



HAL
open science

“ Un regard pénétrant. Approcher Corps étranger de Mona Hatoum ”

Magalie Latry

► To cite this version:

Magalie Latry. “ Un regard pénétrant. Approcher Corps étranger de Mona Hatoum ”. Journée d'études “ Corps, contraintes, pouvoirs ” organisée par l'association des étudiant.es du Master Genre, mauvais genre.s, Mar 2019, Pessac, France. hal-02608745

HAL Id: hal-02608745

<https://hal.science/hal-02608745>

Submitted on 21 Jul 2021

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.

Magalie Latry (CLARE-ARTES, UBM)

« Un regard pénétrant. Approcher *Corps étranger* de Mona Hatoum »

Trace écrite de la communication lors de la journée d'étude « Corps, contraintes, pouvoirs » organisée par l'Association Mauvais Genre (étudiant.es du Master Genre de Bordeaux Montaigne) le 11 mars 2019. Le support de l'oral a seulement été mis en forme et augmenté d'hyperliens pour consulter sur internet les reproductions des œuvres analysées.

I. Corps étranger... pour qui ?

Il est d'usage, quand on présente Mona Hatoum (1952,-), d'indiquer ses origines et un fait marquant de sa biographie. Ainsi, on lira dans quasiment chaque article ou notice qui la concerne qu'elle est née au Liban, que ses parents étaient Palestiniens, et que lors d'un court séjour en Angleterre, elle a pris la décision de rester à Londres car la guerre civile (1975-1990) avait éclaté dans son pays d'origine. Elle étudiera à la Byam Shaw School of Art de 1975 à 1979, puis à la Slade School of Art de 1979 à 1981.

Ces indications biographiques sont déterminantes pour saisir certaines de ses premières vidéos et performances où sont mises en scène la distance, l'exil, le sentiment d'être, pour reprendre les mots de l'artiste « si peu à sa place¹ ».

La vidéo *Measures of Distance* (1988)² superpose des images de sa mère prenant une douche et des mots en arabes, lettres écrites par sa mère, que Hatoum lit à voix haute en anglais. La bande-son se compose aussi d'un dialogue mère fille en arabe. Le contenu des lettres concernent l'intimité, la sexualité, le désaccord du père quant à ce projet vidéo, et les sentiments éprouvés suite à cette séparation mère-fille.

Le double arrachement originaire (celui de Hatoum, mais aussi celui de ses parents) est présent, de manière moins littérale, dans une grande majorité de ses pièces. L'œuvre que nous allons analyser, qui date de 1994 (l'artiste a 42 ans) s'inscrit dans un corpus où la question des limites et des frontières est prépondérante.

J'ai choisi trois œuvres, que nous pourrions appeler « oeuvres-mappemonde » où les frontières sont concrètement représentées, sans métaphore.

Avec *Hot Spot* (2006)³, par exemple : un globe terrestre que le regard peut traverser puisqu'il est une simple armature métallique, avec des frontières rouges et lumineuses, qui clignotent un peu. Le choix de la couleur et le clignotement induisent une interprétation, voulue par l'artiste, d'embrasement. Mona Hatoum affirme qu'avec cette pièce elle a voulu « essayer de dire » que l'ensemble de la planète est devenu un « point chaud » (d'agitation, de conflit, de guerre)⁴.

1 [L'artiste parle du début des performances] « This also coincided with my new political awareness at the time. The Slade politicized me. I got involved with feminist groups, I became aware of class issues, I started examining power structures and trying to understand why I felt so "out of place" ». « Michael Archer in conversation with Mona Hatoum », in *Mona Hatoum*, [1997] Phaidon, réimpression 2001, p. 9.

