

L'ombre du corps monstrueux

Pierre Ancet

► **To cite this version:**

Pierre Ancet. L'ombre du corps monstrueux. Didier Manuel. La figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain, Presses universitaires de Nancy, pp.25-48, 2009, 978-2-86480-995-1. halshs-00563921

HAL Id: halshs-00563921

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00563921>

Submitted on 11 Apr 2019

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.

L'ombre du corps monstrueux

Pierre ANCET

Le regard sur le monstre

Le « monstre » désigne d'un point de vue subjectif un être dont le statut perceptif est instable et inacceptable : il reste *entre* l'humain et l'inhumain, entre la forme familière et l'informe. Qu'il s'agisse d'un corps à deux têtes partiellement confondues, d'un torse d'où sort un autre être régressé (fig. 1-2) ou d'un enfant cyclope à l'œil unique (fig. 3), ceux-ci inquiètent profondément le spectateur, y compris dans le rapport à son propre corps. La tératologie végétale ne touche pas à ce point, non plus que les malformations chez les insectes. Mais plus les cas tératologiques se rapprochent de l'humain, plus la monstruosité est ressentie subjectivement comme telle. Face à un corps ou à un visage difforme (fig. 4 et 5), la monstruosité s'impose à l'esprit. L'effet est particulièrement net à propos du visage, qui est le lieu d'identification primaire d'autrui. Le visage traversé de fissures (qui sont en réalité les traces d'une réunion inaboutie de bourgeons embryonnaires) apparaît comme un masque tant il semble exagérer la difformité (fig. 5). Mais sa réalité empêche de le mettre à distance. Tout comme la survie possible de personnes dont le corps est si profondément modifié par rapport aux types courants de notre espèce que nous préférierions les voir mourir, plutôt que d'accepter une survie aussi outrageante pour notre propre normalité. Face à ces personnes vivantes, si le terme de monstre n'est pas toujours verbalisé, la représentation de la monstruosité intervient fréquemment dans la perception du

grand handicap physique ou du polyhandicap (Assouly-Piquet, Berthier-Vittoz 1994).

Pourquoi un tel trouble ? Sans doute parce qu'il montre le corps humain beaucoup plus malléable que nous ne pouvons l'imaginer, nous renvoyant par là à l'obscurité troublante de notre propre genèse, au monstre que nous aurions pu être ou à celui auquel nous aurions pu donner naissance (Canguilhem, 1952). Plus encore, dans le regard porté sur autrui, nous pouvons toujours retrouver une partie de nous-mêmes, nous nous repérons comme en terrain connu. Et la variation de forme du corps de l'autre nous fait ressentir comme un équivalent intime de la difformité, comme si nous étions partiellement contaminés par la modification (Ancet, 2006). Non seulement parce que nous sommes des êtres humains, comme ces monstres que nous refusons de reconnaître hommes, mais aussi parce que perceptivement nous ne pouvons faire en sorte de nous en séparer, à moins de prendre du recul par un processus de défense. À ce titre, la réflexion, la connaissance, le regard esthétique ne sont que des moyens de mise à distance de ces corps.

Comprenons bien que le monstre dont nous parlons est le terme pour désigner une expérience limite éminemment subjective : il existe bien un *concept* de monstre en tératologie scientifique (un être affecté de malformations anténatales rares et graves, à la fois intérieures et extérieures, retentissant sur l'ensemble du corps) défini par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1832, t. 1, p. 33), mais celui-ci ne nous renseigne pas sur la nature de nos représentations spontanées. Nous n'emploierons ce terme éthiquement inacceptable de *monstre* pour désigner autrui que dans la mesure où il renseigne plus sur l'attitude de l'observateur que sur son objet. L'analyse porte sur ce qui apparaît *comme* monstrueux pour une conscience, en raison de représentations qui, elles ne pas toujours clairement conscientes. Est monstrueux par conséquent non seulement le monstre au sens de la tératologie, mais aussi le corps handicapé dont l'aspect ou le comportement n'est pas interprétable (nous ne parlons ici que de *corps* monstrueux et non de « monstruosité morale »). Les exemples authentiquement tératologiques que nous utiliserons ne sont qu'un moyen de comprendre certaines de nos réactions face au handicap, réactions que nous préférons généralement occulter et oublier le plus rapidement possible. Ici, la référence à la tératologie n'a d'intérêt que de confronter chacun aux limites de sa propre tolérance face aux variations du corps humain.

La monstruosité n'appartient donc pas en propre à un individu, mais renvoie aux réactions de l'observateur. Le jugement (la proposition) « c'est un monstre »

est un jugement de type *réfléchissant*, qui nous renseigne plus sur l'observateur que sur l'objet désigné (Kant, 1790, 1989). « Monstre » est un terme utilisé faute de mieux, lié au manque de catégorie disponible pour nommer ce qui apparaît et ce qui est ressenti. Il faudra nous confronter à ce qui, en nous-mêmes, peut nous conduire à employer ce terme, en exacerbant la gêne ressentie qu'une forme de mauvaise foi essaye de masquer. L'intérêt est alors de rentrer en-soi même pour y découvrir les traces d'altérité qui empêchent la reconnaissance de l'autre.

Dans le discours commun, le monstre n'existe pas : il n'y a que des personnes. Nous sommes tous égaux. N'en parlons plus¹. Et le silence se substitue à l'effort de verbalisation. La bonne conscience peut elle aussi être redoutable. Elle peut condamner par avance tout effort pour comprendre l'origine des représentations associées au corps monstrueux. Il ne s'agit pas tant de considérer l'autre, que de s'atteler à dévoiler ses propres craintes, ses propres tendances au recul, masquées sous le rappel forcé des principes moraux.

