

Tilburg University

L'imagerie du corps interne

Slatman, J.

Published in:
Methodos. Savoirs et Textes

Publication date:
2004

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):
Slatman, J. (2004). L'imagerie du corps interne. *Methodos. Savoirs et Textes*, 4. <http://methodos.revues.org/133>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Article

L'imagerie du corps interne.

<http://.revues.org/document133.html>

Jenny Slatman

4 (2004)

Penser le corps

Résumé

Les technologies contemporaines de l'image, telles que les ultrasons, l'endoscopie, et autres IRM et scanners, transforment l'image de notre corps. Dans cet article, cette transformation est particulièrement mise en lumière à partir d'une œuvre de Mona Hatoum intitulée " Corps étranger ". Cette œuvre d'art consiste en une projection vidéo d'images endoscopiques de l'intérieur du corps de l'artiste. On dit souvent qu'il est impossible de s'identifier soi-même à partir de ce type d'images dans la mesure où elles sont difficilement reconnaissables comme des parties de son corps propre. Ou encore qu'elles n'appartiennent pas à l'image narcissique du corps. A l'aide d'une analyse phénoménologique et psychanalytique, l'auteur s'attache ici au contraire à montrer que de telles images fournissent une image affective de notre corps propre et qu'à travers elles il devient possible d'affronter l'étrangeté de celui-ci.

Abstract

Contemporary imaging technologies, such as ultrasound, endoscopy, MRI, PET or CT scan, transform our body image. In this article, this transformation is articulated by means of an analysis of an artwork by Mona Hatoum, entitled *Corps Étranger*. This work of art consists of a video projection of endoscopic images of the artist's interior body. It is often claimed that one cannot identify oneself with this kind of images since they are hardly recognizable as parts of one's own body. As such they do not belong to the narcissistic image of the body. By means of a phenomenological and psychoanalytic analysis, it is here argued, however, that these images provide an affective image of one's own body in which one can face the strangeness of one's own body.

Texte intégral

LE CORPS AUJOURD'HUI.

Notre époque témoigne d'un intérêt théorique croissant pour la notion de corps. Ceci n'a rien d'étonnant, puisqu'un certain nombre de technologies récemment développées ont radicalement bouleversé les catégories classiques du corps. Je pense en particulier à ces technologies qui sont déjà profondément ancrées dans notre vie quotidienne, comme par exemple l'usage mondial d'Internet ou les possibilités de la greffe.

Grâce à Internet, on peut « habiter » le *cyberespace*, où l'on n'a plus besoin d'un corps. La communication et l'imagination se sont libérées de la présence corporelle. Internet met sérieusement en péril l'idée du corps comme site de notre existence, de notre expérience et de notre identité. Une telle possibilité technologique implique des reformulations du corps autant dans les réflexions théoriques que dans l'art. David Le Breton, anthropologue et sociologue, affirme ainsi que le corps ne constitue plus un *ego*, mais un *alter ego*, qu'il est devenu « la prothèse d'un Moi » (Le Breton, 1999, 24), et l'artiste australien Stelarc déclare que le corps est « obsolète¹ ».

De la même manière, la possibilité de greffer des organes nous invite à penser le corps autrement, à formuler d'autres concepts et critères. La greffe des organes, généralement considérés comme strictement personnels (comme par exemple le cœur, mais également les mains, aux empreintes digitales exclusivement individuelles), met en question la différence entre corps propre et corps étranger². Le philosophe Jean-Luc Nancy, qui a lui-même subi une greffe du cœur, estime que le fait d'avoir reçu un organe d'un autre l'a incité à concevoir le corps propre comme ce qui est capable d'« accueillir » un intrus à la fois menaçant et bienfaisant (Nancy, 2000). Selon lui, cet intrus – dont la greffe est un cas exemplaire, mais qui se manifeste également dans d'autres phénomènes comme la consommation de médicaments – reste toujours une altérité radicale, mais forme néanmoins la condition du soi-même. En bref, les technologies contemporaines demandent de repenser le corps.

Les reformulations du corps se limitent le plus souvent aux conséquences des technologies qui affectent directement la matière du corps et son fonctionnement biologique : le transsexualisme, les marques corporelles, le bodybuilding, la médicalisation, le clonage, la fécondation *in vitro* (FIV)³. Dans cet article, je projette d'exposer un autre aspect du corps contemporain. En me concentrant sur de nouvelles techniques de l'imagerie du corps, j'aimerais repenser ici « l'image du corps ». Le contrôle du corps par les technologies inclut plus que la manipulation de la matière ; il inclut également une capture des parties inconnues et invisibles du corps. Le regard médical pénétrant désormais sous la peau, l'image du corps s'est radicalement transformée. Depuis l'invention des rayons-X par Wilhelm Conrad Röntgen en 1895, l'intérieur du corps du vivant peut être exposé sans que l'on ait à l'inciser. Et,

dès les années soixante, les possibilités d'imaginer l'intérieur du corps se sont développées de façon explosive. Grâce à l'échographie, à l'endoscopie, au TDM scan (Tomodensitométrie ou scanner X), au TEP scan (Tomographie à émission de positron) et à l'IRM scan (Imagerie par résonance magnétique), on vit dans le mythe du « corps transparent⁴. » Le regard clinique vigilant, qui selon Foucault s'est développé à la fin de XVIII^e siècle en remplaçant l'analyse par le « décryptement » (Foucault, 1963, 60), trouve son accomplissement ultime à notre époque dans l'objectivation et la visualisation de ce qui appartient à l'expérience subjective et invisible. Pour cette raison, les techniques de l'imagerie du corps se trouvent au même plan que celles qui concernent la manipulation de sa matière : elles changent véritablement l'expérience du corps propre.

Dans ce qui suit, j'aimerais aborder la question des nouvelles images du corps à notre époque, et cela en prenant en considération les deux sens de l'expression « image du corps ». D'un côté, elle signifie la représentation du corps ou des parties du corps, soit dans l'usage médical, soit dans la perspective artistique et esthétique. Mais de l'autre, elle a un sens plutôt psychologique : l'image du corps, ou l'image corporelle (en anglais *body image*), implique une sorte d'image à la fois mentale et sensible qu'on a de son corps en tant que corps propre et unifié. D'après ce dernier sens, l'image du corps exprime l'identité corporelle. Si ces deux significations sont bien différentes, elles ne s'excluent pas pour autant. L'image du corps comme identité du « moi » (*Ich*) se constitue à travers des images et des « idéaux », comme l'a montré clairement la psychanalyse. Initialement, au stade du premier narcissisme, le « moi » prend pour modèle sa propre image spéculaire, et à un stade ultérieur, il se reflète dans les images des autres. La constitution de l'identité (corporelle) n'étant jamais chose faite, il peut y avoir plusieurs images idéales du corps pour l'adulte.