2 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>

3 <https://www.zamyn.org/current/mona-hatoum1.html>

4 Interview in « Mona Hatoum » by Mirage illimité et Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, Paris, 2015. Disponible sur la chaîne youtube Kiasma Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=tCUE8sa0z4I>

Avec *Present tense* (1996)⁵, des savons de Naplouse sont posés au sol (2200 cubes) dans lesquels des perles rouges sont enfoncées et figurent les frontières des territoires palestiniens suite aux accords d'Oslo (1991-1994), dont Mona Hatoum dit que leur aspect insulaire l'a frappée. (« it's a lot of little pockets of lands » « look like islands [...] with no continuity between them »).

Continental drift (2000)⁶ figure une dérive des continents, lesquels sont représentés en réserve : c'est la limaille de fer qui figure les océans et ses mouvements impliquent que les frontières bougent.

Ces œuvres sont qualifiées par l'artiste de « phénoménologiques⁷ » car ce qui est exposé ce ne sont pas seulement des objets (ou des objets vecteurs de messages) mais des rapports, des relations, qui prennent en compte les personnes présentes devant/dans l'œuvre⁸. Comme le dit l'artiste :

Je ne pense pas que l'art soit le meilleur lieu pour être didactique ; je ne pense pas que le langage des arts visuels soit le plus approprié pour présenter des arguments clairs, encore moins pour essayer de convaincre, de convertir ou d'enseigner.⁹

II. L'œuvre et la question du regard

Prenant en compte que les œuvres de Mona Hatoum ne sont donc pas des supports didactiques, mais des propositions, des mises en tension, mais sans toutefois nier l'important potentiel critique de ces œuvres et l'engagement politique de cette artiste, nous allons commencer à nous approcher de *Corps étranger*¹⁰.

Les limites mises en acte, mises en scène et mises en question par une artiste qui s'est vécue comme étrangère dans le pays de ses études sont notre première grille. *Corps étranger* s'inscrit dans le corpus des œuvres que nous venons de présenter. Il y est question de frontière et de limite, de manière plus métaphorique.

L'œuvre est constituée d'un cylindre architecturé de 3m50 de haut et de 3m de diamètre, percée de deux ouvertures rectangulaires. Si l'on décide d'entrer dans le dispositif, si on passe son seuil, on voit projetée au sol une vidéo d'un diamètre tel que soit on se plaque contre la paroi du cylindre, soit on marche dessus. À l'intérieur du cylindre, des sons sont reproduits par 4 haut-parleurs. La vidéo dure 30 mn et passe en boucle.

Mona Hatoum a réalisé cette vidéo par endoscopie et coloscopie en s'auto-pénétrant, lorsqu'elle ne

5 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-present-tense-t13867>

6 <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/kachur/kachur5-8-3.asp>

7 Le mot est utilisé par l'artiste dans le documentaire cité lorsqu'elle parle de *Light sentence* (1992).

8 « les objets conçus (reconceptualisés) par Mona Hatoum exposent la médiatisation de notre relation aux autres [...] une relation au monde [...] est exposée, non les objets eux-mêmes » Jean Claude Masséra, in *Mona Hatoum*, édition conjointe : le creux de l'enfer (centre d'art contemporain, Thiers) le Collège éditions (FRAC Champagne Ardennes, Reims) MUHKA (museum van Hedendaagse Kunst, Anvers) The British Council, 2000, p. 22.

9 Interview de l'artiste in Mona Hatoum, Phaidon [1997] réimpression 2001, p. 13.

10 <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/bnhmTX0>

pouvait pas réaliser les prises de vue, un médecin le faisait sous sa supervision. La bande-son de la vidéo est obtenue grâce au procédé de l'échographie. *Corps étranger* questionne notre regard, et nous allons faire appel à une théoricienne féministe fondamentale pour creuser cette question.

Laura Mulvey a théorisé, en 1975, un regard propre à l'art cinématographique hollywoodien. Elle utilise des concepts psychanalytiques pour étudier une « scopophilie », terme qu'elle emprunte à Freud, particulière à ce type de cinéma. Nous lui empruntons, à notre tour, quelques observations en les décentrant, observations qui pourront nous aider à mieux cerner les dialectiques du regard dans *Corps étranger*.