Il existe d'autres moyens de voiler la face : l'attitude strictement spéculative (voir le corps dans sa dimension anatomique, comprendre la genèse embryonnaire de la malformation...) est un moyen de repli face au contact possible de l'autre, de même que la déréalisation par l'esthétisation (Jeudy, 1998). Aucune de ces deux attitudes n'est pleinement satisfaisante, même si elles peuvent *secondairement* contribuer à l'acceptation d'autrui. Elles fonctionnent comme des défenses. La fascination esthétique nie autant l'autre que le refus de la laideur. L'objectivation du corps nie autant l'autre que le plaisir subjectif de sa contemplation.

Le questionnement éthique portant sur la reconnaissance de l'autre ne peut se faire en l'absence d'interrogation sur ces défenses que sont la bonne conscience, l'objectivation et l'esthétisation du corps. Arriver à tenir compte de la singularité d'autrui n'est possible qu'en se confrontant soi-même à ses propres peurs et réticences. Il n'existe pas de méthode ou de technique permettant de se dispenser de l'irruption des affects pour se construire une attitude éthique. Postuler l'égalité de droit en gommant la différence de fait est une manière de privilégier la généralité des principes au détriment de la spécificité des personnes, alors que la démarche éthique consiste au contraire en un va-et-vient permanent entre

1. Nous avons pu remarquer que les récriminations quant à l'usage de ce terme de « monstre » viennent généralement du public profane, mais jamais des personnes ayant travaillé en milieu spécialisé, qui connaissent la violence de leurs propres représentations.

Remarquons par ailleurs qu'en proclamant ainsi l'égalité de principe, on rabat la différence de fait entre les individus sous l'égalité de droit, comme si la seconde pouvait dissoudre *a priori* la première alors qu'elle devrait en compenser les effets sans la nier.

principes généraux comme le respect d'autrui et tentatives pour cerner le vécu individuel d'autrui, la reconnaissance de ce vécu étant à entendre d'un point de vue final comme partie intégrante du respect qu'on lui porte.

L'ombre du corps

Essayons de faire durer le sentiment d'incertitude, de mise en péril de la forme humaine qui caractérise la monstruosité physique. Comment exprimer l'angoisse propre à cette perception instable du corps qui occulte la présence d'une autre personne et ne laisse voir qu'un être éminemment dérangeant : le monstre ?

Il ne s'agit pas d'une peur de l'autre, mais bien d'une angoisse, car son objet reste obscur. Mais cette obscurité n'est pas liée au manque de lumière. Au contraire, elle se manifeste au moment où le corps est le plus visible : tout se passe comme si d'une surabondance de détails se dégageait une sorte d'invisibilité, d'opacité dans le visible. De même que l'excès de lumière peut créer une tache noire au centre du champ visuel, de même l'excès caractérisant la monstruosité peut sécréter de l'invisibilité, présente comme *derrière* le visible, creusant une dépression dans le perçu.

Plus qu'un excès dans la déformation qui conduirait à l'informe, il s'agit de quelque perversion sourde de la forme. Si l'excès va au-delà de toute reconnaissance possible, il n'y a plus de monstruosité. Un être mort-né sans bras, ni jambes, ni tête (un monstre *anidien* en tératologie (fig. 6)) n'est d'ailleurs plus perceptivement un monstre, mais une bourse de peau contenant quelques ébauches, essentiellement des dents et des poils. De même pour le visage trop difforme qui ne ressemble plus à un visage (fig. 7). Le passage à la limite qui fait basculer du difforme dans l'informe annihile la monstruosité. « Le difforme suppose une structure qu'il modifie ; l'informe, lui, renvoie à une structure qu'il fait disparaître. » (Saint-Girons 1993, p. 116.) Le difforme, dont le paroxysme est le monstrueux, introduit toujours une forme en perte. Il tend vers une sorte d'informe relative, relative à une forme connue qui se perd². Le monstrueux

2. C'est d'ailleurs en termes de processus, de déperdition de la forme vers le néant, que Saint-Augustin présente l'informe : l'informe au sens esthétique n'est jamais la privation de toute forme, mais une forme qui tend vers le néant ; quelque chose de reconnaissable encore, mais qui tend à son annihilation, (*Les Confessions* ; livre douzième, chapitre VI)

est un *processus* jamais abouti de déformation perceptive. L'expectative nous confronte à une forme en formation-déformation, à une expérience de la difformité dans l'instabilité.

Entrons progressivement dans cette ombre monstrueuse qui n'est pas seulement une obscurité conceptuelle, ni une obscurité du visible, mais une interrogation sourde sur la présence problématique d'autrui, une présence qui, du fait de sa proximité partielle, retentit lourdement sur le vécu du corps de l'observateur lui-même.

Nous avons tous fait l'expérience dérangeante de sentir notre regard absorbé par une apparence. Pensons aux moments où le rapport à l'autre s'est perdu au profit de la contemplation des détails de sa chair.

D'abord, le regard est happé par la difformité, qui apparaît comme en relief sur le reste du corps, comme trop lumineux, trop visible. Sans le vouloir, en laissant reposer sa main sans doigt sur la table, l'autre a condamné la spontanéité de l'échange. Il semble qu'une barrière infranchissable empêche toute relation avec cette main qui n'est qu'une pince de chair ou un moignon.