Mon hypothèse est que les nouvelles images du corps interne, offertes par l'imagerie médicale (échographie, endoscopie, IRM, TDM et TEP), affectent l'image du corps en tant qu'identité corporelle vécue. De plus, puisque ces nouvelles images –morcelées et presque méconnaissables– ne sont pas facilement intégrables dans l'image spéculaire de notre corps, il faut dépasser la théorie du narcissisme, qui réduit l'image du corps à une « image visuelle ». À l'opposé de cette conception, je voudrais développer une théorie de « l'image affective ».

Bien évidemment, les techniques de l'imagerie ont tout d'abord une signification dans son usage proprement médical, et le changement de l'identité corporelle est surtout ressenti par des malades qui ont subi un tel traitement. Pourtant, puisque je projette d'esquisser une théorie de l'image du corps en général, ne me limitant donc pas à l'expérience du malade, j'aborderai la question de l'imagerie du corps interne en dehors de la situation clinique, dans l'espace public de l'art. L'œuvre d'art basée sur l'imagerie médicale a deux avantages par rapport à son usage clinique : elle la rend accessible à un public

plus large et elle peut également réfléchir sur l'usage médical⁵. Il s'avère que beaucoup d'artistes contemporains se sont inspirés des technologies médicales. Dès la dernière décennie du XX^e siècle, est apparue une nouvelle vague du *Body Art*. En guise d'exemple, je voudrais discuter ici une œuvre de Mona Hatoum intitulée *Corps étranger* (1994) – une installation vidéo qui montre des images endoscopiques de l'intérieur du corps de l'artiste elle-même. Mais avant d'explorer, par le biais de la phénoménologie et de la psychanalyse, comment une telle œuvre d'art invite à reformuler l'identité corporelle, je m'arrêterai d'abord très brièvement sur la manifestation du *Body Art* aujourd'hui.

LE BODY ART CONTEMPORAIN.

Comme on le sait, le *Body Art* est un phénomène culturel qui date des années soixante et soixante-dix. Il a surgi à l'époque de la clôture du modernisme. Bien entendu, le corps a toujours figuré dans l'art, qui a toujours offert des représentations du corps ou des parties du corps. Le *Body Art* est pourtant novateur en ce sens qu'il a mis en question l'idée du corps comme « LE corps » – idée qui a toujours dominé le modernisme de la première moitié du siècle précédent. En soulignant la singularité des corps et les différences spécifiques, comme les différences du sexe, de la race et de l'âge, le *Body Art* est avant tout une expression de l'émancipation du corps. C'est la raison pour laquelle les *body* artistes de la première heure étaient souvent des féministes qui se battaient contre la domination masculine du modernisme (Pollock, 1988). Il suffit de penser à la performance de Carolee Schneeman, *Interior Scroll* en 1975, où l'artiste, toute nue, enlève un long morceau de papier écrit de son vagin. De cette façon, l'artiste voulait intégrer l'intérieur du corps féminin à son extérieur en tant qu'image lisible de la féminité⁶. Le *Body Art* des années soixante et soixante-dix était en majeure partie basé sur un féminisme politique et militant. Quand le discours féministe s'est transformé durant les années quatre-vingt, l'art du corps a suivi ce changement : inspirées par des théories post-structuralistes, ces féministes étaient de l'avis que la représentation du corps était liée à un fétichisme phallogocentrique à rejeter. De ce fait, le corps comme entité singulière et sexuée s'est progressivement effacé de la perspective artistique (Jones, 1998, 22-29). À cette époque, les artistes féministes préféraient représenter la féminité en omettant le corps féminin. Et il est vrai que les années quatre-vingt ne forme pas la période la plus florissante du *Body Art*.

Depuis les années quatre-vingt-dix, par contre, le corps a de nouveau acquis une position centrale dans l'art. Mais cette fois, comme il ne s'agit pas exclusivement de l'émancipation politique du corps, l'art corporel réfléchit surtout sur la position et le statut du corps par rapport aux technologies hypermodernes, soit médicales comme l'imagerie et le clonage, soit culturelles comme Internet et la réalité virtuelle. La fin du corps semble imminente, de sorte que l'art corporel contemporain se donne pour tâche de penser l'avenir du corps, comme l'ont constaté les éditeurs du magazine allemand *Kunstforum*⁷ Au

lieu de mettre en scène le corps par des « performances », l'art contemporain s'appuie surtout sur des technologies multimédia pour exprimer le corps fragmenté et « technologiste » (Jones, 1998, 199). Alors que le *Body Art* des années soixante réagissait contre les développements techniques et industriels, les artistes contemporains adoptent parfois une méthode scientifique (Duncan, 2000). Très souvent, ils travaillent en hôpital, en collaboration avec des médecins. Comme autrefois dans la tradition de l'anatomie, l'artiste et le savant partagent une certaine connaissance du corps⁸.

L'œuvre de Mona Hatoum, dont j'aimerais évoquer quelques réflexions ici, se situe dans cette tradition du *Body Art* contemporain. Le corps a toujours joué un rôle important dans l'œuvre de cette artiste. Comme elle l'a expliqué lors d'un entretien, venant d'une culture (le Liban) où il n'y a pas de séparation stricte entre l'âme et le corps, elle s'est étonnée de l'exclusion de la dimension physique dans la culture anglaise ((Kristeva, 1974, 17-100). Un autre thème récurrent dans son œuvre est la question de la surveillance par les caméras. En 1980, elle a réalisé *Don't Smile, You're on Camera*, une performance « live » où elle filmait le public avec une caméra. Ces images vidéo étaient mélangées avec d'autres images : l'image d'une personne bien vêtue se mélangeait avec celle d'une personne nue ou avec une image rayon-X. Les images projetées sur l'écran donnaient l'impression que le regard de la caméra glissait sous les vêtements, sous la peau. Ce voyeurisme profond se réalise finalement dans l'œil de la caméra qui pénètre effectivement l'intérieur du corps dans *Corps étranger* (1994). Ce regard envahissant est à la fois quelque chose de fascinant et d'effrayant ou de violent, de sorte que cette œuvre semble impliquer simultanément un étonnement vis-à-vis des parties inconnues du corps et une critique de la technique de l'appropriation par l'imagerie. *Corps étranger* consiste en une sorte de cabine dans laquelle on doit entrer pour regarder et sentir l'œuvre (voir illustration 1, en fin d'article). Sur le sol de la cabine, il y un écran rond sur lequel sont projetées des images agrandies de la surface et de l'intérieur du corps de l'artiste. On peut suivre la caméra endoscopique qui tantôt effleure la peau et tantôt pénètre les orifices, comme l'anus et le vagin, pour filmer l'intérieur du corps. Les mouvements de la caméra sont accompagnés par le bruit amplifié de la respiration et de la pulsation cardiaque de l'artiste : au moment où la caméra reste en dehors du corps, on entend le son de la respiration, dès qu'elle y entre, on entend le battement du cœur. De ce fait, le spectateur qui se trouve dans la cabine assez étroite, ne pouvant guère éviter de marcher sur l'écran, peut se sentir comme absorbé *dans* le corps de l'artiste. Il est pris dans un « cercle étrangement intime », entre l'extériorité et l'intériorité du corps (Philippi, 1994).

