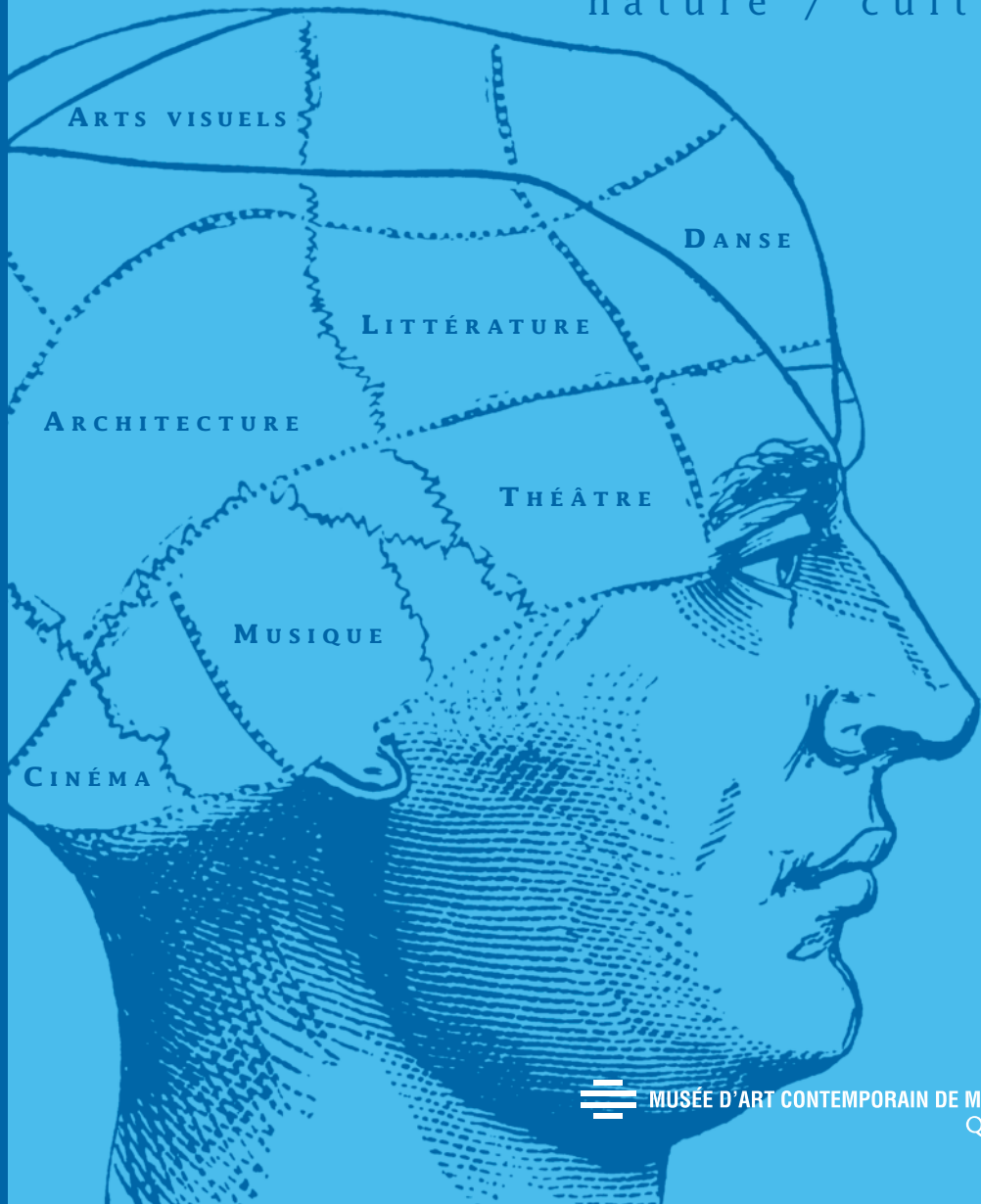


# Art et médecine

nature / culture



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec ::::



# 8

CONFÉRENCES ET COLLOQUES

## *Art et médecine*

**NATURE / CULTURE**

Actes du colloque tenu au

Musée d'art contemporain de Montréal

le 9 mars 2001

*Art et médecine*  
*Nature / Culture*

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain  
de Montréal le 9 mars 2001.