Il faut dire les choses ainsi : ce n'est pas avec l'autre que la relation semble devoir avoir lieu, mais uniquement avec la partie dérangeante qui se tient sous le regard comme un animal prêt à mordre. L'autre est *derrière* cette main ou ce pied, il en est la dépendance comme d'ordinaire la main que l'on tend est la dépendance de la personne que l'on voit. À ce stade, c'est avec un handicapé et non avec une autre personne que se fait l'interaction (Sausse, 1996, p. 66).

Mais cette impression dérangeante, pour peu qu'on ne s'y arrête pas, laisse vite la place à un assouplissement de la relation : au lieu de demeurer un stigmaté, le corps incarné se retire du devant de la scène et l'on peut voir dès lors *à travers* le corps. Celui-ci devient le support ou la *base* de la relation, il agit comme la base neutre d'un parfum. Les indications ne sont plus lues sur le corps, il n'est plus un signe, mais elles sont lues à travers lui. Le corps handicapé s'absente alors comme les lettres et les mots d'un texte s'absentent au profit du sens pendant la lecture. L'illisibilité de surface a disparu par la grâce du contact humain, par la découverte d'un langage et d'une culture commune (phénomène qui est évidemment rendu plus délicat par les troubles du comportement, l'absence de langage parlé, ou le polyhandicap).

Cette disparition du stigmaté physique n'est jamais définitive. Au détour d'un silence ou d'un moment d'inattention, il peut repasser brusquement au premier plan, à nouveau trop visible et dérangeant. Avec ce changement involon-

taire d'intentionnalité³ du regard, il y a disparition du sens, comme si le corps se refermait sur cette signification dont il était l'instant d'avant le simple vecteur. Le corps servait d'écran blanc, il était le fond sur lequel se détachait la figure ; à présent il *fait écran*, comme une carapace qui se referme. Il redevient le corps handicapé avec sa zone d'ombre difficilement supportable. Mais il n'en reste pas moins visible. Au contraire, l'ombre se développe au sein de sa visibilité, l'excès de visible conduisant à l'oblitération de la relation.

Afin de préciser notre propos, soulignons que cette analyse du corps monstrueux comme négation de l'interaction possible est exactement *l'inverse* de celle qui fonde l'éthique d'Emmanuel Levinas, où le visage est un point de passage vers l'autre. On y découvre l'autre en passant au travers de son visage, lieu où le corps apparaît dans son dénuement, et non plus dans son aspect visible, au-delà de ses rides et autres affections visibles.

Selon cet auteur, tout visage est par essence déjà vieux, puisqu'on le rencontre au-delà des altérations de surface, comme on apprend à le faire face à un vieux visage, en traversant peu à peu l'écran du brouillage des traits. C'est pourquoi on ne rencontre aucune description de visage dans *Totalité et Infini* :

« La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage. Cette façon ne consiste pas à figurer comme thème sous mon regard ; à s'étaler comme un ensemble de qualités formant une image. Le visage d'autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse. » (Levinas, 1971, p. 21).

Tout se passe non pas sur le visage, mais *au-delà* de celui-ci :

« Je ne sais si l'on peut parler de "phénoménologie" du visage, puisque la phénoménologie décrit ce qui apparaît. [...] Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux. » (Levinas, 1982, p. 79).

3. Le concept d'intentionnalité ne désigne pas nécessairement une modification volontaire du regard, mais ce qui constitue l'acte de percevoir et par là la nature de l'objet considéré. Ainsi, on peut passer très rapidement et involontairement d'une intentionnalité spéculative à une intentionnalité esthétique dans la contemplation d'un corps.

Conceptuellement, le *visage* selon Levinas est toute partie du corps qui s'offre dans son dénuement, qui ouvre sur l'infinité de la reconnaissance de l'autre, sur son caractère inépuisable. Le corps y devient une membrane poreuse, ouverte sur une dimension individuelle infinie, où l'autre dans l'irréductible singularité de sa présence hérite du caractère ordinairement réservé à Dieu (l'infinité). À ce corps devenant transparent dans une perspective éthique, nous opposons ici un corps vécu comme obstacle à la reconnaissance de l'autre dans la saisie perceptive, car la perception n'est pas un acte isolable d'une culture ou d'une expérience. Si la perception n'est pas toujours d'emblée éthique, c'est en tant qu'elle est le reflet de l'ensemble d'une subjectivité. Le corps handicapé ou monstrueux confronte à l'impossibilité subjective et culturelle d'aller au-delà de l'apparence. En ce sens, il est révélateur de ce qui fait écran à la saisie d'emblée éthique d'autrui.

Tout se passe donc comme si la partie handicapée voilait l'humanité de l'autre. En captivant le regard de l'observateur, elle sécrète un engobe noir et visqueux qui masque le corps dans son pouvoir d'expression. Mais l'obscurité du corps n'est pas comparable à une barrière. Une barrière se voit, se sent, s'éprouve matériellement. L'obscurité sécrétée par le corps n'a rien de tangible. Elle est seulement répulsive comme la vue du sang.

Cette ombre est en permanence présente dans l'expérience de la monstruosité. Ce n'est pas alternativement un autre ou de l'informe qui apparaît, mais constamment un autre *et* de l'informe, sans qu'aucune dissociation ne puisse se mettre en place. Un perpétuel balancement du regard accompagne ce sentiment d'hésitation entre deux composantes incompatibles, mais indubitablement présentes, fondant l'expérience visuelle de la monstruosité comme processus instable et non comme état.

L'ombre du corps monstrueux est à l'opposé de la transparence de ce corps au moment de l'échange de personne à personne. De ce fait, elle occulte la présence de l'autre, et le dépossède de son identité pendant tout le temps de l'hésitation perceptive.

