

Fixe/animé

Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle

Sous la direction de Laurent Guido et Olivier Lugon

L'Age d'Homme

Une subjectivité écartelée entre stase et mouvement: l'image fixe et l'image animée dans le discours médical au tournant du XX^e siècle

Tenant de faire dialoguer l'histoire des médias avec l'histoire des sciences, cette réflexion s'inscrit dans le champ qui comprend des études s'interrogeant sur la place de l'audiovisuel dans la construction d'une série de connaissances relatives à la médecine et aux disciplines connexes comme la psychologie. Si les implications épistémologiques de pratiques et de savoirs fondés sur l'application de la photographie et du cinéma aux diverses entreprises de catalogage du monde visible ont déjà fait l'objet d'une littérature conséquente¹, je me propose ici de questionner les modalités d'usage du paradigme photo-cinématographique au sein d'une série de textes qui renvoient une image particulière du psychisme. En effet, *via* son diagnostic de nouvelles névroses, la médecine (qui dispute à la philosophie la prérogative de la psychologie dite scientifique), tient à la fin du XIX^e siècle un véritable discours social sur la morbidité psychique comme indice d'une crise de la civilisation humaine aliénée aux effets de la modernité.

Dans cette vision crépusculaire du monde saturée de « prédicats anxigènes »², cinéma et photographie fournissent des outils à la fois rhétoriques et épistémologiques permettant d'explicitier l'activité psychique d'un sujet percevant qui devient le site productif et récepteur de phénomènes perceptifs atypiques, comme l'apparition subite et subie tantôt d'images fixes, tantôt d'images animées (mais aussi de sons, parfois de sensations tactiles). Conçu comme une machine capable d'emmagasiner des impressions sensorielles et de les réactualiser à la faveur d'un épisode hallucinatoire, onirique ou anxieux, cet appareil psychique semble donc faire coexister un système de perception-représentation recoupant la logique fonctionnelle de ces deux technologies.

Mon hypothèse consiste à penser qu'à travers la photographie et le cinéma, la modernité fournit au discours médical une idée de l'image fixe et de l'image

¹ Thierry Lefèbre, Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *Sur les pas de Marey: science(s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/SEMIA, 2004; François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (éd.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps*. Lausanne, Lausanne, Payot, 2002; Christian Pociello, *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)*, Paris, PUF, 1999; Roland Cosandey et F. Albera, *Cinéma sans frontières 1896-1918*, Lausanne, Payot / Québec, Nuit

Blanche Editeur, 1995; Michel Frizot, *Avant le Cinématographe, la Chronophotographie: temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey*, Beaune, Les Amis de Marey/Ministère de la culture, 1984; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula Scènes, 1982.

² Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989, p. 34.

animée qui, saisies dans leur versant hypertrophié (fixité et mobilité extrêmes), construisent une sémiotique de la perturbation de la fonction du réel³. La crise du sujet formulée diversement par nombre de formations discursives du XX^e siècle (telle la psychanalyse lacanienne) apparaît dès lors comme un prolongement possible de cette codification d'une subjectivité revue à l'aune de la modernité.

La stase et le flux

Au tournant du XX^e siècle, la modernité et ses divers effets font régulièrement l'objet de commentaires rapportant des cas de patients dont l'appareil psychique et perceptif a subi de sérieuses désorganisations. Mesurable aussi bien chez le sujet percevant bien portant (le citadin) que malade (le neurasthénique ou l'hystérique), ce processus de restructuration de la perception est problématisé en des termes qui articulent sur des modes variés deux états (ou deux moments) opposés et en apparence contradictoires, à savoir la fixité et la mobilité, tour à tour, de la vision, de la perception et de la pensée. En effet, ces discours permettent de mettre au jour deux modèles extrêmes de la subjectivité reconduits dans des couples notionnels tels que : atrophie/hypertrophie, absorption/distraction, insensibilité/irritabilité, inhibition/automatisme, dualismes que les paradigmes jumeaux de l'hypnose (partagé entre anesthésie/suracuité perceptives) et de l'hystérie (paralysie/tremblement moteurs) viennent corroborer de manière spectaculaire⁴. Les troubles de la perception semblent donc se distribuer sur un axe dessiné par des pôles attirant des conditions psychiques où prédominent, dans un cas, des forces de liaison (attention, tension, résistance, unicité, immobilité, stabilité), dans l'autre des forces de déliaison (distraction, relâchement, suggestibilité, labilité, multiplicité, transitivité).