Le titre de cette œuvre est certes très évocateur. Tout d'abord, le corps étranger n'est pas le corps propre, ce n'est pas mon corps, mais le corps d'un autre. Mais pour le possesseur de ce corps –en l'occurrence, l'artiste– le corps montré sur l'écran n'est pas non plus tout à fait quelque chose de familier. On ne reconnaît guère son propre corps : les images du corps interne ne correspondent pas avec celles qu'on a de son corps de l'extérieur. L'intrusion de quelque chose d'étranger dans son corps renvoie encore à une autre

signification de corps étranger : celui-ci est la caméra. C'est dans ce sens que l'artiste elle-même a entendu le terme « corps étranger⁹ ». Mais un tel corps étranger et envahissant était exclusivement senti par l'artiste même ; le spectateur ne sent, lui, que l'étrangeté qui résulte de l'enregistrement par la caméra.

C'est précisément sur l'étrangeté des images présentées que j'aimerais me concentrer. Le spectateur est confronté avec les images d'un corps, mais puisqu'il s'agit d'images presque méconnaissables, il ne va pas de soi de les lier à l'image qu'on a déjà de son propre corps. Si l'écran du *Corps étranger* brise le miroir du narcissisme, il subsiste tout de même une sorte de reconnaissance. Nous sentons très bien qu'il s'agit là d'un aspect de notre existence corporelle qui, dans son étrangeté, ne nous est pas tout à fait étrange. *Corps étranger* bouleverse profondément la relation entre corps propre et corps étranger, mais cela ne veut pas dire que celui-là serait remplacé par celui-ci. Il s'agit plutôt d'un glissement de la perspective narcissique qui exclut toute aliénation à une dimension affective où l'étrangeté peut être affirmée.

CORPS PROPRE : L'IMAGE NARCISSIQUE.

Dans le discours philosophique, la notion de « corps propre » a été développée entre autres par Maurice Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* (1945). Selon lui, le corps propre, n'étant pas le corps comme une chose ou l'organisme biologique, indique la subjectivité du corps. C'est l'identité de soi-même qui précède l'identité intellectuelle du « je pense » ou du *cogito*. Avant de réfléchir sur soi au moyen de la pensée, on a déjà le sentiment d'être un soi. Le corps propre, c'est le « moi » au niveau le plus primordial, qui se réalise par ses possibilités motrices et sensibles ; c'est le « je peux ». Merleau-Ponty a adopté ainsi une notion du corps issue de la neurologie et de la psychologie pour étayer une philosophie du corps. Car le « corps propre » est une traduction philosophique de la notion de « schéma corporel » telle que Henry Head, dans les années vingt, l'a introduite dans le discours neurologique pour décrire la « compréhension » immédiate de la position et de la posture du corps par la proprioception (Head, 1920). Les psychologues l'ont intégrée ensuite dans leurs théories pour expliquer des phénomènes où le sentiment du corps ne s'accorde plus avec le corps « réel », comme le membre fantôme. Dans cette perspective, l'analyse du psychologue Paul Schilder s'est avérée décisive, puisqu'elle subsumait tous les aspects de l'unité sentie du corps propre sous le terme d'« image du corps » (Schilder, 1935). Selon lui, la compréhension immédiate de la position et de la posture du corps est une « image en trois dimensions », et Schilder renonce ainsi à la distinction entre « l'image du corps » et le « schéma corporel¹⁰. » C'est notamment à partir de cette analyse que la notion d'« image » joue un rôle capital dans les théories psychologiques du corps. On retrouve là également l'influence de la psychanalyse – ce qui est explicite dans l'analyse de Schilder, puisqu'il s'y appuie parfois sur la théorie du narcissisme de Freud. Bien que la psychanalyse de Freud (et de Lacan) ne s'occupe pas de la notion de l'image

du corps, on voit très bien comment ce terme est développé à partir de cette théorie. L'essence de la psychanalyse consiste en effet notamment en ceci qu'elle surpasse la dimension biologique du corps pour ouvrir la dimension imaginaire.

La psychanalyse nous a surtout appris que le soi ou l'identité n'est pas quelque chose d'inné et que l'unité du soi n'est jamais chose faite. Selon Freud, la constitution du moi (*Ich*) a son origine dans le narcissisme premier, qui implique un certain investissement (*Besetzung*) de la libido. La théorie du narcissisme est à comprendre à partir de la division des pulsions (*Triebe*), opérée en premier lieu par Freud, entre la pulsion d'auto-conservation et la libido ou la pulsion sexuelle. La première concerne l'ensemble des besoins liés aux fonctions corporelles de l'individu ; elle est motivée par la faim. La seconde concerne la préservation de l'espèce ; elle surpasse la vie individuelle et elle est motivée par l'amour. Les premières pulsions sont présentes dès les premiers mois de la vie, les secondes se développent peu à peu¹¹. Le narcissisme premier marque le moment où le moi n'est plus exclusivement caractérisé par les instincts de la préservation de soi, mais où il commence à se considérer soi-même comme un objet d'amour dans lequel il veut investir de la libido sexuelle. Pour surpasser l'auto-érotisme des pulsions d'auto-conservation, il faut une « nouvelle opération psychique¹² ». Celle-ci est caractérisée par la visualisation ou l'imagination, car l'investissement de la libido dans soi-même n'est possible que dans la mesure où le moi a une certaine représentation de soi. C'est à partir de cette nouvelle opération psychique que le moi cesse d'être un être exclusivement biologique pour devenir une instance psychologique (Moyaert, 1983). Ou encore, ce n'est qu'à ce stade qu'on peut parler d'un véritable moi, et l'on voit que ce moi est tout d'abord une représentation de soi-même dans laquelle on peut investir de la libido. L'imagination forme ainsi l'une des conditions indispensables pour la constitution de l'unité de soi-même. On n'investit pas de la libido dans son corps en tant qu'organisme biologique, mais on l'investit dans sa représentation, dans son image. Cette signification de la notion d'image est accentuée dans l'analyse de Jacques Lacan.

