



**HAL**  
open science

## L'empathie à l'oeuvre : quand Patricia Piccinini conjugue le corps à la mise en scène

Jessica Ragazzini, Lescouet Emmanuelle, Marie Kergoat

### ► To cite this version:

Jessica Ragazzini, Lescouet Emmanuelle, Marie Kergoat. L'empathie à l'oeuvre : quand Patricia Piccinini conjugue le corps à la mise en scène. Imaginaires du corps, sensualités imaginés. Actes du colloque 2021 du Laboratoire des Imaginaires., 2024. hal-04497280

**HAL Id: hal-04497280**

**<https://hal.science/hal-04497280v1>**

Submitted on 25 Mar 2024

**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.



# Imaginaires du corps, sensualités imaginées

Actes du colloque 2021 du  
Laboratoire des Imaginaires

Sous la direction de  
Emmanuelle Lescouet  
et Marie Kergoat



## **SOUS LA DIRECTION DE**

EMMANUELLE LESCOUET  
MARIE KERGOAT

## **ÉDITEURICE**

EMMANUELLE LESCOUET

## **RELECTEURICE**

GWÉNAËL GRAINDORGE

## **VISUEL DE COUVERTURE**

SOLENN DELÉON

## **UNE PUBLICATION WIEWÓRKA**

contact@wieworkaeditons.ca

<http://www.wieworkaeditons.ca>

Wiewórka est une marque éditoriale des Presses de l'Écureuil, toutes deux appartenant à l'Officine Livresque.

© Officine Livresque S.E.N.C., 2024

Dépôt légal: février 2024

ISBN: 978-2-925319-01-6

Le code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les Art. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien de :



**R** RENNES  
MÉTROPOLE

Nous remercions les évaluateur·rice·s et les relecteur·rice·s qui ont rendu ce volume possible.

Tout au long de cet ouvrage, le choix a été laissé à chacune d'utiliser, ou non, les rectifications orthographiques du français de 1990, qui recommandent une nouvelle orthographe pour certains mots du français afin de la rendre plus simple ou d'en supprimer certaines incohérences. Elles ont pour origine un rapport du Conseil supérieur français de la langue française, publié dans les Documents administratifs du Journal officiel de la République française du 6 décembre 1990.

De plus, et en réponse aux inégalités persistantes entre les femmes et les hommes, les éditeurices des éditions Wiewórka ont à cœur d'encourager l'écriture inclusive, lorsque celle-ci peut l'être. Pour cela, les éditions Wiewórka s'appuient sur le manuel d'écriture inclusive disponible sur [eninclusif.fr](http://eninclusif.fr). Nous laissons néanmoins le choix aux auteur·rice·s de l'utiliser, ou non.

Pour rappel, l'écriture inclusive désigne l'ensemble des attentions graphiques et syntaxiques qui permettent d'affirmer une égalité de représentation de genre.

Enfin, par souci de cohérence et de respect des textes cités ainsi que de leurs auteur·rice·s, l'écriture inclusive n'est pas employée dans les citations ni dans certains termes et concepts n'ayant pas été encore déclinés, sauf accord express.

# Imaginaires du corps, sensualités imaginées

Actes du colloque 2021 du  
Laboratoire des Imaginaires

sous la direction de  
EMMANUELLE LESCOUET  
MARIE KERGOAT

WIEWÓRKA



# table des matières

Introduction 7

Marie Kergoat, Emmanuelle Lescouet

## Première partie

### À travers soi et les autres : duo et dualités

Le cyborg et la rouille : sensualité de la friction 12

Amélie Téhel

Le Sorceleur et la sorcière : stupre, érudition et magie. 32

Étude d'une dialectique entre mutations émancipatrices et projections fantasmatiques

Marie Kergoat

Un corps « idéal », normativité corporelle et récit initiatique transgenre dans la saga *Nemesis* d'April Daniels 56

Amélia Fiset

Émancipation à dos de dragonnes : désir et sensualité 76

féminines dans *Dragonriders of Pern (Le Cycle de Pern)* d'Anne McCaffrey

Pascale Laplante-Dubé

## Deuxième partie

### Matérialités du corps en question

De Lovecraft à Houellebecq : continuation d'une corporéité dégénérative 100

François-Xavier Surinx

L'aliénation comme moteur du *gameplay* **124**

Noémie Javel

Le corps disparu, une présence en creux **142**

Daniel Sanchez Medina

L'empathie à l'œuvre : quand Patricia Piccinini conjugue le corps à la mise en scène **164**

Jessica Ragazzini

## **Troisième partie**

### **Au-delà de soi: mécaniques du corps**

STORYCΔRING, jeux de ficelles, intercréativité et sympoièse des corps dans des sexualités trans chez *Mutines* **182**

*Mutant-es*

Crys Aslanian

Désirs apocalyptiques au cinéma **214**

Wladislas Aulner

*Vampyros Lesbos*: quand les femmes aiment le sang... Et les femmes – de *Dracula's Daughter* (1936) à *Carmilla* (2019) **236**