Bien que le film soit montré pour être vu, les conditions de projection et les usages narratifs donnent au spectateur l'illusion d'observer un monde privé¹¹.

Avec un tout autre dispositif que celui de la salle de cinéma et de ses usages narratifs, Mona Hatoum questionne elle aussi notre place de spectateur ou spectatrice. Le fait de pouvoir quitter la cellule à tout moment semble être notre seule marge de liberté ; pour le reste, la place prise au sol, le fait de se sentir englobé.e par les sons et les images, et le pouvoir fascinant et hypnotique de ces dernières ont tout d'une contrainte. Quant à l'aspect « privé » le fait d'entrer visuellement dans le corps de l'artiste par tous ses orifices passe une frontière d'un autre type que les frontières spatiales que nous avons vues jusqu'à présent.

Un autre outil conceptuel crucial issu du texte de Mulvey est le genre du regard :

Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [*to-be-look-at-ness*]¹².

Ce regard masculin qui réifie le corps féminin est récurrent en histoire de l'art. Je ne vais ici en proposer que trois occurrences, suffisamment éloignées dans le temps (de 1525 à 1969) pour que la notion de motif, et même de structure soit assurée. Ainsi, dans la dyade « peintre et son modèle » une observation récurrente du regard masculin actif sur le corps féminin passif est celle de la vulve. Ainsi Dürer, pour illustrer son perspectographe¹³, à savoir une machine à dessiner en perspective : quelles lignes de fuite peuvent bien être présentes dans ce que le dessinateur observe ? Ou Courbet, qui cadre son modèle de

11 Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », 1975, in *Screen* n°16, partie II. « Le plaisir de regarder / la fascination pour la forme humaine »/A.

Traduction de Gabrielle Hardy : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>

12 Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », III. « La femme comme image, l'homme comme vecteur du regard »/A.

Traduction de Gabrielle Hardy : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

13 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Perspectographe#/media/Fichier:DURER2.png>

manière à ce que son identité ait été un mystère tout au long de l'histoire rocambolesque du tableau¹⁴. Maxime du Camp, souvent cité pour la cocasserie de la description de ce fameux cadrage, nous indique aussi quelle « machine à voir » était mise en œuvre autour de ce tableau.

Dans le cabinet de toilette du personnage étranger, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsque l'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite *con amore*, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais, par un inconcevable oubli, l'artisan qui avait copié son modèle d'après nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête¹⁵.

On a, figuré sur ces œuvres ou intégré à leur présentation même un écran : transparent chez Dürer pour voir, opaque et à écarter pour voir chez Courbet. Dernière machine à voir un sexe de femme, cette fois-ci à travers des œilletons : c'est la dernière installation de Duchamp, exposée après sa mort en 1969, *Étant donnés 1) la chute d'eau 2) le gaz d'éclairage*¹⁶.

Le dispositif, comme mis au jour par Richard Baquié qui l'a reconstruit d'après les notes et schémas de Duchamp pour le montage de l'installation originale à Philadelphie, s'inspire des dioramas du XIXe siècle que l'on retrouve aujourd'hui dans certains musées d'histoire militaire ou naturelle. Le spectateur ou la spectatrice qui souhaite voir la scène doit en fait la scruter à travers deux œilletons qui traversent une porte. Duchamp met celui qu'il appelle « regardeur » en position de voyeur, étant donné ce qu'il lui donne à voir.

Mona Hatoum se situe dans cette histoire de l'art et cette histoire des regards. En proposant une manière d'autoportrait, elle renverse le présupposé d'un regard masculin porté sur le corps d'une femme. C'est elle qui filme, qui observe, qui représente, qui est active.