La monstruosité, comme la mort, détruit le sujet qui en est porteur. Il n'y a pas plus de sens à dire « *il* est monstrueux » qu'à dire « *il* est mort », car dans les deux cas il n'y a plus de « *il* ». L'ombre du corps signifie donc l'oblitération de la présence d'autrui, à travers l'interrogation constamment renouvelée, car sans réponse : est-il bien une personne ? Est-ce bien là un corps humain ?



Fig. 1 — Louise L. (GOULD (G. M.), PYLE (W.), Anomalies and Curiosities of Medicine, New York, Bell, 1896.



Fig. 2 — Laloo (né en Inde en 1869 avec un frère parasite accolé par le cou à la partie inférieure de son sternum). (GOULD (G. M.), PYLE (W.), Anomalies and Curiosities of Medicine, New York, Bell, 1896).

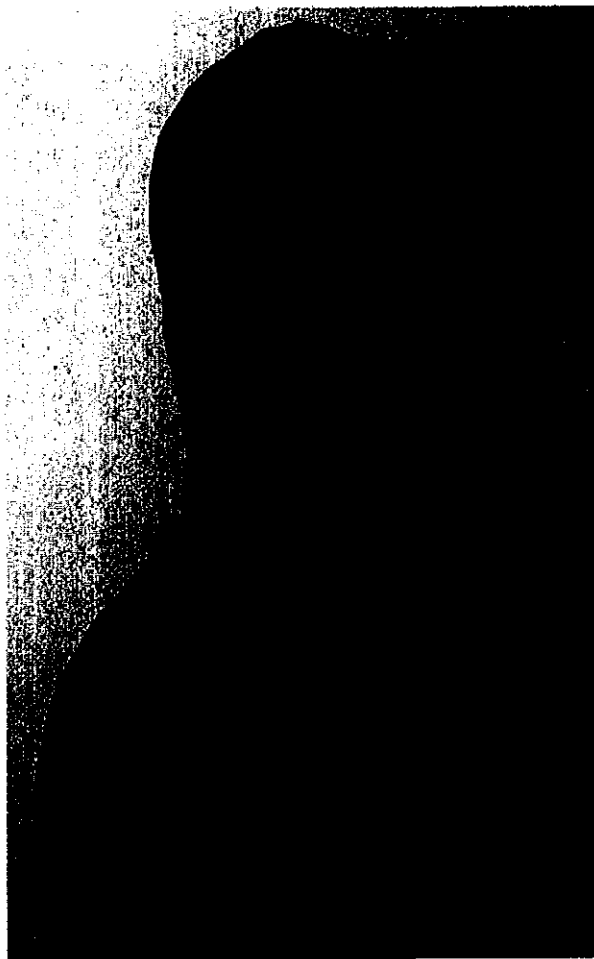


Fig. 3 — Cyclope avec proboscis, absence de bouche (astome) et oreilles sous la mâchoire (synote). (BALLANTYNE (J. W.), The Diseases and Difformities of the Foetus, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1893).



Fig. 4 — Macrosomie bilatérale des membres supérieurs chez une femme originaire du Siam. BALLANTYNE (J. W.), The Diseases and Difformities of the Foetus, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1893.



Fig. 5 — Défaut de coalescence des bourgeons faciaux pendant le développement embryonnaire. (DUBREUIL-CHAMBARDEL (L.), Les Variations du corps humain, Paris, Flammarion, 1925).

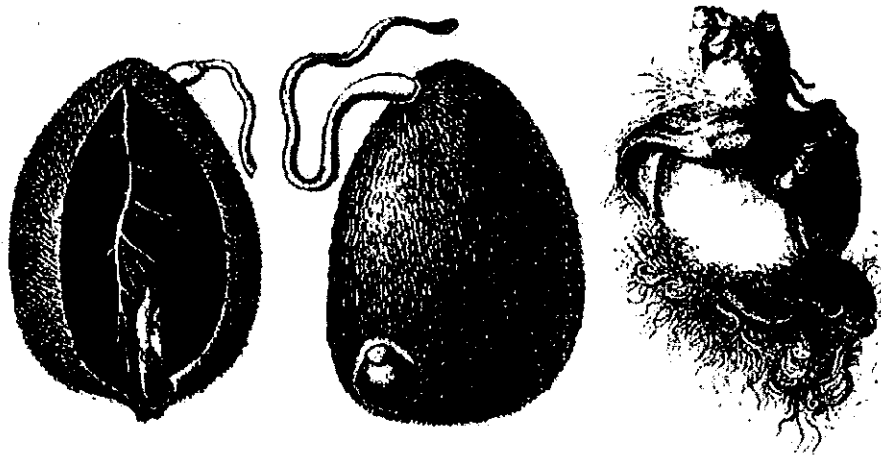


Fig. 6 — Anide (à droite et au centre) et zoomyle (à gauche) (GEOFFROY SAINT-HILAIRE (1.), Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les animaux ou Traité de tératologie, Paris, Baillière, 1832 — 1836, Atlas, Monstruosités, planche XIII).



Fig. 7 — Otocéphale (une trompe au-dessus d'un œil unique, les deux oreilles rapprochées en lieu et place de la bouche). (VROLIK W.) Tabulae ad illustrandam embryogenesisin hominis et mammaliam tam naturalem quam abnormem, 1849, Tératology Atlas, fascicule II, XXV).

