissy CONANT, *Chrissy Caviar®*  
Douze œufs humains (un par pot), fluide tubaire  
humain, polyester, nylon, verre, cuivre,  
équipement de réfrigération,  
22cm x 131cm x 126cm,  
Galerie Saatchi, Londres, 2001-2002.



4. Détail



5. Étiquette du label créée par Chrissy CONANT, *Caucasian* : Packed by Private IVF Center, USA. Product of  
Conant Ovaries, Keep Refrigerated, 2001-2002.  
Impression à jet d'encre sur papier 100% coton, 69cm X 89 cm.



6. Orlan en manteau d'Arlequin durant le prélèvement de ses cellules dermiques.  
Université occidentale d'Australie, Perth, 2007. Photographie : Tony Nathan





7. Orlan, *Manteau d'Arlequin*, 2007.  
vidéo projection, bioréacteurs contenant des cellules  
de peau d'Orlan, de femmes noires et de marsupiaux.  
Exposition *Still Life*, sous la dir. de Jens Hauser,  
*BEAP*, Perth, Australie.  
Photographie: Tony Nathan