Elle retourne également la question du cadrage et du gros plan. Chez Courbet comme chez Duchamp, le cadrage, et l'absence de visage, participent à une réification supplémentaire, assez radicale, des corps de femmes représentés. Ce morcellement avait également été relevé par Mulvey au cinéma :

De façon similaire, les gros plans conventionnels sur les jambes (Dietrich, par exemple) ou sur le visage (Garbo) intègrent à la narration un mode différent d'érotisme. Un fragment de corps détruit l'espace de la Renaissance, l'illusion de profondeur exigée par l'histoire. Cela confère alors à l'image une planéité, les propriétés d'une silhouette ou d'une icône, plutôt que les qualités d'un espace

14 Bernard Teyssède, *Le Roman de l'Origine*, Gallimard, 1996.

https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Origine_du_monde#/media/Fichier:Origin-of-the-World.jpg

15 Maxime Du Camp, *Les Convulsions de Paris*, vol. 2, *Épisodes de la Commune*, Paris, Hachette, 1878, p. 189-190 [*Obscénité*]

16 <https://www.beauxarts.com/vu/etant-donnees-de-duchamp-quand-le-regardeur-devient-voyeur/>

vraisemblable¹⁷.

Ce morcellement se retrouve dans *Corps étranger*, mais dans un flux vidéo où le corps apparaît comme « un territoire étranger à repérer¹⁸ » selon la formule de Desa Philippi. Il y a à l'œuvre ce que nous pourrions appeler une qualité d'arpentage, de désacralisation par l'étendue : toutes les parties du corps se valent, et sont souvent difficiles à reconnaître du fait du très gros plan anamorphosé.

Les frontières entre intérieur et extérieur sont également interrogées : la caméra ne traverse pas la peau, mais emprunte des canaux qui ont valeur d'interface entre ce qu'on appellerait dedans et ce qu'on appellerait dehors, mais dont la limite est désignée pour ce qu'elle est : peu sûre, prise dans un continuum où l'invagination est toujours possible.

Le format de la vidéo, sa projection au sol et l'absence de place attitrée pour la regarder participent à la perte de repères. Desa Philippi écrit :

Peut-être tournez-vous autour de l'image, qui n'a pas véritablement un endroit et un envers, tels que nous y ont habitués les tondi dans l'histoire de l'art. Ici, le cercle et notre circulation dans et autour de cette projection circulaire, ce faisceau, ce centre, semblent contredire l'orientation précise de la caméra dont nous sommes et suivons le regard – à la manière divine – d'en haut¹⁹.

La position, que nous assigne l'artiste, est celle de l'omniscience et de l'omnipotence – dont nous n'avons pas voulu. On regarde effectivement d'en haut, et on voit tout.

Hatoum avait pensé cette pièce en se souvenant de sa stupeur face au nombre et la présence des caméras lorsqu'elle découvre Londres en 1975 : « être vu.e par l'œil de l'état », « vous serez vu.es » (« you will be watched »). Elle rapproche son œuvre d'une « surveillance ultime » où « aucune partie de la personne n'est laissée inobservée²⁰ ».

Ici, on pense au Panoptique de Bentham tel que l'a étudié Foucault. Un observateur dans une tour centrale peut tout observer des cellules présentes sur un bâtiment en anneau qui l'entoure. Par le jeu de contre-jour, l'observateur est toujours invisible, les observés (« un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier ») toujours (possiblement) visibles.

À la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il

17 Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », article cité, III.

18 Desa Philippi, « Some body », in Mona Hatoum, catalogue, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 25.

19 *Id.*

20 Interview in « Mona Hatoum » by Mirage illimité et Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, Paris, 2015.

suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible²¹.

« Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu²². » Foucault place le panoptique dans un processus qui mène à la société disciplinaire, de surveillance généralisée : « notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur²³ ».

Dans la veine foucauldienne, Preciado étudie une « vérité » du genre produite par différents vecteurs (« technique, photographique, biotechnologique, chirurgicale, pharmacologiques, cinématographiques ou cybernétiques » qui « constituent performativement la matérialité des sexes²⁴ ».)

Il analyse pour cela les photographies d'hermaphrodites au XIXe siècle où le sujet « apparaît couché, jambes écartées, recouvert d'une combinaison blanche relevée jusqu'à la poitrine, laissant voir le haut du bassin. Les organes sexuels sont exposés au regard photographique par une main externe²⁵ ». Preciado y décèle le même type de codes que ceux du porno. Pas de visage, pas de regard. La « vérité du sexe » repose sur la « révélation visuelle²⁶ ».