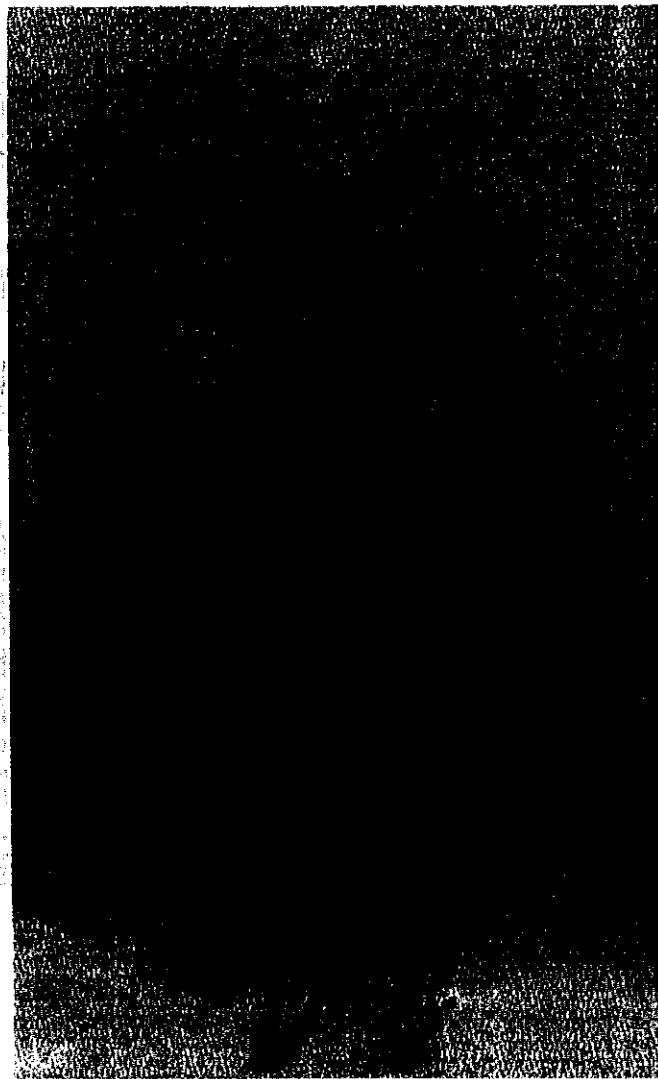


Fig. 7 – Les frères Tocci (1890, Becker Collection, Syracuse University) (SOUS RÉSERVE DE DROITS).



Fig. 8 – M. et Mme Meyers. "Bearded lady and Husband". Photographie de Bogardus, 1885, Becker Collection, Syracuse University (SOUS RÉSERVE DE DROITS)

L'illusion d'artifice et l'inquiétante familiarité

L'impression monstrueuse doit donc être toujours rapportée à la recherche sourde de la présence d'autrui. Pourtant, un aspect très remarquable de la perception de la monstruosité est l'impression de déréalisation par laquelle passe temporairement le regard. Comme si l'on ne pouvait s'empêcher d'y voir un jeu sur la forme ou une simple illusion.

Le sentiment d'un réel inassignable est précédé de plusieurs tentatives défensives pour ramener ce qui est vu à un schème courant (« j'ai dû mal voir ») ou à un procédé artificiel (« il y a un truc, c'est une illusion »). Et de fait, il y avait beaucoup de faux monstres présentés comme authentiques au moment des exhibitions industrielles des corps (XIX^e siècle — début XX^e siècle). Notre habitude sceptique est généralement payante en matière de monstres. Mais il arrive que nous soyons pris au piège de notre croyance en l'aspect artificiel ou illusoire de ce que nous voyons. Dans de tels cas, le trouble ne s'installe pas comme une évidence, mais peut venir de l'échec d'une représentation antérieure, en elle-même beaucoup plus rassurante, voire ludique, qui n'apparaît à terme que comme une réaction de défense.

C'est précisément quand cette conscience d'illusion ou conscience d'artifice tombe que reparaît avec force l'ombre du corps. Victor Hugo excelle dans la description de cette disparition de l'attitude irréalisante. Dans *Notre-Dame de Paris*, lorsque le vainqueur du concours de grimaces se montre hors de la fenêtre de bois, et la foule hébétée s'aperçoit que « la grimace était son visage ». Le visage de Quasimodo fait d'abord rire, il se donne comme un effort de déformation. Mais les sourires se figent en un instant lorsqu'il apparaît que cette grimace n'en est pas une. Car le masque tombe. Et il n'y avait pas de masque.

Le plaisir de déjouer l'illusion permettait de s'approcher sans crainte et de s'approprier ce visage sans peine. Il y a trop d'exagération dans cette figure pour que cela puisse être (et puisse être mis sur le même plan d'humanité que soi). Le rire a pour fonction de déréaliser l'objet perçu, et de le renvoyer par dérision dans un lieu bien circonscrit (le ludique, l'illusoire, le fictif). La représentation du visage monstrueux comme artifice le rend presque familier. L'esprit s'est approprié ce visage au titre d'un faux-semblant. Or voici qu'il n'y a pas de masque : le rire se brise sur le tragique d'une réalité implacable, et l'ombre reparaît, insoutenablement visible, terriblement proche, comme devient soudain trop proche la branche sur laquelle on allait s'asseoir qui se révèle être un serpent.