Oriane Guiziou-Lamour

**J** L'empathie à  
l'œuvre : quand  
**Patricia Piccinini**  
conjugue le corps  
à la mise en scène



---

Jessica Ragazzini

Université du Québec en Outaouais, Université Paris Nanterre

---

**L**es œuvres de l'artiste australienne Patricia Piccinini<sup>1</sup>, née en 1965 en Sierra Leone, interrogent les avancées des biotechnologies qui ont transformé le paysage australien et mondial depuis les années 1990. À l'aube d'un nouveau siècle, les expérimentations et les avancées scientifiques sont de plus en plus médiatisées, laissant fantasmer, rêver et craindre ce à quoi ressemblera le XXI<sup>e</sup> siècle. Alors que de nombreux artistes tels que l'australien Stelarc ou l'artiste française ORLAN, s'engouffrent dans la transformation biologique de leur propre corps en s'ajoutant des prothèses pour le premier, et en se servant de la chirurgie pour recréer sa propre identité corporelle pour la seconde, la pratique de Patricia Piccinini consiste essentiellement en la conception de créatures imaginaires hyperréalistes<sup>2</sup> issues d'un mélange d'animaux, d'humains et de végétaux, qui incarnent l'*autre* (faune et flore comprise), toute identité extérieure à nous-mêmes. En les mettant en scène dans le but de susciter l'empathie des publics, Piccinini formule une réponse artistique aux enjeux bioscientifiques qui travaillent à la préservation, à la modification et à la production d'êtres vivants. Pour ce faire, elle utilise une pluralité de médiums artistiques allant de la sculpture hyperréaliste au ballon dirigeable tout récemment, en passant par la photographie, la vidéo ou encore l'installation.

Christian Gether, directeur du musée d'art moderne ARKEN, décrit le travail de l'artiste comme une science-fiction environnementaliste par l'exploration d'un avenir à la fois émouvant, effrayant, dérangent et onirique<sup>3</sup>. Ce synthétique résumé de sa pratique est le point de départ de la

---

1. Son site internet est consultable à partir de l'adresse suivante : <https://www.patriciapiccinini.net/index.php> [consulté le 13 novembre 2023].

2. L'hyperréalisme est habituellement associé au photoréalisme. Dans cet article, l'hyperréalisme est compris comme des créations artistiques particulièrement précises et détaillées, qui donnent l'impression d'être face à des objets vivants.

3. GETHER Christian, HØHOLT Stine, ANTONSEN Dea (Ed.), *Patricia Piccinini, A World of Love, Ishøj*, ARKEN

recherche ayant mené à la rédaction de cet article. Ce dernier interroge les mécanismes artistiques qui permettent de susciter les impressions décrites par Gether, d'assembler la science à la fiction artistique en représentant des corps incongrus composés de manières organiques, animales, humaines et végétales. Bien que ses œuvres soient largement analysées au fur et à mesure de sa pratique<sup>4</sup>, l'objectif de cet article est de comprendre comment Piccinini génère l'empathie en redéfinissant les limites du corporel par l'art contemporain. Pour ce faire, la première partie de l'analyse sera dédiée à l'étude de l'esthétique des créatures de Piccinini. En rebondissant sur des pistes amorcées, la seconde partie portera sur les mises en scène que Piccinini crée dans ses œuvres dans le but de susciter une réflexion autant sur les enjeux éthiques liés aux avancées scientifiques que sur le rapport à l'autre.

## 1. Les créatures en marge de l'humanité

Sous l'impulsion de nombreuses avancées scientifiques et médicales de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres artistiques qui restructurent le corps humain comme le corps d'animal, se multiplient. ORLAN et Stelarc réfléchissent l'insertion des technologies dans le corps comme une avenue possible pour en améliorer la forme actuelle du corps humain qui leur semble obsolète. Plus proche de la pratique artistique de Patricia Piccinini, l'artiste espagnol Joan Fontcuberta produit à partir de la seconde moitié des années 1980, des séries de photographies qui documentent l'existence fictive de chimères. Dans de faux reportages, l'artiste souhaite attirer l'attention sur la falsification de l'information par l'image. Quelques années après ses premières séries, le clonage très médiatisé du premier mammifère, une brebis nommée Dolly, a lieu (1996). Cet événement ouvre la science à de nouvelles possibilités et de nouveaux enjeux liés à la reproduction du vivant. Un an plus tard, Piccinini regarde le journal télévisé du soir, les gros titres sont réservés à la souris créée par les chercheurs en ingénierie tissulaire<sup>5</sup> Charles A. Vacanti et Joseph P. Vacanti, et la chercheuse

---

Museum for Moderne Kunst, 2019, p. 5.

4. Patricia Piccinini a répertorié une partie d'entre eux sur son site internet : <https://www.patriciapiccinini.net/a-essay.php> [consulté le 07 juin 2021].

5. FERNANDEZ ORGAZ Laura et PICCININI Patricia, "The Naturally Artificial World", (*tender*) creatures, catalogue

en génie biologique et mécanique Linda Griffith. L'animal porte sur son dos ce qui ressemble à une oreille humaine provoquant des interprétations faussées de la part de l'auditoire sur les intentions qui ont mené à sa production<sup>6</sup>. À la fois interloquée, attirée et révoltée par cette étrange créature, Piccinini crée la série *Réseau de protéines*<sup>7</sup> (1997) qui réinterprète son propre souvenir en le transposant dans le registre de la photographie de mode. La souris à oreille humaine sur le dos est entourée par de jeunes femmes nues ; leur morphologie et leur maquillage correspondent à un certain idéal de beauté australienne de la fin des années 90. Elles adoptent des positions sensuelles et peu naturelles, comparables aux attitudes des images de magazines de mode. Cette association participe à ce que la professeure de l'université de Sydney, Jacqueline Millner, identifie comme un brouillement des frontières entre la laideur et la beauté<sup>8</sup>. Comme si la beauté des modèles était contagieuse, elles adoucissent l'étrangeté de la souris, « de la beauté naît l'amour<sup>9</sup> », écrit Jacqueline Millner. Toutefois, ce contraste esthétique entre les femmes et la créature hybrides provoque une mise à distance ; malgré l'analyse de Millner, aucun comportement empathique ou aimant n'est réellement identifiable à l'égard de la souris.