Cette publication a été réalisée par la Direction de  
l'éducation et de la documentation du Musée d'art  
contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Conception graphique : Épicentre

Impression : Servi Scabrini Média

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société  
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des  
Communications du Québec et bénéficie de la participation  
financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil  
des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-21386-X

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,  
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie,  
réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction  
d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé  
que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier  
par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation  
écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue  
Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

# *Table des matières*

- 5     **Introduction**  
L'organisation psychique de l'humain  
Les représentations de l'imaginaire et du réel  
CHRISTINE BERNIER
- 13    **Memory and Authenticity**  
ALEIDA ASSMANN
- 27    **Possibilités biologiques, impossibilités sociales**  
HENRI ATLAN
- 45    **Médecine et cinéma**  
**D'Étienne-Jules Marey à George Miller**  
JOËL DES ROSIERS
- 59    **Les Plaies-images**  
NICOLE JOLICŒUR
- 69    **Inhibitions perceptives et dépression dans l'art contemporain :**  
**24 Hour Psycho de Douglas Gordon**  
CHRISTINE ROSS



# *I*ntroduction

CHRISTINE BERNIER

L'ORGANISATION PSYCHIQUE DE L'HUMAIN  
LES REPRÉSENTATIONS DE L'IMAGINAIRE ET DU RÉEL

Responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier détient une maîtrise en histoire de l'art et un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal. Elle dispensait récemment un cours au Département d'histoire de l'art de l'Université McGill intitulé *Current Problems in Art and Architecture: Museum Studies*. Elle a conçu et organisé les colloques *L'image de la mort* (1994), *Art et jardins* (2000) et ceux de la série *Définitions de la culture visuelle : Revoir la New Art History* (1994), *Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision* (1995), *Art et philosophie* (1997), ainsi que *Mémoire et archive* (2000).

Les recherches récentes en biologie, en neurologie et dans différents domaines des sciences médicales et cognitives soulèvent plusieurs questions d'ordre éthique. Elles ont aussi des répercussions sur l'histoire de l'art et les études culturelles, qui manifestent un nouvel intérêt pour l'organisation psychique de l'humain. Le colloque *Art et médecine* réunissait artistes, historiens de l'art et scientifiques qui s'intéressent aux relations entre l'art et la science — sans aborder les questions reliées à l'art comme thérapie, qui constituent en elles-mêmes un tout autre domaine. Il s'agissait plutôt de proposer quelques pistes de réflexion : les théories et pratiques artistiques en relation avec la biogénétique, la question du corps dans l'art (sous l'angle de ses rapports avec le domaine médical, le clinique et le pathologique, entre autres), ainsi que la redéfinition de l'imaginaire et du réel par les découvertes sur l'organisation psychique de l'humain.

Joël Des Rosiers rapportait récemment une troublante remarque de Le Clézio : « Un jour peut-être, il n'y aura plus d'art, il n'y aura que de la médecine<sup>1</sup>. » Cette vision pessimiste est en partie le fruit d'une pensée née avec l'ère industrielle, qui nous a amenés à voir l'art et la science comme une « économie binaire<sup>2</sup> ». Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont en effet coïncidé avec la séparation de l'art et de la science, deux domaines qui ne pouvaient se concevoir, dans la pensée moderniste, que comme radicalement opposés. Cette antinomie n'est donc pas « naturelle », et elle s'avère relativement récente : le XVIII<sup>e</sup> siècle avait créé, dans le but d'expliquer et de visualiser des phénomènes incompréhensibles ou invisibles, une variété de métaphores corporelles inspirées à la fois de l'esthétique et de la médecine<sup>3</sup>. La conférence de Joël Des Rosiers, qui portait sur les médecins cinéastes (en particulier Étienne-Jules Marey et George Miller), nous amène à poser la question suivante : quelles représentations du corps humain pouvons-nous obtenir en examinant ensemble les images que nous livrent l'art et la médecine ? Depuis deux cents ans, ces deux domaines ne partageaient plus les mêmes paradigmes discursifs ; aujourd'hui, cependant, des artistes et des scientifiques travaillent selon une pensée qui témoigne de plus en plus de l'effritement des frontières entre l'art et la science. Il ne s'agit pas vraiment d'une tendance, les approches et les pratiques étant très diversifiées, mais nous pouvons identifier plusieurs manifestations de refus du cloisonnement dans une seule de ces deux sphères.