Ce que Freud a décrit comme la « nouvelle opération psychique » du premier narcissisme est repris par Lacan en termes de « stade du miroir ». Le stade du miroir est une expérience qu'on peut observer dans une certaine phase du développement de l'enfant (entre six et dix huit mois) (Lacan, 1949). A ce stade, l'enfant arrive à se reconnaître soi-même dans le miroir¹³. Pour la première fois, l'enfant se sent comme une unité grâce à l'identification avec l'image spéculaire. Avant le stade du miroir, l'enfant n'a pas encore une image unifiée de soi-même. Au stade précédent –le stade auto-érotique–, il ne ressent que des parties de son corps et ne s'intéresse qu'à quelques zones spécifiques, comme la bouche dans le cas où il suce son pouce. Lacan le décrit comme « corps morcelé ». La reconnaissance de sa propre image spéculaire met un terme à cette fragmentation du corps et constitue l'image du corps comme une *Gestalt*. Lacan souligne le fait que la reconnaissance dans ce stade n'en est pas encore véritablement une. L'enfant reconnaît son image

spéculaire, mais il ne perçoit pas encore qu'il y a une différence entre cette image et soi-même : il n'y a qu'une « méconnaissance » (Lacan, 1949, 98). L'enfant ne reconnaît pas encore l'altérité de l'image, il se confond avec l'autre. L'identification narcissique n'étant qu'imaginaire, l'identification complète ne se réalise qu'à un stade ultérieur où l'on entre dans la dimension intersubjective. Pour Freud, ce stade est déterminé par la résolution du complexe d'Œdipe, et selon Lacan, c'est la transition de l'ordre imaginaire à l'ordre symbolique. Dès ce moment, l'enfant se crée un modèle selon lequel il mesure et évalue son moi actuel. Ce modèle est appelé « idéal du moi » (*Ichideal*) et plus tard « surmoi » (*Überich*). Le développement du moi, à ce stade, est entraîné par un changement capital de l'investissement de la libido. Au stade narcissique, l'enfant, en ce qu'il est son propre idéal, investit de la libido dans l'image de soi-même. Or, en constituant le surmoi, le moi investit de la libido dans un idéal qu'il projette devant lui-même, et qui en tant que tel se substitue au narcissisme perdu de l'enfance où le moi était son propre idéal¹⁴. Le surmoi, ou la conscience (*Gewissen*) est une instance psychique particulière (*besondere psychische Instanz*) qui observe (*beobachtet*) sans cesse le moi et l'évalue au moyen de cet idéal (Freud, 1915, 62). On voit ici que l'unité de soi-même ne se base plus exclusivement sur l'idéal narcissique. Pour souligner la constitution de la différence entre l'image du moi qui vient du moi et l'image du moi qui vient de l'Autre, Lacan a distingué le « moi idéal », qui est un idéal narcissique, de « l'idéal du moi », qui est un idéal symbolique.

Comme on le sait, dans la théorie psychanalytique, l'Autre qui constitue l'idéal du moi est tout d'abord la mère et le père. D'où le complexe d'Œdipe. Pourtant, ce processus ne s'achève pas après la résolution de ce complexe : toute la vie, le moi qui, selon Freud, inclut le surmoi (et le ça, *Es*), se fait et se défait en se réfléchissant dans un idéal du moi. Et cet idéal du moi peut se manifester sous la forme d'une image idéale du corps, comme l'a observé Gail Weiss dans son livre *Body Images*. Selon elle, la construction de l'image idéale du corps est le premier effet matériel de l'idéal du moi (Weiss, 1999, 23). L'image idéale ainsi constituée ne vient pas simplement du moi, mais sa construction est surtout alimentée par des images qui l'entourent. La culture dans laquelle nous vivons nous offre continuellement une multiplicité d'images qui peuvent servir comme un miroir dans lequel nous nous réfléchissons : le corps mince, le corps musclé, le corps bronzé, le corps noir, le corps sain, le corps malade, le corps percé du « piercing », le corps tatoué etc. On peut affirmer ou rejeter ces images idéales, qui dominent des (sub-)cultures différentes, mais ces deux attitudes se basent sur la même supposition : pour affirmer ainsi que pour rejeter une image, il faut être capable de faire une comparaison entre l'image et soi-même ; cela suppose déjà une certaine reconnaissance. Dès lors, les images du corps dans lesquelles on ne reconnaît rien, comme les images du corps interne, semblent être indifférentes par rapport à la construction de l'image (idéale) du corps. On pourrait en déduire que les images du *Corps étranger* restent en dehors de l'image du corps. Pourtant, si l'on radicalise la psychanalyse narcissique et qu'on la ramène à ses origines sensibles, on peut ouvrir une dimension de la reconnaissance en deçà de la représentation visuelle.

Corps étranger montre des aspects du corps qu'on ne peut ajouter à la connaissance visuelle du corps. Ces images nous montrent en effet des parties « invisibles » pour notre regard ordinaire. Au niveau du visuel, il n'y a pas du tout de reconnaissance. Et de plus, ces images montrent des parties du corps qu'on n'aime pas vraiment se rappeler. L'intérieur du corps est un lieu obscur, puant, muqueux, sanguinolent. Certes, l'intérieur appartient au corps, il en fait partie, mais il faut bien se demander s'il appartient au corps propre. L'intérieur méconnaissable s'exclut plutôt du sentiment du « propre », il indique cette dimension qui est toujours là mais qui dans la plupart de nos expériences corporelles n'est pas présente : c'est le « corps absent » (Leder, 1990). Au lieu d'affirmer l'image du corps en tant que corps propre, les images du corps interne montrent le corps étranger et absent, et ne peuvent donc pas fonctionner comme des images idéales. Apparemment, l'image idéale du corps implique toujours un corps intact et reconnaissable. La théorie freudienne et lacanienne, quant à elle, approuve une telle vision, car elle ne prend pas en considération le corps interne. Si elle s'intéresse au corps, c'est seulement dans l'intention d'explorer sa surface. Comme l'a écrit Freud, le moi est quelque chose de corporel en tant qu'il est la projection d'une surface comparable à l'homoncule des anatomistes (Freud, 1923, 294-295). La peau joue un rôle important dans la manière dont la psychanalyse veut faire communiquer la vie intérieure des pulsions et la réalité extérieure. La psychanalyse s'intéresse surtout à la surface du corps et à ses orifices, comme la bouche, l'anus, les yeux, et non pas à ce qui est sous la peau.