S'il est très tentant de rabattre symétriquement ce paradigme biface de la stase et du flux sur celui de la photographie et du cinéma – et de penser par voie de conséquence que le discours médical les érige en prototype l'un de la fixité l'autre du mouvement –, on s'aperçoit que ces deux dispositifs sont appréhendés comme lieux d'une absorption subjective aux effets ambivalents, relevant à la fois de l'ordre de la captation paralysante et du flot dissolutif. Le cinéma comme la photographie sont dotés d'un pouvoir de fragilisation de l'attention, de la volonté et de la mémoire, provoquant diverses formes d'instabilité perceptive décelables chez les névrosés, ainsi que chez les sujets dits vulnérables comme les enfants et les femmes. Toutefois, si tous les deux sont capables de rendre compte du modèle dynamique de l'appareil psychique traversé par des champs de forces contraires, les modèles de la photographie et du cinéma sont souvent saisis dans leurs com-

posants particuliers, ainsi qu'en fonction de concepts ou d'idées qui leur sont exclusivement associés⁵. Ainsi, photographie et cinéma peuvent, soit fonctionner indistinctement comme principe explicatif d'un phénomène psychique (comme dans les théories de l'hallucination), soit être sollicités dans leurs objets, leurs parties et leurs effets spécifiques. La photographie est alors souvent liée à l'image mnésique, tandis que le cinéma est tendanciellement attaché à l'image délirante. M'appuyant sur l'examen d'un corpus de sources constitué à partir d'une recherche plus large sur les rapports entre le dispositif cinématographique et les sciences du psychisme au tournant du XX^e siècle⁶, cette analyse permet de dresser l'inventaire d'une série d'actions réalisées par le psychisme, certaines de ces performances étant partagées par les deux dispositifs, d'autres étant l'apanage de l'un ou de l'autre. La photographie, pour sa part, impressionne (ou enregistre), fixe, conserve, focalise, obsède, paralyse, hallucine, alors que le cinéma impressionne, pense, rêve, projette, traumatise, excite, hallucine. Précisons encore que si l'ensemble des théories du psychisme font appel aux deux modèles – celui du cinéma apparaissant dans ses variantes pré-cinématographiques avant 1900 –, leurs occurrences respectives se distribuent selon des terrains de prédilection légèrement différenciés : alors que le modèle cinématographique aura les faveurs des théories du rêve et de la conscience, le modèle photographique semble être privilégié dans les essais portant sur la mémoire et l'attention. Plus largement, tout système de production ou de reproduction iconique (peinture, panorama, lanterne magique, etc.) semble intégrer massivement l'appareil conceptuel et didactique des sciences du psychisme. Et ceci en raison de vertus imageantes de dispositifs mis au service de théories qui accordent à l'image une place fondamentale, l'esprit apparaissant comme un appareil qui ne cesse d'exprimer visuellement ses divers contenus.

L'image mentale chez Théodule Ribot

Comme le souligne François Brunet dans son ouvrage sur l'idée de photographie, celle-ci devient un véritable lieu commun du discours social, culturel et scientifique dès le milieu du XIX^e siècle, se prêtant spécialement bien aux réflexions sur le fonctionnement de l'appareil psychique⁷. L'usage moderne de la métaphore photographique comme dispositif automatique de prise de vue (autour de 1880) – distingué d'un mode classique centré sur la valence mimétique de l'image photographique

⁵ Ma méthodologie s'appuie sur les principes fondateurs de l'épistémologie du cinéma proposée par Maria Tortajada et E. Albera : « L'Épistémè (1900) », in A. Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Veronneau, *Le Cinéma, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62.

⁶ Cet article est tiré d'une thèse de doctorat en cours, intitulée *Le Dispositif cinématographique comme modèle épistémologique dans les sciences du psychisme au tournant du XX^e siècle. L'invention du sujet moderne*. Elle est dirigée par le Prof. François Albera.

⁷ François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

³ Au sens de Pierre Janet, à savoir un dysfonctionnement du rapport à la réalité ou, pour le dire en termes freudiens, du principe de réalité.

⁴ Sur la « gémellité » de l'hypnose et de l'hystérie, lire Pierre-Henri Castel, *La Querelle de l'hystérie*, Paris, PUF, 1998.

(autour de 1850) – coïncide avec l'avènement de l'entité nosologique de la neurasthénie qui regroupe une variété infinie de symptômes déséquilibrant les opérations psychologiques liées à la concentration, la mémorisation ou l'action du sujet.