Après ses premières œuvres politiquement et socialement peu chargées, l'artiste se démarque de l'univers du photographe Joan Fontcuberta, en s'engageant davantage pour inciter les publics à ressentir une empathie forte vis-à-vis de ses créatures. Pour se faire, elle approfondit davantage les liens corporels qui unissent l'humain au non-humain. Là où Fontcuberta souhaitait bousculer les consciences en faisant douter sur la nature fictive ou réelle de ses chimères, Piccinini ne cherche pas la plausibilité. Dans leur analyse des bio-objets dans l'art contemporain génétique, la chercheuse en sociologie Tora Holmberg et la professeure en éducation des sciences Malin Ideland (2016) qualifient les œuvres de Piccinini de « laboratoires de l'imaginaire<sup>10</sup> ». Ils notent à leur propos que « leurs motifs sont à la

---

d'exposition, Vitoria-Gasteiz, Atrium Museum, 2007, n.p.

6. MODULEVSKY Daniel, CUERRIER Charles M. et PELLING Andrew E., « Open Source Biomaterials for Regenerative Medicine », *BioCoder*, juillet 2015, p. 17.

7. PICCININI Patricia, *Réseau de protéines* [traduction personnelle, titre original *Protein Lattice*] [photographie], 1997, URL : <http://www.patriciapiccinini.net/archives/pp/pl.htm> [consulté le 07 juin 2021].

8. MILLNER Jacqueline, « Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics », *Artlink*, 2001, n.p.

9. Traduction personnelle. « *From beauty grows love* ». MILLNER Jacqueline, *Ibid.*

10. « *Imagination laboratory* » (Traduction personnelle), HOLMBERG Tora, IDELAND Malin, « *Imagination*

fois familiers et profondément dérangeants<sup>11</sup> ». Par la même occasion, elle s'approprie le thème de la créature artificielle constituée de matières organiques animales et humaines que Mary Shelley a présentée dans le roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne*<sup>12</sup> (1818). Les œuvres d'art se distinguent de la science-fiction littéraire par la confrontation plastique avec les publics qu'elles imposent lors d'expositions dans les musées, les galeries ou de programmations hors les murs. La monstruosité des créatures en tant qu'association imaginaire de plusieurs êtres vivants ou non pour n'en former qu'un seul, est une provocation discursive dans laquelle les publics – peu importe leur provenance socio-économique ou géographique, amateurs d'art contemporain ou non – sont amenés à s'interroger sur l'impact des avancées biotechnologiques, à partir de leur propre corporalité mise en miroir avec celles des créatures. Leur hyperréalisme atteste que leur existence imaginaire est devenue conceptuellement une possibilité depuis le clonage de la première brebis, nous sommes déjà confrontés aux créatures conçues et produites en laboratoire. Piccinini souhaite donc engager éthiquement et moralement les publics afin de les sensibiliser à la condition des créatures, qui comme eux et elles vivent, respirent, ressentent. Allant même plus loin, elle instaure une éthique de l'empathie<sup>13</sup> qui passe par la comparaison visuelle en donnant systématiquement une part humaine dans l'hybridation que cela soit des mains, des jambes, des yeux, ou même la pilosité.

Cette intégration à l'humain peut être interprétée de deux manières à première vue drastiquement opposées. D'un côté, cette association, dont le but est de susciter l'empathie, positionne les publics au centre du propos. Pour la chercheuse Danielle Sands, cette posture engendre un anthropocentrisme dans lequel l'humain est la mesure de toute chose<sup>14</sup>,

---

Laboratory: Making Sense of Bio-Objects in Contemporary Genetic Art », *The Sociological Review*, 2016, n.p.

11. Citation originale : « *Their motifs are familiar and deeply disturbing at the same time, 'simultaneously beautiful and repulsive'* » (Traduction personnelle), (HOLMBERG Tora, IDELAND Malin, *Ibid.*).

12. Titre original *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, traduction de Jules Saladin.

13. Dans leur essai *Empathy and its Limits*, portant sur la définition de l'empathie et de ses limites, les chercheurs Aleida Assmann et Ines Detmers ont qualifié l'empathie comme une notion pluridisciplinaire (p. 1), basée sur un développement *cognitis* à partir des émotions, de la notion de soi et de l'autre. L'empathie permet de se mettre théoriquement à sa place, d'imaginer ce que l'autre pense ou ressent. Ainsi, elle est une des clefs de l'intelligence sociale. Pour les auteures, l'histoire de l'art contribue largement (p. 2) à cet apprentissage en usant de stratégie narrative et esthétique.

14. SANDS Danielle, *Animal Writing: Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 57.

prolongeant ainsi les réflexions humanistes des Lumières. La part singulière de la vie fictive de la créature est minimisée au profit de l'expérience imaginaire dans laquelle se projettent les publics. De l'autre côté, l'humain se trouve ainsi à contempler un non-humain qui lui ressemble, en partie. En les rapprochant, l'artiste s'oppose aux considérations humanistes qui séparent les humains des animaux et des végétaux. Les publics sont invités à se projeter dans ces objets et, en même temps qu'ils et elles sont attirés par la ressemblance, ils et elles sont en mesure de s'interroger sur ce qui les distingue. Même si les deux interprétations s'opposent en faisant soit des œuvres de Piccinini un prolongement idéologique des Lumières ou une rupture avec leurs idées, le tour de force de l'artiste est justement qu'elle parvient à unir l'anthropocentrisme à une réflexion plus profonde sur la part d'animalité présente dans tout individu autant qu'une part humaine se trouve dans chaque être vivant.