Le corps interne reste pour Lacan en dehors de l'ordre l'imaginaire tout comme de l'ordre symbolique. Ainsi qu'il l'a dit explicitement, les images du corps interne appartiennent au « corps morcelé » qui précède l'unité imaginaire du stade du miroir. Et dans la vie d'adulte, il peut y avoir une régression de ce corps morcelé sous la forme d'une « désintégration agressive de l'individu », par exemple dans le cas de l'hystérie. « Ce corps morcelé [...] se montre régulièrement dans les rêves [...]. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en *exoscopie*, qui s'allient et s'arment pour les persécutions intestines » (Lacan, 96, nous soulignons). Alors, selon Lacan, les images du corps morcelé restent en dehors du champ de la vision proprement dite, elles sont exo-scopiques. Elles restent en dehors du domaine de l'imaginaire et en dehors du domaine du symbolique ; elles ne sont pas de l'ordre de la représentation. Puisque *Corps étranger* nous offre des images du « corps morcelé », ces images *endoscopiques* sont en effet *exoscopiques*. La figuration du corps interne n'est pas à intégrer dans l'image du corps en tant qu'unité du corps. Comme l'a affirmé Lacan, ce corps morcelé se manifeste au moment où l'image du corps est brisée. Ce qui est en jeu ici est une représentation visuelle de ce qui ne peut être représenté, de ce qui ne peut être assimilé à l'image du corps : en cela réside l'étrangeté. C'est la raison pour laquelle certains interprètes considèrent *Corps étranger* comme une figuration du Réel au sens lacanien (Lajer-Burcharth, 1997). Car, le Réel est ce qui échappe à l'Imaginaire et au Symbolique, il est dépourvu de sens, de signification. Je crois néanmoins qu'une telle interprétation lacanienne de cette œuvre d'art ignore le fait que, même s'il y a une certaine « méconnaissance »

face à ces images, on y reconnaît quelque chose. On y reconnaît l'étrangeté de soi-même en deçà de l'image narcissique.

CORPS ÉTRANGER : L'IMAGE AFFECTIVE.

On peut ré-intégrer les images d'un corps morcelé à l'image du corps si l'on restaure d'abord la distinction entre l'image du corps et le schéma du corps – distinction abandonnée par Schilder, comme on l'a vu ci-dessus. Le discours psychanalytique (de Freud et Lacan) insiste sur l'imaginaire ou le visuel de l'unité de l'ego. Cette unité est d'abord une unité représentée. Il faut pourtant se demander si l'unité corporelle se manifeste toujours comme une unité représentée – ce qui n'est pas une question pour Freud et Lacan, puisqu'ils s'intéressent en premier lieu à l'appareil psychique et non pas au corps. Passons alors pour un moment de la psychanalyse à la phénoménologie. Selon l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty, le « corps propre » n'est pas seulement l'image du corps, mais d'abord et surtout le schéma corporel. Et ce schéma n'est pas tout simplement, comme l'ont soutenu les psychologues, un résumé de notre expérience corporelle, ni une prise de conscience globale de la posture, une forme au sens de la *Gestaltpsychologie*. Ce terme renvoie plutôt, selon Merleau-Ponty, à ce que « mon corps m'apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible » (Merleau-Ponty, 1945, 116). Le schéma corporel, c'est l'unité corporelle en tant qu'elle se trouve dans une « spatialité de situation » et non pas dans une « spatialité de position ». Ainsi, cette unité n'est pas quelque chose de représenté, mais plutôt quelque chose de vécu. Le schéma corporel est ce qui est senti et vécu ; je sens mon corps comme une unité, mais c'est une unité qui précède la connaissance représentée de mon corps. Shaun Gallagher, philosophe américain surtout inspiré par la pensée de Merleau-Ponty, fait une critique du discours psychologique qui, depuis l'analyse de Schilder, a ignoré la différence entre l'image du corps et le schéma corporel. Selon lui, c'est la différence entre l'image du corps comme *objet intentionnel*, quelque chose qu'on perçoit d'une manière consciente, et le schéma corporel comme *intentionnalité* même du corps, comme la capacité motrice et l'habitude corporelle qui se réalise parfois d'une manière automatique et inconsciente (Gallagher, 1998). Normalement, le développement de l'image du corps est toujours lié au schéma corporel, et *vice versa*. Ce n'est que dans des cas extrêmement rares qu'on peut réellement faire une distinction entre les deux¹⁵. Pourtant, cette différence analytique entre l'image et le schéma du corps peut être judicieuse pour notre étude de l'image du corps interne.

Il serait trop hâtif de conclure de ce qui précède que les images du corps interne de *Corps étranger* qui, apparemment ne sont pas assimilables à une image comme représentation du corps, sont une manifestation du schéma corporel. Car le schéma corporel est déjà la manifestation de l'unité corporelle, tandis que ces images nous présentent le corps morcelé. Mais il est vrai que ces images, loin d'être des représentations reconnaissables, font appel à la sensibilité plutôt qu'à la vue. Dans un sens un peu paradoxal, l'imaginaire de