Théodule Ribot, fondateur de la psychologie scientifique française, s'est beaucoup intéressé aux troubles de la mémoire, de la volonté et de l'attention dont il résume et actualise la somme des connaissances acquises jusque-là⁸. Si l'exercice de l'attention volontaire est le privilège d'une élite dotée d'un niveau d'intelligence manquant aux « dégénérés »⁹, il se présente cependant comme un état fondamentalement ponctuel, momentané, intermittent et fixe qui prend la forme d'une obnubilation de l'esprit figeant le cours des pensées. En effet, selon Ribot, la vie mentale d'un homme valide consisterait « en un va-et-vient perpétuel d'événements intérieurs, en un *défilé de sensations, de sentiments, d'idées et d'images* qui s'associent ou se repoussent suivant certaines lois », comme un « agrégat mobile qui se fait, se défait et se refait incessamment »¹⁰, rappelant ainsi les théories de l'école associationniste anglaise représentée notamment par Alexander Bain. Ce dernier postule un esprit composé de données psychologiques simples (une sensation) ou complexes (un acte volontaire) qui s'agencent entre elles suivant une série de lois, de conditions et de causes précises¹¹. Tous les faits de conscience s'associeraient conformément à une logique causaliste reliant les états psychologiques entre eux, l'un étant donc toujours le produit et la résultante d'un état antérieur. Chez Ribot, l'attention est donc présentée comme une sorte d'arrêt sur image – appelé monoïdéisme – qui vient interrompre un flux psychique à la fois continu et chaotique – appelé polyidéisme –, se présentant ainsi comme « l'arrêt momentané de ce défilé perpétuel »¹².

Si polyidéisme et monoïdéisme alternent naturellement dans l'esprit d'un individu sain, les états morbides de l'attention induisent une atrophie ou une hypertrophie de cette faculté qui dramatisent l'intensité de ces variations soumises habituellement « à la loi du rythme »¹³ : la maladie est donc toujours annoncée par une pensée qui se fige brutalement ou qui défile précipitamment. Dans un passage sur la manie – caractérisée par un défaut d'attention sous la forme d'une rapidité des associations d'idées et d'images contre laquelle le sujet ne peut lutter –, Ribot met en scène tous les agents du dispositif de projection d'images, désignant le surplus attentionnel comme une « surexcitation générale et permanente de la vie psychique » :

« L'état de conscience se projette immédiatement au-dehors. [...] Les sensations, les images, les idées, les sentiments se succèdent avec une telle rapidité qu'ils atteignent à peine le degré de la conscience complète et que souvent, pour le spectateur, le lien d'association qui les relie lui échappe totalement. « C'est, disait l'un d'eux, une chose vraiment effroyable que la vitesse extrême avec laquelle les pensées se succèdent dans l'esprit ». Ainsi, en résumé, dans l'ordre mental, une course désordonnée d'images et d'idées ; dans l'ordre moteur, un flux de paroles de cris, de gestes, de mouvements impétueux. »¹⁴

Le sujet maniaque se transforme en une sorte de machine produisant de manière automatique et irrésistible des images projetées à l'extérieur de soi sous la forme de décharges essentiellement motrices et verbales. Cette description ne nous permet certes pas de supposer l'existence d'un écran psychique sur lequel viendrait s'inscrire visuellement le résultat d'une telle agitation intérieure. On le peut au contraire pour un autre cas de manie concernant un jeune étudiant en droit obsédé par le cours de la bourse et qui « finit par avoir toujours devant les yeux l'image des billets eux-mêmes, avec toute la variété de forme, de grandeur et de couleur. L'idée, avec ses incessantes répétitions et son intensité, en vint à avoir la force de projection qui l'égalait à la réalité. Mais lui, il avait toujours pleine conscience que les images qui étaient devant ses yeux n'étaient qu'un jeu de son imagination »¹⁵. Ce passage sous-entend la présence d'un écran virtuel sur lequel l'esprit tourmenté vient projeter son obsession, un écran qui se place devant les yeux du sujet percevant pour recevoir une série d'images endogènes par le biais d'un processus projectif exogène – le sujet expulsant donc hors de lui le fruit de son affliction. Nous sommes bien ici dans le paradigme du dispositif de projection d'une image que l'on peut présumer animée par inférence. L'interrogation sur la nature de ces images décrites comme variées, répétées et incessantes pourtant subsiste : il semble difficile de lever de manière définitive l'ambiguïté puisqu'on ne sait pas très bien de quel côté se place le mouvement : est-il dans l'image elle-même ou entre les images qui se succéderaient selon une logique de successivité ou de superposition ? Ou les deux à la fois ?

De manière générale, l'image chez Ribot est toujours la réactivation d'un stimulus perceptif qui prend une tournure hallucinatoire proportionnellement à l'intensité de la force qui a présidé à ancrer dans le psychisme les traces de l'acte de perception. Le processus d'émission projective est directement corrélé à l'emprise d'une obsession transformée en hallucination, et ce malgré la conscience de l'illusion, renvoyant ainsi à l'idée d'une dissociation psychique entre le voir et le savoir – régime de croyance qui modèle, par ailleurs, diverses traditions spectaculaires

⁸ Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 1900 [1889].