Chez les scientifiques, Henri Atlan, médecin et biologiste, s'intéresse aux mythes dans la littérature<sup>4</sup> et il mène depuis longtemps des recherches sur la mémoire culturelle, parallèlement à ses travaux en biophysique et sur l'intelligence artificielle<sup>5</sup>. Dans le champ de la biotechnologie, le problème du clonage humain est particulièrement préoccupant, ne serait-ce qu'à propos des questions éthiques qu'il soulève. Mais il y a plus : les « mythes et réalités » du clonage montrent que nos représentations de l'imaginaire et du réel sont en pleine mutation. Selon Atlan, le clonage est la première



technique médicale à propos de laquelle la société se questionne avant même que son application soit réussie avec assurance<sup>6</sup>. En effet, la pratique anticipée du clonage fait dramatiquement surgir la question du corps, sous l'angle de l'identité humaine et de l'intégrité physique. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le Musée d'art contemporain de Montréal ait présenté, quelques semaines après la tenue du colloque *Art et médecine*, une exposition intitulée *Métamorphoses et clonage*<sup>7</sup>. Les programmations de plusieurs musées témoignent de l'émergence de thèmes d'expositions qui révèlent cette volonté des artistes de travailler avec les technologies scientifiques et le corps humain, selon des approches explicites ou métaphoriques<sup>8</sup>. En effet, un nombre croissant d'artistes utilisent la technologie médicale de pointe comme matériau, pour redéfinir la notion d'identité, renouvelant du coup des genres comme l'autportrait : par exemple, des images tirées de l'ADN, les rayons X, ou encore l'endoscopie (utilisées pour établir leur propre diagnostic), sont à la base des productions récentes de Mona Hatoum, Justine Cooper et Gary Schneider<sup>9</sup>. Certaines œuvres font référence aux technologies médicales pour critiquer les effets de leur utilisation : qu'elles servent à développer les connaissances ou à soulager les souffrances, ces technologies artificialisent toujours le corps, et nous nous retrouvons confrontés à ce que Michaël La Chance a appelé « la résistance de la chair<sup>10</sup> ». Au cours des dernières années, des scientifiques, à l'instar d'Henri Atlan ou de Joël Des Rosiers, se sont intéressés sérieusement à la littérature ou à l'art. Jean-Pierre Changeux, en plus de diriger le laboratoire de neurobiologie moléculaire de l'Institut Pasteur<sup>11</sup>, est collectionneur d'art et président de la Commission des dations en France. Changeux fait plus que mener deux pratiques différentes : il cherche aussi à élaborer une approche théorique qui permettrait de relier l'activité cérébrale au plaisir esthétique<sup>12</sup>. On retrouve des motivations semblables dans la démarche de Carlos Espinel<sup>13</sup>, médecin et directeur du Blood Pressure Center à Washington, mais aussi fondateur d'une nouvelle discipline appelée *ArtMedecine*, qu'il enseigne aux universités Georgetown et John Hopkins. Cette approche aurait permis des découvertes récentes dans le domaine médical, à travers l'étude des œuvres d'art.

Chez les théoriciens de l'art, de manière similaire, Barbara Stafford tente d'élargir le champ épistémologique de l'histoire de l'art : elle considère que les historiens peuvent devenir de nouveaux « imagistes<sup>14</sup> » dont l'expertise serait grandement utile dans le domaine des neurosciences et de la technologie médicale, principalement en ce qui concerne des recherches comme le Projet du Génome Humain. De fait, les étroites collaborations entre scientifiques et historiens de l'art sont de plus en plus nombreuses : en témoignent le livre de Caroline A. Jones et Peter Galison, les recherches de Douglas Crimp ou les travaux de David Freedberg. Ainsi, l'ouvrage collectif intitulé *Picturing Science Producing Art*, publié en 1998, a été édité sous la direction conjointe

d'un professeur d'art contemporain et de *Museum Studies* à l'Université de Boston, et d'un professeur d'histoire des sciences et de la physique à l'Université Harvard<sup>15</sup>. Douglas Crimp<sup>16</sup>, en plus d'enseigner l'histoire de l'art à l'Université de Rochester, est aussi chercheur invité à la School of Public Health de l'Université Columbia dans le cadre du Program for the Study of Sexuality, Gender, Health and Human Rights. David Freedberg, auteur du livre *The Power of Images*, travaille maintenant avec un groupe de chercheurs en neurobiologie, pour étudier les dimensions strictement physiques de la perception visuelle<sup>17</sup>. Les recherches de Freedberg l'amènent à penser que la perception visuelle d'une œuvre provoque des réponses cognitives qui sont *innées*<sup>18</sup> : la portée éthique d'une telle approche commence d'ailleurs à susciter le débat.