Dans *La jeune famille*<sup>15</sup> (2002), une relation maternelle se joue entre une créature identifiée comme femelle, et sa progéniture. La mère est allongée sur le flan, en train d'allaiter ses trois enfants. L'œuvre est composée de silicone, de cuir et de cheveux humains, abattant ainsi les frontières matérielles entre le monstre artificiel, l'animal et l'humain. L'œuvre est réalisée dans un contexte écologique où de nombreuses espèces animales sont menacées par l'activité humaine, et dans lequel les expériences en laboratoires sont de plus en plus médiatisées ; le propos de Piccinini est une prise de position politique. D'après la professeure Anitra Goriss-Hunter, l'objectif est que les publics finissent par aimer ses créatures et, par la même occasion, qu'ils aient envie de les protéger, comme la mère de *La jeune famille* protège ses petits<sup>16</sup>. À partir de la sensation de « *cute* » (mignon)<sup>17</sup>, Goriss-Hunter remarque que Piccinini réutilise un registre de représentation enfantin, tel que des yeux ronds, des courbes douces, des bouches étroites, dont se dégage une sensation d'innocence et de naïveté qu'elle combine à l'étrangeté

---

15. PICCININI Patricia, *La jeune famille* [traduction personnelle *The Young Family*], [sculpture], Silicone, polyuréthane, cuir, contreplaqué, cheveux humains, 80 x 150 x 110cm, 2002, URL : <https://www.patricia-piccinini.net/144/31> [consultée le 07 juin 2021].

16. VOISEY Rebecca Elizabeth, *Pathways of Felt-visibility in the New Wunderkammer: Producing Empathic Engagements with Body Imagery from Contemporary Art and Medicine*, thèse de doctorat, Brisbane Griffith University, soutenue en 2015, p. 321.

17. GORISS-HUNTER Anitra, « Slippery mutants perform and wink at maternal insurrections: Patricia Piccinini's monstrous cute », *Journal of Media & Cultural Studies*, volume 18, Issue 4, 2004, p. 541-553.

d'hybride imaginaire mi-humain, mi-animal. Dans *La jeune famille*, est mis en scène le moment où la mère nourrit ses enfants, pendant que l'un d'entre eux joue en se prenant les pieds et bascule en arrière – comme le font les bébés humains ou animaux –, renforçant l'attendrissement des publics<sup>18</sup>. De plus, en donnant chair à ses œuvres, les recherches élaborées par Piccinini peuvent être perçues comme une manière de réactiver les conceptions initiées par le philosophe Maurice Merleau-Ponty. Afin de se départir du dualisme cartésien qui pensait le corps et l'esprit comme deux entités séparées, Merleau-Ponty considère le corps en tant que chair capable de toucher et de ressentir le monde qui l'entoure<sup>19</sup> ; il ne peut donc pas être compris comme étant dissocié de l'esprit, les deux formant un tout. Au fil de sa carrière, les créatures de Piccinini sont de plus en plus expressives, comme si elles étaient aussi dotées d'une chair sensible qui peut éprouver le monde, tout en participant à son élaboration<sup>20</sup>. L'écart entre la corporéité humaine et celle des créatures est une nouvelle fois abattu grâce aux expressions corporelles et aux mimiques que l'artiste leur donne. Ces créatures sont des alter ego dont les formes sont celles de corps-sans-organes qui répondraient à l'appel que le poète Antonin Artaud lance à la radio en 1947 (diffusé en 1948) lors de la présentation *Pour en finir avec le jugement de Dieu*<sup>21</sup>. Pour l'homme de lettres, ces corps-ci ne sont plus régis par des organismes mécaniques, leur structure dépend d'ordres sensibles et émotifs qui régissent toutes leurs formes. Pour ce faire, Piccinini n'adopte pas seulement une position d'inventeuse, mais aussi celle qui dissèque et étudie le vivant pour mieux le recréer avec des matières inertes. Dans cet esprit, la chercheuse Rebecca Elizabeth Voisey remarque que les œuvres de Piccinini sont des études médicales à comparer aux simulacres hyperréalistes<sup>22</sup> réalisés en

---

18. GORISS-HUNTER Anitra, *Ibid.* p. 550.

19. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, [édition électronique], 2014 [1964], p. 351-352.

20. *Ibid.*

21. Un an après que Merleau-Ponty ait publié au sujet de la chair tout unissant le corps et l'esprit, le poète et artiste Antonin Artaud propose une remise en question de la structure corporelle se focalisant sur sa sensorialité et sa sensibilité. Après un internement en hôpital psychiatrique, il enregistre une émission de radio intitulée *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (2003 [1948]), dans laquelle il déclare que l'être humain est une construction mal agencée et cette mauvaise organisation biologique, nommée organisme, est responsable de sa souffrance. Le corps deviendrait un tout recréé par la volonté humaine et non imposée par la logique biologique, un corps sans organe ni organisme.