⁹ Vocable diffusé en France par Benedict-Augustin Morel, et couramment usité à l'époque pour désigner l'ensemble des populations marginales. *Traité de dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et de ses*

causes qui produisent ces variétés malades, Paris, Baillière et Fils, 1857.

¹⁰ T. Ribot, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

¹¹ Alexander Bain, *Les Sens et l'intelligence. Traité de psychologie I*, Paris, L'Harmattan, 2005 [1855].

¹² T. Ribot, *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 150-151. Je souligne. Paradoxalement, l'excès d'attention induit une stagnation de celle-ci, une sorte de paralysie qui empêche la conscience de canaliser et d'organiser le perçu,

débouchant sur une pensée qui s'exprime de manière désordonnée et anarchique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128-129. Je souligne.

des XIX^e et XX^e siècles. Il insiste alors sur le fait que « l'image n'est pas une photographie, mais une reviviscence des éléments sensoriels et moteurs qui ont construit la perception »¹⁶, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un simple duplicata du perçu auquel il manquerait toujours la vivacité de l'impression première. Ces réserves à l'égard de la métaphore photographique – couramment usitée à son époque pour référer la capacité du psychisme à conserver les impressions perceptives parvenues du monde extérieur – rejoignent celles d'Hippolyte Taine qui met en évidence le caractère bêtement automatique d'une technique vouée à la redondance inartistique et au mimétisme machinique¹⁷. Il n'en reste pas moins que le modèle photographique imprègne une théorie de l'image résumée par cette formule qui sera corroborée plus tard autant par la psychophysiologie que par la psychanalyse de la perception : voir c'est toujours revoir.

Idée fixe et automatisme psychique

Pour le philosophe, psychiatre et professeur au Collège de France, Pierre Janet, l'idée fixe (ou hypertrophie de l'attention) se réalise sous la forme d'hallucinations et d'actes machinaux, indiquant un état modifié de la conscience qui se désolidarise du moi pour se développer « de manière automatique et indépendante »¹⁸. Étudiant le cas de sa patiente Marcelle, une jeune femme atteinte d'aboulie (faiblesse mentale) et d'idées fixes, il découvre chez elle une alternance entre des crises « du nuage » où idées et images passent chaotiquement dans son esprit, et des « instants clairs » qui apparaissent comme des sortes de parenthèses lucides brisant momentanément l'état second propre au nuage¹⁹. Ces crises d'idées – qui sont aussi des crises d'images – plongent « la malade dans un état de sommeil traversé par des rêves » qui la coupent totalement du monde extérieur. Ces crises « s'accompagnent de véritables hallucinations »²⁰ visuelles qui défilent dans son esprit obligé de contempler un spectacle à la fois précipité, itératif et inéluctable. Comme régulièrement dans le discours médical, l'hallucination produit une image très « vive », très « intense », « précise », « détaillée », « parfaite », « stable », adjectifs qualificatifs qui pourraient s'appliquer autant à l'image photographique que cinématographique.

L'étude des dysfonctionnements du psychisme permet de mettre en lumière deux tropes fondamentaux : celui de l'automatisme sans frein et celui de la focalisation intense. D'une part, le sujet percevant malade peut être la proie d'une production irrépressible d'images apparaissant, tantôt sur le mode du défilement

ininterrompu et invincible d'images, tantôt sur le mode de l'apparition d'une seule image superposée et effacée progressivement par une nouvelle. D'autre part, l'esprit du malade serait muni, selon une expression de Charles Richet, d'un « appareil d'excitabilité qui renforce les images »²¹, organe particulièrement exacerbé chez les sujets victimes d'idées fixes. Selon Ribot, le monodéisme débridé induit la concentration de la conscience sur une image (ou groupe d'images), phénomène cousin du choc et de la surprise, qu'il explicite en termes d'image brutale et impétueuse venant briser le flux naturel du courant de conscience :

« L'état de surprise ou d'étonnement est un grossissement de l'attention spontanée [...] impliquant l'augmentation de l'influx nerveux à la suite de l'impression. La surprise, à un plus haut degré l'étonnement, est un choc produit par ce qui est nouveau et inattendu [...], une commotion. A proprement parler, c'est moins un état qu'un intermède entre deux états, une rupture brusque, une lacune, un hiatus. »²²