D'autres théoriciens, comme Aleida Assmann, Christine Ross ou Jean-Jacques Wunenburger, s'intéressent moins à la perception du regardeur qu'à l'analyse d'œuvres qui soulèvent la question du pathologique (le corps souffrant, le corps malade, le corps déchu). Les recherches de Jean-Jacques Wunenburger proposent un examen de l'idéal de beauté en relation avec les représentations du corps souffrant<sup>19</sup>. Selon une approche beaucoup moins traditionnelle, celles de Christine Ross portent sur le rapport entre visualité, identité et dépression<sup>20</sup>, ou encore sur la souffrance du corps dans l'art contemporain (l'art vidéo en particulier)<sup>21</sup>. Les recherches de cette auteure soulèvent aussi le problème de l'« utopie de la santé parfaite », en relation avec des pratiques artistiques comme celles de Diana Thater, qui « dépriment » la dimension fantasmagorique du spectacle et qui « pathologisent » les médias<sup>22</sup>. Aleida Assmann s'intéresse principalement à la mémoire culturelle et développe actuellement une recherche sur la relation entre les souvenirs personnels et l'affect, les traumatismes et les symboles. Il s'agit d'étudier comment sont redéfinis les souvenirs lorsqu'on passe des théories de la rétention (de la nature) à celles de la reconstruction (de la culture), lorsque les souvenirs vont de l'immédiateté à la médiation et de l'authenticité à la fabulation. L'étude de nombreuses œuvres littéraires amène Aleida Assmann à se demander s'il est toujours pertinent, à la lumière des travaux en neurobiologie qui portent sur la mémoire, de chercher à savoir si les souvenirs sont authentiques. Du côté des productions artistiques, le travail de Nicole Jolicœur rejoint directement cette question de la mémoire douloureuse et de l'identité ambiguë d'une narratrice réelle et fictive à la fois. Depuis longtemps, son travail s'élabore autour des questions relatives au corps et à la médecine, comme en témoignent les titres de ses livres d'artiste : *Charcot : deux concepts de nature* (1988), *La Vérité folle* (en collaboration avec Jeanne Randolph, 1989) et *Aura hysterica. Les exercices de la passion*, 1992<sup>23</sup>.

Michel Serres, le philosophe qui « voyage » entre les arts et les sciences, réclamait déjà, en 1985, une philosophie qui mette en question « ces corps si vite changés, en moins d'un demi-siècle<sup>24</sup> ». Le premier chapitre de son livre *Variations sur le corps*<sup>25</sup> s'intitule « Métamorphose » : Serres y réitère sa thèse de la transformation, bénéfique

et tragique à la fois, du corps humain libéré du poids des innombrables maladies qui l'ont jadis assailli. Il est devenu nécessaire, en effet, de penser ensemble des pratiques aussi éloignées que l'art et la médecine, et de proposer des réflexions esthétiques sur les représentations d'un corps humain pris en charge par la technologie médicale. Dans son texte « Medical Ethics as Postmodern Aesthetics<sup>26</sup> », Barbara Stafford relève ces peurs propres à notre époque : le spectre de la « désubstantialisation » et de la « décontextualisation » hante les neurosciences, tandis que la dénaturalisation met la biogénétique en péril; en même temps, les craintes augmentent face à un nouveau biologisme fondamentaliste qui attribuerait au génome la capacité essentielle et presque mystique de prédéterminer un organisme naissant : « Qu'est-ce qu'un portrait authentique d'une personne souffrante<sup>27</sup> ? »