cette œuvre nous amène à un stade qui précède l'imaginaire du narcissisme. Dans la psychanalyse, ce stade est notamment décrit par Mélanie Klein. Comme l'a constaté Merleau-Ponty, l'œuvre de Klein fournit un sens corporel à la psychanalyse de Freud : « Elle fait apparaître les instances et les opérations freudiennes comme des phénomènes ancrés dans la structure du corps » (Merleau-Ponty, 1995, 347). On a souligné l'importance énorme du visuel et de l'imagination dans la théorie psychanalytique : selon Freud (et Lacan), l'instance psychique se distingue justement de l'ordre biologique par le fait qu'on investit de la libido dans une image ou dans une représentation. Klein n'ignore pas cette importance, mais elle reconnaît d'autres mécanismes psychiques qui précèdent le stade du miroir et qui ont leur origine dans la sensibilité corporelle sans être pour autant des phénomènes purement biologiques. Selon elle, on peut faire une distinction entre deux « positions » pendant la première année de l'enfant : 1. la position paranoïde-schizoïde (0-4 mois) et 2. la position dépressive (à partir de 4 mois) (Klein, 1952). La première position est caractérisée par des pulsions agressives et par la crainte intense de sa propre destruction. Dans cette position, l'objet avec lequel l'enfant a un rapport – principalement le sein maternel – n'est pas encore un objet total mais partiel et séparé en deux (le sein « bon » et « mauvais »). Pendant la position dépressive, l'enfant arrive à appréhender la mère comme objet total. Désormais, l'angoisse concerne moins sa propre destruction que la perte de l'objet aimé. Comme au stade du miroir, la position dépressive marque le commencement de la représentation visuelle selon laquelle l'enfant sait concevoir l'unité de soi-même comme unité de l'objet. Il convient de s'arrêter un instant sur la première position, qui précède cette imagination et « visualisation ».

Avant la visualisation, la relation avec l'objet est constituée par les expériences sensibles, soit agréables, soit frustrantes (d'où le clivage – schizoïde – entre le sein « bon » et « mauvais »). Mais ces expériences ont déjà une signification qui surpasse le niveau du corporel tout court. Le sein bon est introjecté par l'enfant pour devenir « le prototype » de tous les objets utiles et satisfaisants, le sein mauvais est introjecté pour devenir « le prototype » de tous les objets de persécution (Klein, 1952, 63). Inversement, l'enfant projette ses impulsions d'amour sur le sein satisfaisant et ses impulsions destructrices sur le sein frustrant. Par ce processus de projection et d'introjection, se basant sur les expériences corporelles, le corps se dépasse aussitôt en attribuant du sens à son monde. Merleau-Ponty entrevoit dans cette dialectique de la projection et de l'introjection la forme archaïque de l'intentionnalité corporelle comme un « pouvoir global et universel d'incorporation » (Merleau-Ponty, 1995, 380)¹⁶. Dans cette relation « intentionnelle » avec l'objet, il ne s'agit pas encore d'une représentation de l'objet. En effet, il n'y a pas encore de différence entre le corps et le sens : les deux se confondent. Le sens incarné peut être compris comme « fantasme », ainsi que l'a articulé explicitement le disciple de Mélanie Klein, Susan Isaacs (Isaacs, 1948). Bien que le fantasme soit un phénomène psychique, il concerne d'abord les objectifs et les expériences corporelles. Les fantasmes archaïques de la première position se basent sur les sensations corporelles qui donnent une certaine qualité corporelle au phantasme – une certaine « mienneté » (*me-ness*) – qui est sentie *dans* le corps. Par exemple, l'enfant peut avoir le fantasme que ses

excréments sont des armes dangereuses (Klein, 1930, 219). Bien évidemment, dans ce cas, l'enfant n'a pas de représentation conceptuelle de la malignité des excréments, mais il a des expériences désagréables qui ne sont pas à séparer de l'idée de la malignité. A stade, on ne peut pas encore faire la distinction entre l'image ou l'idée d'un côté, et les sensations actuelles et les perceptions externes de l'autre¹⁷. Voilà pourquoi Julia Kristeva appelle le fantasme chez Klein une « métaphore incarnée » ou un « représentant avant la représentation » (Kristeva, 2000, 225-236)¹⁸. Ce qui est signifié par le phantasme comme métaphore n'est pas autre chose que ce qui est senti. Comme on le sait, le terme phantasme vient du mot grec *phantasia*, qui fait surtout référence à la visibilité, à l'imagination. Klein et Isaac détournent le terme phantasme de ces origines étymologiques et le réinterprètent comme la sensation des pulsions primaires (Kristeva, 2000, 232). Disons que le fantasme est une « image du corps » qui ne le représente pas : c'est l'image sentie et non pas l'image vue. Au terme de ce détour par la psychanalyse kleinienne, voyons quelles conclusions on peut en tirer.

Au premier stade, il s'agit chez Klein, comme chez Lacan, d'un corps morcelé. Le corps n'est pas encore appréhendé comme une unité. Pourtant, chez Klein, ce corps, si fragmenté soit-il, a déjà une certaine « mienneté ». Ce n'est pas encore le moi qui se reconnaît et se retrouve dans l'image spéculaire, mais un moi qui est affecté et qui se sent sans pouvoir faire la distinction entre ce qui est dans son corps et ce qui est hors de lui. Ce moi morcelé est surtout caractérisé par le fait qu'il n'y a pas de distance, pas d'écart, entre le sentir et le senti, entre la présentation du corps et sa représentation. Il s'agit d'un « savoir » immédiat, et dans ce sens on peut dire que ce moi, morcelé mais senti par soi-même, est un précurseur du schéma corporel dans le sens proposé par Merleau-Ponty : la spatialité du schéma corporel n'est pas celle de la représentation ou de la position, mais celle qui est donnée immédiatement dans une certaine situation. C'est l'image du corps, en tant que représentation visuelle et narcissique qui détruit cette immédiateté pour installer un écart grâce auquel le moi se reconnaît comme unité. Revenons maintenant à l'œuvre de Mona Hatoum et examinons dans quel sens ces catégories psychanalytiques et phénoménologiques sont affirmées ou désavouées.

Il me semble que *Corps étranger* met en œuvre une tension entre la distance de l'image narcissique et la proximité de l'image affective. C'est la tension entre l'image du corps et le « fantasme » au sens kleinien, ou encore, la tension entre le propre du corps qui peut être reconnu et son étrangeté qui peut être sentie. Il y a là une différence capitale entre l'imagerie du corps dans la situation médicale et l'imagerie appliquée dans une œuvre d'art. Car dans l'imagerie médicale il s'agit bien d'une *représentation* du corps interne. Le regard médical vise à représenter ou à visualiser ce qui, normalement, n'est pas visible. Notre idée du corps est profondément métamorphosée par l'imagerie envahissante justement parce qu'elle met à distance ce qui n'est pas à distance. Comme un miroir qui réfléchit l'intérieur du corps, elle crée un écart entre le sentir et le senti. Elle s'empare de l'étrangeté du corps, elle rend visible l'étrangeté de sorte qu'elle devient quelque chose de propre. Dans ce sens,