Bien que la confusion ait lieu sur le plan de la réalité de l'objet, nous voyons que l'opposition entre réalité et fiction (ou réalité et artifice) n'est pas la seule en jeu. La spécificité de l'impression monstrueuse tient à la crainte d'être brutalement trop proche de l'objet perçu, d'être soi-même physiquement enveloppé dans l'ombre. L'effet monstrueux peut en cela se rapprocher de l'étrangement inquiétant au sens de la psychanalyse freudienne. Cette expression redondante, mais désormais entrée dans l'usage d'« inquiétante étrangeté » traduit le mot allemand *Unheimlich*, négatif d'*Heimlich* signifiant intime, familial, propre au foyer. « L'inquiétant familial » ou « l'intime étrangeté » rendraient donc mieux compte de ce qu'exprime *Unheimlich* : un malaise lié à ce qui est le plus proche et le plus intime, comme notre expérience du corps vécu. L'étrangement inquiétant se produit sur le plan de la perception, où il vient brouiller les limites : limites entre une illusion et la réalité d'un corps, limites entre mon corps et celui de l'autre, entre le proche et le lointain.

Il existe en effet des corps viables supérieurement doubles et inférieurement simples, pourvus de deux têtes, avec deux personnes psychiquement indépendantes, mais dont les corps sont intimement fondus à hauteur du bassin, de telle sorte que chaque personne psychique vit subjectivement dans un héli-corps.

Prenons un exemple : l'exhibition des frères Tocci en 1883 (fig. 8) (Courtine, 2006, Ancet, 2002). Notre exploration de ce corps peut permettre de reconstruire une vision cohérente, mais en trahissant la nature double : partant de l'une des têtes des frères Tocci jusqu'aux pieds communs, nous pouvons construire la vision d'un corps à peu près normal, mais en néantisant l'autre moitié supérieure. Il peut donc y avoir alternativement constitution du corps de l'un puis du corps de l'autre, selon le schéma corporel habituel, comme si l'un et l'autre restaient de leur côté sans vraiment cohabiter. Avec une telle forme de représentation, chacun conserve son individualité sur un plan séparé ; il n'y a pas vraiment mélange intra-corporel mais seulement alternativement émergence de l'un puis de l'autre. Un corps en partant de la tête droite, puis un corps en partant de la tête gauche, mais jamais un corps commun à l'un et à l'autre. Cet effet alternatif permet d'éviter une synthèse paradoxale pour nos représentations en juxtaposant des éléments au lieu de les confondre. Mais il est évident que cette représentation est une forme de réflexe de défense (parmi d'autres) qui maintient l'ordre habituel d'un corps là où il ne saurait plus en être question. L'individu est lié dans les représentations courantes à l'autonomie physique, à la puissance d'action. L'individu vivant et autonome se définit par les notions d'unité, d'unicité et d'indivisibilité à l'indivisibilité (dont provient étymologiquement ce terme d'individu).

Or on ne trouve dans le corps double aucune autre unité corporelle que celle de l'ensemble : les frères sont biologiquement un. De même, seul le double corps est unique, et non pas l'un et l'autre des individus. Certes ils sont psychologiquement uniques, avec leurs goûts propres, mais ils ne sont pas uniques l'un sans l'autre. Quant au troisième critère, l'indivisibilité, il est possible de le conserver pour chacun à condition de diviser artificiellement l'ensemble dont il est très évident que chacun dépend.

Toutes les qualités individuelles projetées montrent tour à tour leur insuffisance : destinées à chacun des deux individus, elles ne se trouvent convenir qu'à l'ensemble pour lequel elles sont entièrement inopérantes. Du désir de retrouver chaque individu en niant le double corps, on en vient nécessairement à reconnaître le grand corps comme une individualité particulière, une, indivisible, unique. Nous sommes face à ce que l'on pourrait appeler une individualité, une dualité indivisible.

Ainsi, les monstres siamois très fusionnés nous confronteraient à un type spécifique d'angoisse rapporté au corps non pas comme organisme, ni comme objet appartenant à l'espace ordinaire, mais comme lieu originaire d'expérience de l'espace. La continuité entre l'intérieur et l'extérieur, le dédoublement des corps sont des perturbations de l'espace vécu caractéristiques d'un contexte étrangement inquiétant, où « des parties du corps propre peuvent au même moment occuper deux endroits différents de l'espace. » (Sami-Ali 1998, p. 32.) C'est à cette impression que conduisent les monstres viables « en Y ». La fusion est telle que la notion familière et rassurante d'individualité corporelle se perd. La perception du monstre double prolongerait une expérience angoissante d'indistinction entre soi et autrui, qui remonte à la prime enfance, la constitution du corps propre se faisant contre cette indistinction où se mêlent l'intérieur et l'extérieur, où les frontières entre mon corps et celui de l'autre n'existent pas encore (Sami-Ali, 1998, p. 31). Lorsqu'il n'y a plus de repères nets d'organisation corporelle, plus de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, entre son corps et le corps de l'autre, l'observateur retrouve un état d'indistinction appartenant aux premiers moments de l'élaboration perceptive qui le confronte à sa négation : « sont aux prises, ici, l'expérience primordiale de l'espace en tant que structure imaginaire où le corps propre est l'origine tant de la forme que du contenu de la représentation, et sa transposition partielle en ce cadre de référence qui coïncide avec la réalité du monde. » (Sami-Ali 1998, p. 34.) Avec le monstre double profondément fusionné, quelque chose dans le monde réel fait écho au sentiment de duplication de soi dans un seul espace où l'un et l'autre sont fondus, comme si les parties du corps propre étaient au-delà d'elles-mêmes, et les espaces cor-

poriels solubles l'un dans l'autre. Ainsi, le monstre semble être renvoyé vers une autre dimension d'existence, dans un espace paradoxal où le corps propre serait susceptible d'absorption et de fusion.