Les discours et photographies du XIXe siècle trouvent leur pendant, au regard de la construction du genre, dans les techniques chirurgicales, endocrinologiques et génétiques aux XXe et XXIe siècles. Il fait par exemple le parallèle entre le design des premières plaquettes de pilules et le plan du panoptique, filant le parallèle en qualifiant la pilule (ou le prozac, la ritaline, le viagra) de « panoptique comestible », un « laboratoire étatique miniaturisé installé dans le corps de chaque consommatrice [...] et tout cela arrive librement, au bénéfice de l'émancipation sexuelle du corps contrôlé²⁷. »

Le regard panoptique de Foucault et l'incorporation « pharmaco-pornographique » théorisé par Preciado nous semble centraux dans *Corps étranger* : le corps est scruté, surveillé et pénétré. Le blanc laqué du cylindre, la projection vidéo en cercle qui rappelle le champ opératoire convoque l'histoire de la mainmise médicale opérée par les hommes sur des savoirs féminins, tels qu'ils ont été étudiés par Preciado, Dorlin ou Ehrenreich et English.

21 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975, "tel" Gallimard, p. 233.

22 *Ibid.*, p. 235.

23 *Ibid.*, p. 252.

24 Paul B. Preciado *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, 2008, p. 101.

25 *Ibid.*, p. 101

26 *Ibid.*, p. 102.

27 *Ibid.*, p. 161.

Ces dernières, dans *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, traçaient, dès 1973, la constitution de la figure de la sorcière comme destitution de savoirs médicaux propres aux « bonnes femmes », étudiaient l'invention de la figure de l'infirmière à la période contemporaine, et soulignaient que « la vraie question était celle du contrôle²⁸ », en relevant que les arguments contre l'exercice de la médecine par les femmes peuvent être contradictoire selon les époques²⁹.

III. En écho à Wittig

Une dernière façon d'approcher *Corps étranger* reste selon moi la matérialité du corps, et le choc esthétique dans la découverte de l'œuvre, choc dû à la matérialité même. Comme Hatoum qui se situe à la frontière de plusieurs arts (installation, performance, vidéo), Wittig produit des textes qui questionnent les genres littéraires et l'écriture même. Ce faisant elle propose elle aussi des descriptions du corps dans ce qu'il a d'humoral, d'humide, d'organique, litanies qui surgissent en dehors du fil du texte dans le *Corps lesbien*³⁰. Dans *Les Guérillères*, dont les notes colorées font écho à celles de l'intérieur du corps filmé par Hatoum, surgit, hors texte et à plusieurs reprises, la figure du cercle³¹. C'est sur ces rapprochements formels que je vais conclure : deux œuvres qui questionnent les frontières des arts, peut-être les frontières tout court, et qui, malgré le médium que constituent la littérature ou les arts plastiques, nous amènent au plus proche de ce qu'est un corps.

28 Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015, p. 49.

29 « Il n'existe aucune justification historiquement cohérente à l'exclusion des femmes des rôles de soignantes. Les sorcières furent accusées d'être pragmatiques, empiriques et immorales. Mais au XIXe siècle la rhétorique s'inversa : les femmes devinrent trop délicates et sentimentales, elles n'avaient pas l'esprit scientifique. Les stéréotypes changent pour s'adapter aux nécessités des hommes ; nous ne changeons pas, et rien dans notre « nature féminine innée » ne justifie notre soumission actuelle. » *Ibid.*, p. 102.

30 Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Les éditions de minuit, 1973.

31 Monique Wittig, *Les Guérillères*, Les éditions de minuit, 1969 : « Le signe de la déesse, le symbole de l'anneau vulvaire », p. 35, « les symboles du cercle, de la circonférence, de l'anneau, du O, du zéro de la sphère », p. 61.