22. VOISEY Rebecca, *op.cit.*, p. 304.

cire lors des siècles précédents<sup>23</sup>. Cette analyse permet de revenir sur la question de l'empathie provoquée par les comparaisons morphologiques. Cependant, en reprenant l'histoire de la figuration humaine par la cire qu'elle hybride, l'artiste va au-delà d'une actualisation de l'humanisme. Son œuvre peut être ici interprétée comme étant dans la lignée des philosophies posthumanistes matérialistes qui pensent les possibilités empathiques grâce aux liens charnels qui unissent les êtres vivants. La vision posthumaniste de Piccinini est définie par le commissaire d'exposition Dea Antonsen en tant que philosophie qui

« [...] repense la place de l'humanité dans la nature et la technologie, en critiquant la vision occidentale dominante de l'humanité, qui définit l'individu pensant et parlant comme indépendant de la nature et élevé au-dessus de celle-ci depuis le siècle des Lumières<sup>24</sup>. »

Plus précisément, la pensée dans laquelle Piccinini est une alternative à un humanisme trop sélectif, réducteur et déconnecté de la réalité vécue. Elle invite à repenser le monde de manière plus inclusive en prenant un parti pris spéculatif. En 1984, la philosophe et chercheuse posthumaniste Donna Haraway publie le *Manifeste Cyborg*<sup>25</sup> dans lequel elle théorise l'empathie transcorporelle comme étant le résultat d'un enchevêtrement entre la culture qui sépare traditionnellement l'humain de l'animal et la biologie qui les rapprochent. La corporéité des créatures de Piccinini entre dans cette définition de l'empathie transcorporelle par l'union de l'humain à l'animal, l'un étant amené à se retrouver dans l'autre. Au-delà de la structure biologique, Piccinini engage une comparaison morphologique, sentimentale et émotionnelle entre ses créatures et les publics.

---

23. Ces objets avaient notamment deux usages pertinents en regard des œuvres de Piccinini : ils servaient aux cultes religieux (tels que certains reliquaires dont la cire donne une texture de peau) et aux recherches médicales (comme la *Vénus des médecins* produite par Clemente Susini vers 1782).

24. Traduction personnelle de la citation « *Posthumanism rethinks humanity's place in nature and technology, critiquing the dominant Western outlook on humanity, which has defined the thinking and speaking individual as being independent from and raised above nature since the Enlightenment.* » GETHER Christian, HØHOLT Stine, ANTONSEN Dea (Ed.), *op. cit.*, p. 10.

25. Titre original *Cyborg Manifesto*. HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes*, traduit de l'anglais par DUMAS Marie-Hélène, GOULD Charlotte et MAGNAN Nathalie, Paris, Exils, 2007 [1985 ; 1991].

## 2. L'empathie et le contexte muséal

En 1936, le photographe Edward Steichen place dans les salles d'exposition du MoMA de New York, des cultures de plantes en guise d'œuvres d'art. Le professeur Horst Bredekamp remarque toute la singularité de ce geste, car il mène l'institution à considérer que des êtres vivants peuvent être réifiés au point de devenir des objets d'art<sup>26</sup>. À sa suite, le bio-art au croisement des biotechnologies du vivant et de l'art, et l'art transgénique de l'artiste américano-brésilien Eduardo Kac, qui explore les possibilités de la génétique, ont perpétué les frontières entre la vie et l'inerte, entre le naturel et l'artificiel. À son tour, Piccinini ébranle les distinctions entre l'humain et le non-humain en insistant sur les similarités physiques et comportementales qu'entretiennent les publics avec ses œuvres hyperréalistes en les rendant à la fois familières et inquiétantes. De la même manière que le psychanalyste Sigmund Freud repère les dispositifs littéraires qui plongeaient le jeune Nathanaël du conte d'Hoffmann *L'homme au sable*<sup>27</sup> (1817), dans ce qu'il qualifie d'*inquiétante étrangeté*<sup>28</sup> (1919), les dispositifs narratifs et contextuels qui régissent les sculptures hyperréalistes de Piccinini sont déroutants. Dans ses mises en scène, Piccinini traite des situations quotidiennes que partagent ses créatures imaginaires avec l'être humain : la situation amoureuse, la menace permanente de la mort, l'amitié, la natalité, etc. De surcroît, leurs comportements ressemblent à ceux des humains. En 1970, le roboticien Masahiro Mori actualise les théories freudiennes en les appliquant aux progrès de la technologie appliquée à l'anthropomorphisme. Il élabore une vallée schématique qu'il nomme la Vallée de l'étrange<sup>29</sup>. Celle-ci lui permet d'identifier que plus un objet semble être similaire à l'humain, plus ce qui l'en distingue va être ressenti comme étant repoussant<sup>30</sup>. Piccinini joue avec les difficultés de cette Vallée ; pour susciter l'empathie,

26. BREDEKAMP Horst, *La Théorie de l'acte d'image*, Paris, Édition de La Découverte, 2015, p. 154.

27. Le titre original du conte est *Der Sandmann*. HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *L'Homme au sable*, Chêne-Bourg, Éditions ZOE, 1994 [1817], traduction de Michel-François Demet.

28. Le titre original de l'analyse est *Das Unheimliche*. FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, traduit de l'allemand par BONAPARTE Marie, et MARTY E., Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 1933 [1919].

29. Le nom original est *bukimi no tani gensho*, habituellement employé sous sa traduction anglaise *Uncanny Valley* (traduit par MACDORMAN Karl F. et MINATO Takashi) et « Vallée de l'étrange » ou « vallée dérangeante » en français, selon la traduction de YAYA Isabelle.

30. MORI Masahiro, « The uncanny valley », *Energy*, numéro 7, 1970, p. 33-35.

la créature doit adopter un comportement qui parvient à être à la fois ressemblant à celui de l'humain tout en étant suffisamment distinct pour ne pas être repoussant.