Dans les deux cas, l'image mentale pathogène apparaît comme une image excessive, excessivement mobile dans certains cas ou excessivement immobile dans d'autres. La mobilité anormale du psychisme névrotique englobe donc autant des états de stase que des états de fébrilité, cette dualité fondamentale étant expliquée en fonction de la loi de l'association par contraste, où des faits de conscience opposés se combinent dans une logique déterministe²³. Cette loi justifie, pour beaucoup de médecins, la cyclothymie des névrosés dont le cerveau surmené transite sans discontinuité entre phases toniques et dépressives, comme le démontre le modèle thermodynamique de la psychologie humaine proposé par Charles Féré pour qui la « vibratilité du sujet »²⁴ dépend de ce jeu d'alternance. Ainsi, dans un cerveau surmené, l'excitation engendre la fatigue qui se transforme à son tour en surstimulation²⁵. La fixation aberrante sur une image fait basculer le sujet percevant dans un état qui est autant son envers que son revers complémentaire, démontrant ainsi leur perpétuation à la fois réciproque, périodique et syntagmatique. Le fixe/animé habite donc non seulement l'agitation des corps nerveux à la fois dispersés et pétrifiés (que les prises de vue photographiques d'Albert Londe viendront à la fois défier et entériner, comme le démontrent les travaux d'André

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ Taine distingue clairement la photographie de la peinture, la première produisant une image mécanique du réel, alors que la seconde tend à imiter une réalité en préservant une part d'invention et de créativité qui manquera toujours au maniement de l'appareil photographique. Hippolyte-

Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985 [1865], p. 26-28.

¹⁸ Pierre Janet, *Leçons au Collège de France (1895-1934)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 49.

¹⁹ P. Janet, *Névroses et idées fixes*, Paris, Félix Alcan, t. I et II, 1898.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ Charles Richet, *Essai de psychologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1901 [4^e édition], p. 7.

²² T. Ribot, *op. cit.*, p. 39-40. Très répandue dans les sciences du psychisme, cette notion psychologique de grossissement de l'attention sera réinterprétée en termes filmiques par le psychologue Hugo Münsterberg qui, en 1917, associe explicitement l'attention au procédé du gros plan photo-cinématographique. *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, éd. Allan Langdale, Londres, Routledge, 2002.

²³ Voir par exemple Frédéric Paulhan, *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1887.

²⁴ Charles Féré, *Sensation et mouvement. Etudes expérimentales de psycho-mécanique*, Paris, Félix Alcan, 1887, p. 126.

²⁵ Sur cette alternance irritation/inhibition, lire aussi : Jean Soury, compte-rendu de l'ouvrage du Dr. Sante de Sanctis, *I Fenomeni di contrasto in psicologia* (Rome, 1895), in *Annales médico-psychologiques*, n° 4, 1896, p. 148.

Gunthert²⁶), mais sous-tend aussi l'excitabilité idiosyncrasique de leur appareil psychique.

Trauma et défilé cinématographique

Le dispositif cinématographique soumet le spectateur à un spectacle à la fois tout-puissant et irréfragable, rejoignant ainsi la cohorte des appareils destinés à enrégimenter la perception chancelante ou récalcitrante, comme démontré par Jonathan Crary²⁷. La hantise du discours médical concernant la fuite de la conscience dans des états marginaux débordant le champ de son outillage théorique, clinique et thérapeutique, fait écho aux inquiétudes soulevées par les effets délétères du cinéma sur son public. Car, si le cinéma peut être envisagé comme un dispositif disciplinaire, il est aussi le lieu où s'expriment des régimes scopiques alternatifs.

Le paradigme cinématographique est pleinement convoqué dans les théories du rêve et de ses pathologies possibles (insomnie, hypnose, somnambulisme), autant que par la psychopathologie des traumatismes. Cependant, en faisant appel au lexique associé au cinéma, le photographique n'est jamais loin puisque le premier inclut le second, remettant ainsi à chaque fois en jeu toute la chaîne interdiscursive qui techniquement les ajointe. Un très bon exemple de cette solidarité paradigmatique est donné par un article du Dr. Lauptz sur «Le fonctionnement cérébral pendant le rêve et le pendant le sommeil hypnotique»²⁸ où les notions d'impression, de fixation, de flou, de net, de tableau côtoient celles de défilé d'images visuelles ou auditives, d'impressions traversant le sommeil, d'images qui «se suivent et s'enchevêtrent»²⁹, qui «se transforment très rapidement»³⁰. Dans sa description du rêve typique du nerveux (hypnagogique ou lucide), se profile toute la physiologie de l'image photographique et cinématographique: netteté, hallucinogénie, état de conscience transitoire ou intermédiaire.