elle neutralise l'étrangeté du corps interne et c'est ainsi qu'on parle souvent d'une « colonisation » du corps interne. Toutefois, *Corps étranger* résiste à cette colonisation. Car, comme spectateur de cette œuvre, on est pris dans l'image, on ne peut pas prendre de distance vis-à-vis des images et, de la sorte, on perd le contrôle (Philippi, 1994). Pour traduire la distance et la proximité en termes d'image, on peut suivre ici le vocabulaire de Laura Marks, théoricienne du cinéma, qui fait une distinction entre images optiques (*optic images*) et images haptiques (*haptic images*). La visualité optique se base sur la distance entre le sujet et l'objet en constituant une profondeur illusoire, le regard haptique, par contre, glisse sur la surface de l'objet. De fait, on a là la différence entre regarder (*to gaze*) et effleurer (*to graze*) (Marks, 2000, 162). Marks soutient qu'une autre œuvre de Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988), est un exemple manifeste de la visualité haptique. Cette œuvre consiste en un vidéo-film de la mère de l'artiste, où la caméra glisse sur le corps nu de cette femme d'âge moyen qui est en train de prendre une douche. La caméra effleure le corps d'une personne bien aimée, enregistrant le sentiment d'intimité entre la mère et la fille, si vaste que soit la distance qui les sépare¹⁹. Selon Marks, *Corps étranger* n'est pas une image haptique, mais plutôt une image optique, puisque le regard envahissant de la caméra endoscopique transforme le corps en un objet (Marks, 2000, 190). Sur ce point, je ne suis pas d'accord avec elle, parce qu'elle ne fait pas de distinction entre l'imagerie envahissante en tant que telle et l'imagerie qui est placée dans une situation artistique. En tant que spectateur de cette œuvre, où les images endoscopiques sont énormément agrandies, on n'arrive pas à vraiment observer ou examiner les images puisqu'on ne peut pas prendre de distance. Ajoutons à cela que la caméra, en oscillant entre l'extériorité et l'intériorité, entre le représentable et le non-représentable, ne nous offre pas de repères fixes pour une représentation du corps. C'est pourquoi cette œuvre visuelle peut être considérée comme une image « haptique » et, à ce titre, elle répare l'immédiateté du sentir que le regard médical envahissant viendrait endommager.

Les techniques contemporaines de l'imagerie du corps interne ont transformé d'une manière radicale l'image du corps. À première vue, elles l'ont élargie en y insérant l'étrangeté du corps interne. Mais on a vu que, même si l'invisible du corps profond est rendu visible, cela ne veut pas dire que ces images du corps, difficilement reconnaissables, constituent une image spéculaire ou une image du corps idéal. Elles ouvrent plutôt à la dimension de l'affection, elles remontent aux « fantasmes » sensibles. Disons que ces images, d'une manière paradoxale, représentent le corps morcelé qui, en tant que tel, n'est pas représentable, qu'elles donnent un sens visuel au fantasme senti. Le regard scientifique semble contourner ce paradoxe en ignorant complètement la dimension sensible qui sous-tend toute image du corps. *Corps étranger*, par contre, montre que l'idée du corps « transparent » reste toujours un mythe. Il n'est pas possible de neutraliser complètement l'étrangeté du corps : le corps étranger subsiste. Loin de l'annuler, cette œuvre d'art invite à sentir l'étrangeté qui est propre à nos corps propres. En effet, ce que les technologies contemporaines révèlent, et ce qui peut être souligné par une œuvre d'art, est que le propre – ou, peut-être, la propriété – du corps, de l'existence est conditionné par une étrangeté ou une altérité radicale qui échappe à toute réflexion et à toute représentation. En réfléchissant le corps

interne, on rencontre les limites mêmes de la réflexion et de la représentation.

Références bibliographiques

- Archer, M., G. Brett, et al. (1997), *Mona Hatoum*. London, Phaidon.
- Ardenne, P. (2001), *L'image du corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris, Éditions du regard.
- Comar, P. (1993), *Les images du corps*. Paris, Découvertes.
- Dijck, J. v. (2001), *Het transparante lichaam. Medische visualisering in media en cultuur*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Duncan, A. (2000), « Inside - Outside - Permutation: Science and the Body in Contemporary Art ». *Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts*. S. Ede. London, Calouste Gulbenkian Foundation: 144-163.
- Foucault, M. (1963), *Naissance de la clinique*. Paris, P.U.F.
- Freud, S. (1915), « Zur Einführung des NarziBmus ». *Studienausgabe Band III Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag: 37-68.
- Freud, S. (1923), « Das!Ch und das Es ». *Studienausgabe Band III Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag: 273-330.
- Gallagher, S. (1998), « Body Schema and Intentionality ». *The Body and the Self*. A. M. José Luis Bermudez, Naomi Eilan. Cambridge MA - London, MIT Press: 225-244.
- Gallagher, S., J. Cole (1995), « Body image and body schema in a deafferented subject ». *The Journal of Mind and Behavior*, 16: 369-390.
- Gandin, P. (2000), « Comment supporter l'autre en soi ? ». *Elle*, 22 Mai: 187-191.
- Hagens, G. v., A. Whalley (2001), *Körperwelten*. Heidelberg, Institut für Plastination.
- Head, H. (1920), *Studies in neurology*. London, Oxford University Press.
- Heller, R. H. (2001), *Unter der Haut. Transformationen des biologischen in der zeitgenössischen Kunst*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.
- Isaacs, S. (1948), « The Nature and Function of Phantasy ». *Developments in Psychoanalysis*. J. Riviere. London, The Hogarth Press: 67-121.
- Jones, A. (1998), *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press. Jones, A., T. Warr, Eds. (2000), *The Artist's Body*. London, Phaidon.
- Kemp, M., M. Wallace (2000), *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley, University of California Press.
- Klein, M. (1930), « The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego ». *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. London, Vintage: 219-232.
- Klein, M. (1952), *Some theoretical conclusions regarding the emotional life of the infant. Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*. London, Vintage: 61-93.
- Kristeva, J. (1974), *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (2000), *Le génieféminin II. Melanie Klein*. Paris, Fayard.

Lacan, J. (1949), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». *Écrits*. Paris, Seuil: 92-99.

Lajer-Burcharth, E. (1997), « Real Bodies: Video in the 1990s ». *Art History*, 20 (2): 185-213. Le Breton, D. (1999), *L'adieu au corps*. Paris, Édition Métailié.

Leder, D. (1990), *The Absent Body*. Chicago, University of Chicago Press.

Marks, L. U. (2000), *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London, Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1995), *La Nature*. Paris, Seuil.