Dans le numéro 6 des *Cahiers de recherche sur l'Imaginaire CIRCÉ* (1976), le critique littéraire Henri Baudin identifiait trois manières de réagir face à un monstre similaire à une créature de Piccinini, une fois passé le stade de la fascination. La première serait que les publics procéderaient à une exclusion de cette créature, en fonction du dégoût qu'ils et elles ressentiraient ; la seconde, l'éclusion, serait une manière pour eux et elles de rationaliser ; le dernier type de comportement serait une réaction d'inclusion. Les publics écarteraient le sens négatif du terme « monstrueux » pour considérer seulement la créature comme étant un autre que soi-même, il s'agirait ici de l'admettre et l'accueillir. En appliquant les idées du critique, il est possible d'identifier que dans le cas de Piccinini, ces trois manières de réagir se conjuguent les unes après les autres. Cela se traduit par une attitude d'exclusion et de rejet qu'ont les publics en approchant cette œuvre ; ensuite, un regard plus attentif leur permet de faire des comparaisons l'humanité et la créature (comparaisons morphologiques, comportementales et contextuelles), l'empathie qui en résulte désamorce les premiers réflexes de rejets, ce qui mène vers une inclusion et une attirance émotive qui fait basculer la créature vers le familier et l'affectif. Cette dernière est une réaction progressive en s'accoutumant à l'étrangeté. Le monstrueux est un état d'instabilité qui peut être apprivoisé par une relation qui se crée entre les publics et l'œuvre grâce à la mise en scène. La relation que Patricia Piccinini parvient à créer entre ces derniers et ses monstres est une ode à la bienveillance et à la tolérance. Les théories de Baudin sont alors ébranlées puisqu'une fois l'effet de surprise passé, l'installation de l'artiste montre qu'en étant patient et persévérant, une situation terrifiante peut devenir attachante. De surcroît, comme le note la chercheuse Danielle Sands, la laideur de ses créatures, associée à l'empathie que l'artiste cherche à susciter, est elle aussi un engagement politique<sup>31</sup>. La laideur et le dégoût agissent comme des critiques sociales de l'être humain lui-même et de ses obligations sociales vis-à-vis de ce qui lui ressemble ou non, mais particulièrement lorsqu'il s'agit de ses propres créations. Comme l'explique Danielle Sands, « En ce sens, nous pourrions mettre l'empathie et le dégoût au service de la même tâche : celle

31. SANDS Danielle, *op.cit.*, p. 171.

de se familiariser avec cette “intériorité étrangère” [...] », cette intériorité est la part de non-humain chez chaque être humain<sup>32</sup>.

En 2001, après de grandes recherches et expérimentations, Piccinini expose dans le cadre du festival de Melbourne son œuvre *Sirène Taupe*<sup>33</sup>. Dans un plexiglas, elle place une sorte de petit animal imaginaire, dont la mise en scène rappelle les dioramas des musées de la nature ou dans les zoos. Dans le compte-rendu de cette exposition, la professeure Jacqueline Millner affirme que :

« Malgré les informations contextuelles qui avertissaient les publics qu'ils étaient témoins d'un projet artistique, les spectateurs ont confronté leurs connaissances intellectuelles à ce qu'ils voyaient. La confusion qui s'en est suivie a mis en évidence les différentes manières dont nous construisons notre réalité, que ce soit par la vue ou la lecture, le bon sens ou l'avis d'experts. Elle a également mis en lumière des questions éthiques urgentes concernant ce que nous considérons comme la “vie”, le processus de cette classification et les privilèges qui découlent du fait d'être considéré comme vivant<sup>34</sup>. »

Cet animal imaginaire ayant une peau molle et imberbe rappelle celle de l'être humain dans toute sa vulnérabilité. Elle fut d'abord le fruit d'un travail sur l'image numérique en trois dimensions. Piccinini l'a ensuite insérée dans notre quotidien, fréquentant les êtres humains à la manière d'un animal de compagnie. Selon les biologistes que Piccinini a interrogés, cette chimère n'aurait hélas jamais pu survivre à cause de sa fragilité<sup>35</sup> : des pattes bien trop courtes pour courir, une tête énorme qui l'empêcherait de se cacher, une absence de pilosité qui la ferait brûler au soleil ou geler l'hiver... Si cette chose venait donc à naître artificiellement, elle nécessiterait la protection permanente de ses créateurs. La contextualisation

32. SANDS Danielle, *Ibid*, p. 183.

33. PICCININI Patricia, *Sirène Taupe* [traduction personnelle *Siren Mole*], photographie, URL : [http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole\\_images.html](http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_images.html) [consultée le 07 juin 2021].

34. « *Despite the contextualising information that alerted visitors to the fact that they were witnessing an artist's project, the spectators tested their intellectual knowledge against what they saw. The ensuing confusion highlighted the different ways in which we construct our reality, whether by seeing or reading, common-sense or expert opinion. It also however highlighted pressing ethical issues around what we classify as 'life', the process of that classification, and the privileges that flow from being deemed to be alive.* » (Traduction personnelle), MILLNER Jacqueline *op.cit.*, 2001, n.p.

35. MILLNER Jacqueline, *Ibid*, 2001, n.p.

et la mise en scène photographique permettent une appropriation de ses créatures qui quittent le musée ou la galerie, pour apparaître dans la chambre d'un enfant, dans la rue ou dans notre voiture, développant un rapport empathique à des créatures qui serait susceptible d'entrer dans un quotidien immédiat<sup>36</sup>.