Si avant 1900, la référence directe au cinéma reste de l'ordre de l'hypothèse, notamment en ce qui concerne l'usage du terme de défilé qui renvoie très probablement à la lanterne magique, elle devient tout à fait explicite quelques années plus tard dans un article du physiologiste et psychologue Henri Piéron consacré à la rapidité des processus psychiques³¹, phénomène qui se produit à la suite d'intoxications ou d'accidents où le sujet frôle la mort et revoit les épisodes prégnants

de son existence se dérouler tel un accéléré (cette accélération étant réinterprétée rétrospectivement par le sujet):

«Pourquoi l'accélération paraît-elle plus considérable qu'elle ne l'est? D'une part parce que certaines images sont riches et longues à raconter, à décrire; d'autre part, et surtout parce qu'il se produit un *défilé cinématographique*; les images ont des contours arrêtés, sont des *tableaux cinématographiques*, et se succèdent brusquement les unes aux autres, sans passage, sans transition [...], et après, et même sur le moment, il y a une tendance à combler les vides, ou du moins à les croire comblés. A voir quelques épisodes plus saillants de sa vie, on croit voir se dérouler sans lacune sa vie entière *comme dans un cinématographe véritable*. Et, même quand cette reconstitution supposée faite n'est pas possible, du moment que les images n'ont aucun point commun, on remarque leur nombre, alors qu'une image unique qui se déforme, même quand elle présente un nombre égal de transformations, paraît toujours n'être qu'une seule image; c'est l'observateur qui la considère comme multiple lorsqu'il s'attache aux processus d'association.»³²

Ici se mêlent à nouveau l'imaginaire de l'image fixe et animée, doublé par celui de l'image unique et multiple dont la distinction semble brouillée par les métamorphoses du perçu. La notion de «tableaux cinématographiques» se reporte sans aucun doute à l'esthétique du cinéma des premiers temps caractérisée par le mode de représentation primitif tel que Noël Burch l'a défini: autonomie de l'image, structure narrative lacunaire, absence d'articulation spatio-temporelle logique entre les plans³³. Dans ce régime représentationnel où la théâtralité, la monstration et le ponctuel prédominent au détriment de la narrativité et du vectoriel, la fixité du tableau est toute relative. Elle recouvre la dimension avant tout autarcique de chaque plan, tableau fonctionnant comme une scène sur laquelle se jouent récursivement les différentes phases marquantes du passé du sujet.

Ce qui frappe dans le discours médical, c'est l'idée tout à fait récurrente que le sujet atteint dans sa santé mentale se transforme en appareil à produire, et parfois à projeter des images fixes et/ou animées. L'hystérique et le neurasthénique notamment sont conçus comme des appareils – les médecins parlent d'«appareil hystérogène»³⁴ – qui ne cessent de traduire leurs impressions intérieures en représentations. Cette connivence entre trouble psychique et dispositifs (audio)visuels de la modernité semble confirmée par les discours alarmistes portés à l'endroit du cinéma dès les années 1910. Il semblerait en effet qu'il faille attendre la seconde décennie du XX^e siècle pour que les personnes soucieuses d'hygiénisme social et

26 Voir notamment André Gunthert, *Albert Londe*, Paris, Nathan (coll. Photo Poche), 1999; «Entre photographie et cinéma: Albert Londe», in Alexis Martinet (éd.), *Le Cinéma et la Science*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 62-69; Denis Bernard et A. Gunthert, «Albert Londe, l'image multiple», *La Recherche photographique*, n° 4, mai 1988, p. 7-15.

27 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999.

28 Dr. Lauptz, *Annales médico-psychologiques*, n° 2, 1895, p. 354-375.

29 *Ibid.*, p. 358.

30 *Ibid.*, note 1, p. 359.

31 Henri Piéron, *Revue philosophique*, année 28, n° 1-6, janv.-juin 1903, p. 89-95.

32 *Ibid.*, p. 95. Je souligne.

33 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université, 1991 [1990].

34 Voir par exemple Paul-Emile Lévy, «Traitement psychique de l'hystérie. La rééducation», *La Presse médicale*, mercredi 29 avril 1903, n° 34, p. 333-336; Alexandre Cullerle, «Hypnotisme et suggestion», *Annales médico-psychologiques*, n° 18, 1903, p. 253.

mental prennent la mesure du mal causé par ce loisir. Le spectateur de cinéma – pendant sain du névrosé – est jugé comme particulièrement impressionnable par le défilement rapide d'images lumineuses et agrandies, autant que par la violence et la vivacité de certains motifs ou récits. Ainsi, alors que les experts répertorient les conséquences néfastes (physiologiques, psychologiques et émotionnelles) des projections cinématographiques, ils étayent leurs observations cliniques en fonction de cette conception d'une perception tiraillée entre focalisation intense sur une image «arrêtée» et suivi effréné d'un défilé continu d'images.