Moyaert, P. (1983), « Over het ik bij Freud en Lacan ». *Tijdschrift voor Filosofie* (45): 388-420. Nancy, J.-L. (2000), *L'intrus*. Paris, Galilée.

Petherbridge, D., L. Jordanova (1997), *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*. Berkeley, University of California Press.

Philippi, D. (1994), « Some Body ». *Mona Hatoum*. Paris, Éditions du Centre Pompidou: 24-35. Pollock, G. (1988), *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London/New York, Routledge.

Schilder, P. (1935), *The Image and Appearance of the Human Body*. London/New York, International University Press.

Weiss, G. (1999), *Body Images*. New York, Routledge.

Wolbarst, A. B. (1999), *Looking Within. How X-Ray, CT, MRI, Ultrasound, and Other Medical Images are created and How They Help Physicians Save Lives*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Notes

1 Selon cet artiste, il faut améliorer le corps humain au moyen de technologies et de prothèses, puisqu'il n'y a plus de forme biologique adéquate. Pour quelques exemples de ses œuvres et de ses théories, voir son site Internet autorisé : <http://www.stelarc.va.com.au>.

2 En janvier 2000, une équipe chirurgicale internationale a greffé les deux mains d'une personne : ce fut une première mondiale (Kristeva, 1974, 17-100).

3 Voir par exemple l'étude récente de David Le Breton (Kristeva, 1974, 17-100).

4 Pour les différentes technologies et leur histoire, voir le livre d'Anthony Brinton Wolbarst (Kristeva, 1974, 17-100). L'expression de « corps transparent » est empruntée à l'ouvrage de José van Dijck (Kristeva, 1974, 17-100). Ce terme est également utilisé par Philippe Comar (Kristeva, 1974, 17-100).

5 Certes, par des diffusions populaires à la télévision, les technologies médicales touchent aussi un public assez large. Pourtant, loin de réfléchir sur la science médicale, ces diffusions ne font que célébrer son savoir-faire.

6 Pour d'autres exemples du *Body Art* depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui, voir le livre de Tracey Warr et Amelia Jones (Kristeva, 1974, 17-100), ainsi que l'étude de Paul Ardenne (Kristeva, 1974, 17-100).

7 *Kunstforum international*, Bd. 132 « Die Zukunft des Körpers I », Nov-Jan, 1996 ; Bd. 133 « Die Zukunft des Körpers II », Fev-Avril 1996.

8 L'intérêt pour l'anatomie de la part des artistes, s'est manifesté récemment dans quelques grandes expositions : *The Quick and the Dead* (1997-1998), *New Anatomists* (1999), *Spectacular Bodies* (2000-2001) et *Unter der Haut/Under the Skin* (2001) (Kristeva, 1974, 17-100). Inversement, on voit que l'anatomiste se laisse inspirer par des catégories esthétiques, comme l'a fait par exemple Gunther von Hagens dans son exposition très

controversée *Körperwelten* (Kristeva, 1974, 17-100).

9 Comme elle l'affirme lors d'un entretien : « I felt that introducing the camera, which is a 'foreign body', inside the body would be the ultimate violation of human being not leaving a single corner unprobed » (Kristeva, 1974, 17-100).

10 « The image of the human body means the picture of our own body which we form in our mind, that is to say the way in which the body appears to ourselves [...] Beyond that there is the immediate experience that there is a unity of the body. This unity is perceived, yet is more than a perception. We call it a schema of our body or bodily schema, or, following Head, who emphasizes the importance of the knowledge of the position of the body, postural model of the body. The body schema is the tri-dimensional image everybody has about himself. We may call it 'body-image' » (Kristeva, 1974, 17-100).

11 « Die ersten autoerotischen sexuellen Befriedigungen werden im Anschluß an lebenswichtige, der Selbsterhaltung dienende Funktionen erlebt. Die Sexualtriebe lehnen sich zunächst an die Befriedigung der Ichtriebe an, machen sich erst später von den letzteren selbständig; die Anlehnung zeigt sich aber noch darin, daß die Personen, welche mit der Ernährung, Pflege, dem Schutz des Kindes zu tun haben, zu den ersten Sexualobjekten werden, also zunächst die Mutter oder ihr Ersatz » (Kristeva, 1974, 17-100).

12 « Die autoerotischen Triebe sind aber uranfänglich ; es muß also irgend etwas zum Autoerotismus hinzukommen, eine neue psychische Aktion, um den Narzißmus zu gestalten » (Kristeva, 1974, 17-100).

13 En fait, Jacques Lacan n'était pas le premier à avoir observé un tel comportement chez le petit enfant. Darwin avait déjà fait de telles observations. Lacan était surtout inspiré par la théorie d'Henri Wallon. Toutefois, même si l'idée du stade du miroir n'est pas une invention de Lacan, celui-ci l'a développée d'une manière inédite.

14 « Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war » (Kristeva, 1974, 17-100).

15 Dans un autre article, Shaun Gallagher et Jonathan Cole décrivent le cas d'IW, un homme qui manque de la capacité de proprioception et du toucher. Ainsi son schéma corporel est fortement perturbé. Pourtant, parce que son image du corps est toujours intacte, il arrive à se mouvoir : c'est donc grâce au feedback visuel continu qu'il peut fonctionner (Kristeva, 1974, 17-100).

16 Dans un autre passage, il ajoute : « La sensorialité (...) implique intentionnellement l'incorporation, *i.e.* un fonctionnement du corps comme passage à un dehors, par ses 'orifices' » (Kristeva, 1974, 17-100).

17 « [Sensations] give the phantasy a concrete bodily quality, a 'me-ness', experienced *in* the body. On this level, images are scarcely if at all distinguishable from actual sensations and external perceptions. The skin is not yet felt to be a boundary between inner and outer reality » (Kristeva, 1974, 17-100). p. 105

18 Ailleurs, Kristeva a décrit ce « représentant avant la représentation » comme « le sémiotique » qui précède le « symbolique » (lacanien). Dans le procès de la signifiante, le sémiotique et le symbolique sont deux modalités inséparables. Cela veut dire que le système signifiant commence déjà au niveau de la « *chora* » et des pulsions sensibles, avant que le moi ne soit entré dans le monde symbolique (Kristeva, 1974, 17-100).

19 Née au Liban, Mona Hatoum vit à Londres depuis les années soixante, en « exil », loin de sa famille.

Amsterdam – Maastricht
J.Slatman@LK.unimaas.nl