Habituellement, les sculptures hyperréalistes de Piccinini sont mises en scènes dans des photographies qui les insèrent dans des situations de la vie quotidienne humaine et qui sont amenées à être exposées avec les sculptures. En 2018, lors de la biennale de Vancouver, le commissaire de l'exposition Marcello Dantes a franchi un pas supplémentaire entre la fiction du contexte muséal et le contexte de la vie quotidienne. En effet, au lieu de présenter les œuvres de Piccinini dans une galerie, qui répliquerait l'ambiance des photographies ou qui les mettrait en parallèle, il l'invite à investir le Patricia Hotel situé au 403 East Hastings Street à Vancouver. Piccinini dispose de tout le premier étage pour mettre en scène ce à quoi ressemblerait l'existence de ses progénitures fictives, si elles venaient à traverser l'image photographique pour atterrir dans l'hôtel canadien. Ainsi, l'œuvre *Le couple*<sup>37</sup> (2018), constituée de deux êtres allongés l'un dans les bras de l'autre, ressemble à n'importe quel couple dans une chambre d'hôtel, s'enlaçant après avoir fait l'amour. L'espace leur appartient. Dans cette œuvre, la posture traditionnelle des genres qui culturellement met l'être masculin comme le protecteur est renversé<sup>38</sup>, la créature féminine est celle qui protège son compagnon. Piccinini s'émancipe de la traditionnelle science-fiction de la veine du *Dr Frankenstein* qui a principalement tendance à mettre la créature masculine au centre des histoires, faisant du personnage féminin un être de désir ou un personnage secondaire. Les publics sont donc amenés à réfléchir également à l'obsolescence des stéréotypes sociaux. Ils et elles ressentent autant une empathie cognitive qui prend en considération les états internes que pourrait ressentir ce couple et éprouvent une réaction affective pour l'œuvre.

En insérant ses créatures dans des scènes de vie quotidienne, l'artiste joue entre les limites de l'album souvenir et de la fiction artistique.

---

36. MILLNER Jacqueline, *Ibid*, 2001, n.p.

37. PICCININI Patricia, *Le couple* [traduction personnelle *The Couple*], [sculpture], lin, silicone, cheveux, fibre de verre, 42cm H x 168 x 65cm, 2018.

38. GETHER Christian, HØHOLT Stine, ANTONSEN Dea (Ed.), *op. cit.*, p.18.

Dans son texte « Fabulations spéculatives pour les générations de la technoculture : Prendre soin d'un pays inattendu<sup>39</sup> » publié à l'occasion du catalogue d'exposition (*tendres*) *créatures*. Patricia Piccinini<sup>40</sup>, Donna Haraway remarque aussi que ses œuvres sont pleines d'enfants ou d'adolescent·e·s. L'artiste recrée des familles qui obligent à repenser ce que signifie prendre soin des jeunes générations<sup>41</sup>. Leur imagination et leur innocence sont sans doute plus propices à envisager un monde possible avec ces créatures. L'indulgence dont ils et elles font preuve invite les parents à prendre conscience que ces étrangetés ne sont pas menaçantes. Piccinini dit qu'elles « ne sont pas toujours traditionnellement belles, mais qu'elles ont toujours une beauté et une honnêteté en elle<sup>42</sup> ». C'est sans doute en se confrontant à cette esthétique de la laideur que Piccinini parvient à créer de nouvelles formes d'émotions chez des publics qui en font l'expérience et imaginent l'histoire de chaque image et de chaque installation. La posture politique de l'artiste est particulièrement visible dans la charge émotive qu'elle instaure dans ses mises en scène. Chaque œuvre raconte une histoire dans laquelle l'humain et la créature artificielle de l'artiste sont amenés à échanger, à prendre soin l'un de l'autre, à se protéger et à s'apprécier.

### 3. Conclusion

Au rythme des années, l'expérimentation artistique a fait évoluer la pratique artistique de Patricia Piccinini, permettant d'identifier les *modus operandi* par lesquels opèrent l'imaginaire du corps dans la création artistique. La science-fiction de Piccinini donne vie à des créatures aux corps incongrus composés d'une hybridation entre l'humain, l'animal et le végétal. Cet imaginaire des corps agit comme un miroir dans lequel les publics contemplent à la fois leur propre part d'animalité, ainsi que la

---

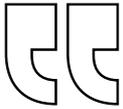
39. Titre original du texte « Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country » (Traduction personnelle).

40. Titre original du catalogue d'exposition (*tender*) *creatures*. Patricia Piccinini, traduction personnelle.

41. HARAWAY Donna, FERNÁNDEZ ORGAZ Laura, PICCININI Patricia, (*tender*) *creatures*. Patricia Piccinini, catalogue d'exposition, Vitoria-Gasteiz, Artium Basque Museum-Center of Contemporary Art, 2007. n.p.