Un psychiatre italien, Giuseppe d'Abundo, évoque en 1911 les divers dangers possibles du cinéma pour des individus structurellement fragiles³⁵. Selon lui, cette machine hallucinogène peut déstabiliser des sujets exagérément émotifs et excitables, entraînant une confusion des images avec la réalité, amalgame qui peut se poursuivre dans la vie diurne ou nocturne du patient. En tant que symbole et produit de la modernité, le cinéma façonne ainsi une posture psychophysologique – pendant la projection, mais aussi à sa suite, dans l'après-coup d'un trauma (re)vécu en différé – qui emblématise les contradictions inscrites dans l'appareil perceptif et ses divers dysfonctionnements. Employant la métaphore du dispositif cinématographique, le médecin considère que les images filmiques sont emmagasinées dans une partie de l'appareil psychique, puis ravivées au cours de rêves et d'autres états intermédiaires (images hypnagogiques, crise de nerfs, hallucinations vigiles, etc.). Les images animées surgissent alors de manière imprévisible, involontaire et soudaine dans l'esprit ou devant les yeux du malade. Il constate par ailleurs que le sujet ne retient souvent du film qu'un détail marquant qui prend, une fois transposé dans le domaine de l'hallucination ou de la réminiscence, des proportions démesurées et gigantesques, tout en revêtant un caractère à la fois intense et répétitif. D'Abundo décrit ainsi l'hallucination comme un scénario éminemment suggestif qui est resté photographié dans la zone corticale visuelle, et qui peut facilement être rappelé sur le mode d'une projection à l'«apparence imitative, éclatante et exagérée». Ce texte d'une redondance remarquable puisque engorgé (littéralement et métaphoriquement) de cinéma autant que de photographie, résume nombre de points abordés jusqu'ici à propos des paradigmes de l'image fixe et animée. A la fois impérieuse et stupéfiante, chimérique et plus-que-réelle, mouvante et univoque, insaisissable et inouïe, l'image cinématographique paraît s'appliquer idéalement à l'univers tumultueux, percutant et déroutant de la psychopathologie.

³⁵ Giuseppe D'Abundo, «Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici», *Rivista italiana di neuropsiologia psichiatria ed elettroterapia*, octobre 1911, publié in *Bianco e Nero*, n° 550/551, mars 2004-janvier 2005, p. 61-65. Je traduis.

Hantise de la scission subjective

Le double paradigme de la stase et du flux traverse autant le discours médical portant sur les maladies mentales et nerveuses que le discours sur le cinéma comme agent potentiellement pathogène. Si le cinéma et la photographie permettent de préciser les modalités fonctionnelles des troubles de la perception, c'est parce que ces deux dispositifs sont clairement référés dans le discours social (intellectuel et public) comme des emblèmes de la modernité. En retour, les formations discursives dédiées à l'étude de la réception psychophysologique des films puisent largement dans le répertoire topique de savoirs médicaux spécialisés, ces analyses émanant en majorité de psychologues ou de psychiatres. Ainsi, les dispositifs photo-cinématographiques et les dispositifs psychiques échangent leurs modèles respectifs, cette modélisation réversible laissant affleurer une zone interstitielle aux croisements de l'histoire des sciences et de celle des techniques de représentation, dans laquelle s'élaborent les principes d'une théorie de l'image imprégnant tout le XX^e siècle.

La question de la différence entre la photographie et le cinéma, et son corollaire forcément restrictif de l'image fixe et animée, continue cependant à se poser. Je serais tentée d'apporter la réponse suivante : alors que la photographie permet de figurer le travail d'un appareil psychique occupé à gérer l'économie des rapports entre conscient et inconscient, le cinéma, lui, compose plutôt avec les chocs multisensoriels subis par le psychisme sous la pression de nouvelles conditions de vie. Si le dispositif photographique s'adapte éminemment bien à l'explicitation d'un jeu d'ombres et de lumières prenant place sur la scène intime de l'esprit, le cinéma s'accorde davantage avec un appareil psychique névrotique (à la fois hallucinogène et hypnotique) en lutte avec un environnement extérieur doté d'un potentiel agressif notable. Dans tous les cas, le modèle photographique est appréhendé dans les textes de manière relativement neutre, ou du moins indépendamment d'étiologies psychopathologiques, indiquant ainsi sa large acceptation en tant que technologie moderne, contrairement au cinématographe dont la nouveauté soulève des inquiétudes quant à ses répercussions mentales et sociales. Il me semble donc que, plus que la photographie, le cinéma (mais aussi la radio et la télévision un peu plus tard) devient au XX^e siècle le lieu de fixation d'un cortège d'angoisses concernant le sujet suggestionnable et manipulable, comme le prouve l'extraordinaire développement au tournant du XX^e siècle de la littérature sur la psychologie et la sociologie des foules, ainsi que sur l'anthropologie criminelle³⁶.