Plus que deux jumeaux unis, c'est un seul organisme qui apparaît, un très long corps donnant à voir des parties du même être à deux endroits contradictoires en même temps. L'étude tératologique ne pourrait d'ailleurs que légitimer cette vision en rappelant que ce grand corps résulte de tout un développement conjoint, et non d'une fusion de deux individus déjà réalisés : au lieu de congédier l'angoisse, la connaissance ne fait que lui donner un appui rationnel, brouillant plus encore la limite entre réalité et fiction.

L'étrangement inquiétant freudien scelle donc le retour d'une expérience familière, souvent infantile, mais inacceptable dans le réel quotidien de l'adulte. « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. » (Freud, 1919, 1985, p. 215.) Par exemple, le sentiment d'être *soi-même* un être régressé ou difforme, infantile et incapable d'autonomie, est réactivé par la vue de personnes en dépendance, qui survivent malgré leur difformité, comme une tache au sein de l'humanité dans laquelle l'observateur s'inclut lui-même. Et cette impression est d'autant plus inquiétante quand l'être régressé reste greffé sur un plus grand corps, comme si l'on assistait à un accouchement jamais abouti. Nous en verrons un exemple plus bas.

Quant à l'effet produit par le renversement d'une image familière devenant proche-lointaine par la présence du monstre, il est bien connu de ceux qui pratiquent et pratiquaient l'exhibition des corps extraordinaires. Une image peut être en apparence valorisante pour l'individu monstrueux, et jouer sur la familiarité pour renforcer l'effet produit par le corps difforme.

Mises en scènes

Lorsque les photographes américains de la fin du XIX^e siècle choisissaient pour modèles ces phénomènes humains que les Anglo-Saxons nomment *freaks*, ils n'avaient pas toujours recours à une présentation exotique (même si celle-ci était très répandue). En réutilisant le style convenu de la photographie victorienne, ils parvenaient à produire un effet au moins aussi frappant, où le phénomène humain n'était pas mis en valeur directement par l'étrangeté du contexte, mais indirectement par contraste avec le cadre dans lequel il prenait place

(Bogdan, 1988). Un instant inaperçue, la monstruosité sautait ensuite aux yeux, semblant se répandre sur l'ensemble de la scène en devenant l'élément central. Le malaise provenait d'un élément incongru intervenant dans une scène bien connue de l'observateur.

Nombreuses sont les photographies d'époque à jouer sur l'image convenue de la famille pour mettre en scène des phénomènes humains. Il ne faudrait pas commettre l'erreur de croire ces clichés plus innocents ou plus valorisants pour ceux que l'on nommait *freaks*. Ils ne servaient pas à les montrer *comme tout le monde* en famille. Quels que soient le décor, la pose, les vêtements, un monstre ne peut vivre comme tout le monde. Le monstre fait réapparaître dans l'espace bien connu du foyer une angoisse mettant en doute son rôle protecteur. L'intimité de la famille cède ici à une extimité forcée. Le foyer n'est plus ce qui éloigne les étrangers ou l'étrangeté en général. Cette apparition vient révéler quelque chose de dérangeant en son sein même.

Le portrait de famille où apparaissait avec le phénomène humain un conjoint attentionné et des enfants posaient indirectement la question de la sexualité des monstres, de leur descendance et du désir possible qu'ils pouvaient inspirer à une personne dite normale. Apparaissait de manière détournée le problème de la relation apparemment ordinaire (mais en vérité impossible à concevoir comme ordinaire) qui les lie à leur conjoint.

Vêtue d'une ample robe froncée mettant en valeur la finesse de sa taille, Mrs Meyers se tient légèrement en retrait, la main posée sur l'épaule de son mari (fig. 9). Celui-ci, assis au premier plan dans un fauteuil ouvragé, porte montre à gousset et costume. Une armoire en bois sculpté occupe toute la partie droite de l'image. Le décor est cossu, imitant un intérieur bourgeois. Seule la barbe de la dame vient rompre cette harmonie de bon ton. Et la présence de cette femme à barbe se répand progressivement sur l'ensemble de l'image typique de la photographie victorienne, pour lui donner une apparence d'étrangeté.

La fascination pour ces images a une autre origine : voir deux personnes portant la moustache et la barbe poser ensemble et former un couple éveillait d'autres fantasmes, propres à des types de sexualité dont on parlait peu à l'époque. L'homosexualité était indirectement mise en scène par l'intermédiaire de l'exhibition des « monstres », parfaitement tolérée, quant à elle.

Un autre exemple nous est fourni par le cas de Myrthe Corbin, que l'on photographiait elle aussi avec son mari et ses enfants : entre ses hanches pendent, inertes, deux petites jambes, restes d'un autre inabouti que l'on aimerait soit

faire sortir, soit retrancher, pour couper court à toute incertitude étrangement inquiétante. Le plus difficile à supporter étant le sentiment d'un stade intermédiaire qui dure, d'une expulsion qui ne parvient jamais à se faire complètement, la permanence de cette « surface commune » à la mère et à l'enfant.