42. Traduction personnelle de la citation : « *They are not always traditionally beautiful, but they always have a beauty and an honesty within them.* », PICCININI Patricia, 2020, n.p.

part d'humanité qui anime ses créatures. La production de ses sentiments soutient une posture politique forte de l'artiste qui souhaite amener les publics à être davantage sensibilisés aux liens qui les rapprochent des animaux et des végétaux, mais également aux liens qui régissent les rapports entre les êtres humains eux-mêmes. Les œuvres de Piccinini sont par conséquent, un dédoublement posthumaniste du vivant qui participe à redéfinir l'humain dans ses rapports à l'autre. Mais dans une perspective environnementaliste, le posthumaniste des œuvres n'est pas un synonyme d'eugénisme, il est une manière de franchir les frontières corporelles qui séparent l'humain de son environnement. Dans la science-fiction, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou artistique, l'appel à la prise de conscience des activités terrestres mène souvent à des dystopies dans lesquelles l'humain est accusé de ne pas avoir pris soin du vivant et de son environnement ; toutefois, les œuvres de Piccinini ne sont pas pessimistes, au contraire, elles évoquent la douceur, la fragilité et l'amour. C'est sans doute là, entre autres, que le travail de Piccinini est si singulier, l'artiste parvient à mettre en jeu le rapport charnel à l'autre – humains, animaux, végétaux – actuel et futur, d'abord en le mettant à distance par la monstruosité, puis en créant une situation qui permet la projection empathique, ébranlant ainsi les limites entre le fictif et le réel. Ses œuvres se distinguent par la bienveillance qu'elles suscitent et aux émotions de rejet face à l'étrange, qu'elles transforment ensuite en sentiments d'affection. Ainsi, l'imaginaire polyforme du corps de Piccinini impulse la sensibilité des regardeur·euse·s de ses œuvres à l'égard de leur propre corps et du vivant. Depuis plusieurs années, Piccinini développe des projets dans lesquels la chair est insérée dans des mécanismes de voitures. Il est possible de se demander si l'empathie était jusqu'alors seulement possible par le mélange de plusieurs êtres vivants ensemble. Le corps polyforme se décline une nouvelle fois, remettant en question l'impact des objets insensibles auxquels la corporéité est fusionnée. Inspirée notamment de la nouvelle *Crash* (1973) de J. G. Ballard, popularisée par l'adaptation cinématographique de David Cronenberg en 1996, les hybridations aux voitures de Piccinini semblent provoquer des sentiments inédits qui emmènent davantage la relation au corporel vers une sensualité que vers l'empathie protectrice instaurée par les monstres étudiés au sein de cet article.



## Bibliographie

### Corpus

- ARTAUD Antonin**, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1948].
- DELEUZE Gilles**, **GUATTARI Felix**, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- FREUD Sigmund**, *L'Inquiétante étrangeté*, Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 1933 [1919].
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus**, *L'Homme au sable*, Chêne-Bourg, Éditions ZOE, 1994 [1817].
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard [édition électronique], 2014 [1964].
- SHELLEY Marie**, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, LGF/Livre de Poche, 2009 [1818].

### Études critiques

- ASSMANN Aleida**, **DETMERS Ines**, *Empathy and its Limits*, Macmillan, Palgrave Macmillan, 2016.
- BAUDIN Henri**, « Les monstres dans la science-fiction », *Cahiers de recherche sur l'Imaginaire CIRCÉ*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1976.
- BREDEKAMP Horst**, *La Théorie de l'acte d'image*, Paris, Édition de La Découverte, 2015.
- FERNANDER ORGAZ Laura** et **PICININI Patricia**, "The Naturally Artificial World", *(tender) creatures*, catalogue d'exposition, Vitoria-Gasteiz, Atrium Museum, 2007.  
<https://www.patriciapiccinini.net/printessay.php?id=29>  
[consulté le 07 juillet 2021]
- GETHER Christian**, **HØHOLT Stine**, **ANTONSEN Dea** (Ed.), *Patricia Piccinini, A World of Love*, Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, 2019.  
[https://issuu.com/arken\\_museum/docs/uddrag\\_piccinini\\_uk](https://issuu.com/arken_museum/docs/uddrag_piccinini_uk)  
[consulté le 2 juin 2021]

- GORISS-HUNTER Anitra**, « Slippery mutants perform and wink at maternal insurrections: Patricia Piccinini's monstrous cute », *Journal of Media & Cultural Studies*, volume 18, Issue 4, 2004, p. 541-553.
- HARAWAY Donna**, **FERNÁNDEZ ORGAZ Laura**, **PICCININI Patricia**, (*tender*) *creatures*. Patricia Piccinini, catalogue d'exposition, Vitoria-Gasteiz, Artium Basque Museum-Center of Contemporary Art, 2007.
- HARAWAY Donna**, *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes*, traduit par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007 [1985 ; 1991].
- HOLMBERG Tora**, **IDELAND Malin**, « Imagination Laboratory: Making Sense of Bio-Objects in Contemporary Genetic Art », *The Sociological Review*, 2016.
- MILLNER Jacqueline**, « Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics », *Artlink*, 2001.  
<https://www.patriciapiccinini.net/printessay.php?id=4>  
 [consulté le 27 mars 2021]
- MODULEVSKY Daniel**, **CUERRIER Charles M.** et **PELLING Andrew E.**, « Open Source Biomaterials for Regenerative Medicine », *BioCoder*, juillet 2015.  
<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.730.8933&rep=rep1&type=pdf#page=26>  
 [consulté le 23 février 2021]
- MORI Masahiro**, « The uncanny valley », *Energy*, numéro 7, 1970, p. 33-35.
- PICCININI Patricia**, « Some thoughts about my practice », 2020.  
<https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/496/50>  
 [consulté le 7 mai 2021]
- SANDS Danielle**, *Animal Writing: Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*. Edinburgh University Press, 2019.
- VOISEY Rebecca Elizabeth**, *Pathways of Felt-visuality in the New Wunderkammer: Producing Empathic Engagements with Body Imagery from Contemporary Art and Medicine*, thèse de doctorat, Brisbane Griffith University, soutenue en 2015.