Le spectateur de cinéma et le névrosé comme sujets hypnotiques ne sont que des incarnations possibles de cette peur d'une division subjective, à la fois incontrôlée et incontrôlable, puisqu'ils sont les proies faciles d'un flux d'images et de sons sur lequel ils n'ont pas de maîtrise réelle. Alors que la médecine s'interroge

³⁶ Voir les ouvrages de Gustave Le Bon, Gabriel Tarde, Sigmund Freud, Cesare Lombroso, etc.

sur les déliaisons intrapsychiques qui ébranlent la question de la certitude subjective (et des rapports sociaux), le cinématographe propose, sous la forme d'une curiosité scientifique doublée d'un divertissement, une sorte de laboratoire expérimental permettant de mesurer l'emprise du perçu sur le sujet percevant, autant que les effets d'une dissolution du moi mettant à mal le principe de réalité. A l'appui de cette hypothèse, la conscience est souvent dépeinte dans le discours médical et paramédical comme pure spectatrice d'une scène se déroulant en dehors de sa gouvernance, le sujet apparaissant au travers de cette scission comme profondément étranger à lui-même³⁷. Traversée de part en part par le spectre de la personnalité double et multiple, toute l'histoire des sciences du psychisme au tournant du XX^e siècle soulève une série de questions qui excèdent de très loin le cercle étroit des spécialistes, puisqu'elles auront une résonance notable au niveau tant culturel, social que politique³⁸.

³⁷ Voir par exemple, Charles Richet, *Essai de psychologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1901 [4^e éd.], p. 161.

³⁸ Lire à ce propos: Stefan Andriopoulos, *Bessene Körper: Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, Munich, W. Fink, 2000.

Samantha Lackey

« Une série de fragments » : *Le Retour à la raison de Man Ray (1923)*

Man Ray présente son premier court-métrage personnel, *Le Retour à la raison*, au Théâtre Michel à Paris le 6 juillet 1923, lors de la *Soirée du Cœur à Barbe* dadaïste. D'après ses dires, le film est accueilli par la dérision et le public le siffle. Cependant, comme Man Ray le notera dans son autobiographie, dans un accès de candeur rare chez les dadaïstes, les insuffisances techniques – la pellicule a cassé à deux reprises au moins pendant la projection – expliquent en partie ces réactions¹. Le récit apocryphe de la création du film relate également sa fabrication à la dernière minute sur ordre de Tristan Tzara, qui avait informé Man Ray qu'un petit film avait déjà été annoncé dans le programme de la soirée. La réponse de Ray est de composer en toute hâte une œuvre mêlant images existantes (dont un champ de pâquerettes, un torse nu se mouvant devant une fenêtre et des objets en rotation, une boîte à œufs et une spirale de papier) et métrage original (qui reprend en le développant son procédé photographique du rayographe, par lequel des objets placés directement sur le celluloïd puis exposés à la lumière produisent de fait la forme en négatif de l'objet sur le film)².

En général, il faut le reconnaître, les interprétations ultérieures du film ont mis l'accent sur son rôle au sein du mouvement Dada, son importance et son originalité comme l'une des premières œuvres d'un cinéma antidiégétique, abstrait et d'avant-garde. A l'exception du perspicace *Man Ray: directeur du mauvais movies*, qui présente le film dans sa résistance à l'univocité du sens, les critiques ont adopté le postulat d'une implication de Man Ray dans le cinéma comme simple symptôme d'une tentative de pousser plus loin des expériences photographiques ou reposant sur des objets, ou comme forme de poésie filmique³. Plutôt que de rejeter d'emblée ces lectures, j'espère montrer dans cet essai que le film peut être contextualisé de façon plus productive en tant qu'élément d'une conceptualisation alors naissante du Surréalisme. En outre, je suggérerai qu'une préoccupation ininterrompue des Surréalistes, et plus particulièrement d'André Breton – la représentation

¹ Man Ray, *Autoportrait* [1963], trad. Anne Guérin, Arles, Actes Sud, 1999, p. 340-343.

² La description du film par Man Ray ne correspond pas à la version existante et la confusion demeure quant à son véritable contenu. Je me réfererai dans cet essai à la version éditée en vidéo, qui accompagnait l'exposition majeure organisée par le Centre Georges Pompidou en 1998, *Man Ray: directeur du mauvais movies*.

³ Voir Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas, *Man Ray: directeur du mauvais movies*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997; Steven Kovács, *From Enchantment to Rage*, New Jersey, Associated University Press, 1980; Carl Belz, «The Film Poetry of Man Ray», in *Man Ray*, cat. expo., Los Angeles, Institute of Contemporary Arts, 1960, p. 43-52.