Ce double corps, qui donne à voir une sorte d'accouchement permanent inabouti (fig. 1 et 2) est une monstruosité *parasitaire* pour la tératologie. Il est source d'un retour du refoulé en matière de confusion des corps et de renvoi à une sorte de non-séparation psychique infantile. Plus prosaïquement, un corps double à hauteur du bassin produit un autre type d'interrogation : cette femme possédait-elle deux sexes ? Son mari avait-il eu des relations sexuelles avec elle-même ou avec son deuxième corps parasite ? Les photographies familiales suggèrent toujours des interrogations au sujet de la sexualité sous couvert de respect du monstre (Bogdan 1988, Ancet 2006). L'une des fonctions sociales du mariage étant de légaliser et de banaliser la sexualité, le mariage d'un monstre renvoie apparemment à la réussite de son intégration sociale. Mais le corps étrange débordé toujours l'apparence policée requise par le rôle social, si bien que la sexualité, ordinairement banalisée par le mariage, repasse au premier plan.

L'idée de procréer avec cet être est génératrice d'une angoisse que ces images remettent au jour. Le désir qu'il pourrait avoir pour moi, ou pire, que je pourrais éprouver pour lui est l'une des grandes peurs associées à la figure du monstre viable (Sausse 1997, p.p. 12-13). La sexualité est en effet un lieu où l'étrangeté peut être attirante (ne serait-ce que par l'étrangeté des organes de l'autre sexe dont la société permet peu la visibilité). Mais cette attirance pour l'étrange doit rester cachée. Qu'elle appartienne à notre sexualité, qu'elle soit partie prenante de notre désir, voici qui est aussi inavouable qu'inacceptable.

Il s'agit là d'un détournement de la photographie de genre comme vecteur d'appartenance à un groupe. Poser dans un groupe, posé à la manière des bourgeois de bonne famille, marque le désir d'une appartenance. La scène de genre a une fonction fédératrice (Tisseron, 1998, p. 130). Ici, elle rapproche du monstre puis par contrecoup renforce l'effet de choc lié à l'image. Ce procédé n'était pas, loin de là, le seul moyen de mettre en valeur l'étrangeté. Mais ces exemples montrent bien comment la variation d'un seul élément dans une scène bien connue peut suffire à en retourner le sens⁴, comment l'image peut assurer une double fonction de valorisation et de stigmatisation par le détournement d'un procédé d'intégration.

L'apparition de monstres au sein d'un contexte habituel en pervertit la nature. Les images apparemment valorisantes des portraits de famille deviennent grâce aux monstres l'envers exact de ce qu'elles sont censées être : une exhibition de la différence. L'image permet de regarder à loisir, avec l'excuse de valoriser l'individu et son intégration sociale réussie. Ce recul historique nous permet de réfléchir aux formes contemporaines d'exhibitions du handicap. La frontière est ténue entre le voyeurisme et le fait de montrer la différence dans le but de la rendre acceptable.

Conclusion

Nous avons tenté de faire sentir la spécificité du rapport au corps jugé monstrueux à travers la notion *d'ombre du corps*. Notre but était d'éclairer la naissance de certaines représentations que nous refusons généralement d'affronter, au premier chef cette impression de voir un être monstrueux là où il devrait y avoir une personne. L'impression subjective d'avoir affaire à un monstre est liée au refus de voir s'effacer les repères ordinaires de reconnaissance du corps. Elle provient de notre réticence à laisser se distendre notre conception courante de l'humanité, de l'individualité, de l'espace corporel. Elle nous renvoie à une perturbation intime, étrangement familière, au sein de notre propre corps provoqué par la perception de la monstruosité. La notion *d'ombre du corps* nous a permis de désigner ce sentiment de malaise face au corps gravement handicapé qui n'a ordinairement pas de nom. Au-delà du handicap et des craintes qu'il suscite, c'est à cette ombre venue de notre propre regard que nous nous devons de faire face lorsque nous sommes confrontés à la grande difformité, à la présence problématique de l'autre.

Bibliographie

-
4. Ainsi en allait-il des retables du Moyen Âge représentant le diable. On y retrouvait les mêmes décors, les mêmes personnages dans les mêmes attitudes de recueillement que dans les représentations de l'agneau mystique. Seul le personnage central changeait, comme sous l'effet d'une substitution de dernière minute.

Ancet, P. (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*, Presses Universitaires de France.

Ancet, P. (2002). *La Perception contemporaine du monstre humain. Représentations communes et scientifiques à l'époque de la tératologie positive*. Thèse de philosophie, Université de Bourgogne.

Assouly-Piquet, C. & Berthier-Vitoz, F. (1994). *Regards sur le handicap*, Desclée de Brouwer.

Bogdan, R. (1988). *Freak-show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, The University of Chicago Press.

Canguilhem, G. (1952, 1965). La monstruosité et le monstrueux, In *La Connaissance de la vie*, Vrin.

Courtine, J.-J. (2006). Le corps anormal. Monstruosités, handicaps, différences. In A. Corbin, J.-J. Courtine & G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. III, Seuil.

Freud, S. (1919, 1985). L'inquiétante étrangeté. In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard.

Geoffroy Saint-Hilaire, I. (1832-1836). *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ou Traité de tératologie*, Baillière.

Kant, E. (1790, 1989). *Critique de la faculté de juger*, Vrin.

Levinas, E. (1971). *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff.

Levinas, E. (1982). *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard.

Judy, H.-P. (1998). *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin.

Sausse, S. (1996). *Le miroir brisé. L'enfant handicapé, sa famille et le psychanalyste*, Calmann-Lévy.

Sausse, S. (1997). La peur de la différence. In *Naître différent*, Erès.

Saint-Girons, B. (1993). *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Quai Voltaire.

Sami-Ali (1998). Corps et espace. L'espace de l'inquiétante étrangeté. In *Corps réel et corps imaginaire. Pour une épistémologie du somatique*.

Tisseron, S. (1998). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Flammarion, 1995.