1. Voir son texte d'introduction pour le dossier « Médecine et littérature », publié dans la revue *Spirale* (n° 172, mai-juin 2000). Chirurgien et poète, Joël Des Rosiers a été récipiendaire du Prix de la Société des écrivains canadiens (1997) pour son essai *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement* (Montréal, Triptyque, 1996), où il développe, entre autres, l'idée de « science du poème ».
2. « Art and science as a binary economy » : nous empruntons cette formulation à Caroline A. Jones et Peter Galison. Voir *Picturing Science Producing Art*, ss la dir. de Caroline A. Jones et Peter Galison, Londres et New York, Routledge, 1998.
3. Voir Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1991. Voir aussi, de la même auteure, *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1994.
4. Voir son livre *Les Étincelles de hasard*, tome 1 : « Connaissance spermatique » (Paris, Seuil, 1999).
5. Auteur de nombreux travaux en biologie cellulaire, biophysique et intelligence artificielle, dont *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant* (Paris, Seuil, 1979); et *À tort et à raison* (Paris, Seuil, 1986), Henri Atlan mène aussi une recherche des sources de l'identité juive au delà de ses déterminismes historiques récents. Il a plus récemment publié, aux Éditions du Seuil en 1999, *Le Clonage humain*.
6. Contrairement, par exemple, à la fécondation *in vitro*.
7. Voir les textes de Sandra Grant Marchand et de Jean-Ernest Joos dans le catalogue *Métamorphoses et clonage* (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p. 6-15 et 16-24); et celui de Bernard Lamarche intitulé « Corps diffractés » (*Le Devoir*, 24 mars 2001).
8. Mentionnons quelques expositions : *Spectacular Bodies: The Art & Science of the Human Body from Leonardo to Now* (Hayward Gallery, Londres, 2000-2001) *Unnatural Science* (Massachusetts Museum of Contemporary Art, 2000-2001); *L'Art médecine* (Musée Picasso, Antibes, 1999); *L'ingénieuse machine humaine. Quatre siècles d'art et d'anatomie* (Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1996); *Rx: Taking our Medicine* (Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 1995); *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793-1993* (Grand Palais, Paris, 1994); *Post Human* (Musée d'art contemporain Pully/Lausanne, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Deste Foundation for Contemporary Art, Athènes, Deichtorhallen Hamburg, 1992-1993). Signalons aussi *Ant Noises* (Saatchi Gallery) pour le travail de Damien Hirst, et *Out There* (White Cube) pour le travail de Mona Hatoum, deux expositions tenues à Londres en 2000.
9. Voir à ce sujet l'article de Barbara Pollack intitulé « The Genetic Esthetic », publié dans *Art News*, vol. 99, n° 4, avril 2000, p. 133-137.

10. Michaël La Chance a proposé une réflexion sur « la resacralisation du corps », principalement à partir du travail de Kiki Smith et de Orlan, dans une conférence donnée au Musée en 1997, et publiée dans les actes du colloque *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 89-110. Sur l'artificialisation du corps, voir aussi : *La Révolution biolithique*, de Hervé Kempf (Paris, Albin Michel, 1998), pour le développement des recherches en bio-ingénierie; et *Corps sur mesures*, de Noëlle Châtelet (Paris, Seuil, 1998), pour la chirurgie esthétique.
11. Concernant ses recherches en neurobiologie, voir, entre autres, *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.
12. Cette approche est mise en pratique dans son livre *Raison et plaisir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994.
13. Carlos Hugo Espinel a écrit, entre autres, « Art and Neuroscience: How the Brain Sees Vermeer's *Woman Holding a Balance* » (*The Lancet*, 19 décembre 1998). Mais ce sont surtout ses articles sur Rembrandt, parus dans cette même revue scientifique britannique, qui ont fait beaucoup de bruit : dans « Depression, Physical Illness, and the Faces of Rembrandt » (*The Lancet*, 17 juillet 1999), Espinel propose un diagnostic médical en étudiant les autoportraits du peintre. Historien de l'art autodidacte, Espinel a utilisé ses connaissances médicales pour soumettre une thèse étonnante : un personnage représenté dans *L'École d'Athènes* de Raphaël, et resté non identifié jusqu'à ce jour, serait Michel-Ange, reconnaissable à ses symptômes apparents de la goutte. Voir « Michelangelo's Gout in a Fresco by Raphael » (*The Lancet*, 18 déc. 1999).
14. À propos de ce néologisme créé par Stafford, voir sa conférence donnée au Musée en 1995, et publiée dans les actes du colloque *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision* (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, p. 69-78). Une version similaire du texte a été ensuite publiée dans son dernier livre : *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1999.
15. Caroline A. Jones et Peter Galison, *op. cit.*
16. Voir *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ss la dir. de Douglas Crimp, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1988. Douglas Crimp prépare actuellement un livre important sur le SIDA.
17. Ces travaux sont menés en collaboration avec des chercheurs comme Pietro Perona, professeur de génie électrique au California Institute of Technology où il dirige le Center for Neuromorphic Systems Engineering.
18. Nous faisons référence à sa conférence intitulée « Realism after Poststructuralism: The Hard View », donnée dans le cadre du Getty Summer Institute, Université de Rochester, juillet 1999.
19. Voir « Transfiguration et défiguration du corps souffrant. Les métamorphoses de l'idéal de beauté physique dans les arts plastiques », dans *Philosophiques. Revue de la Société d'esthétique du Québec*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 57-66.
20. Voir son texte récent « Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium: Rosemarie Trockel's Distracted Eye », dans *October* (n° 96, p. 86-110).
21. Voir, entre autres, son texte « Le Corps, la Vidéo. Notes sur la souffrance », dans *Parachute* (n° 64, 1991, p. 37-40).
22. Nous faisons référence à sa conférence « Images bio-éco-médiatiques : réflexions esthétiques sur l'élaboration spectaculaire du retour au réel », donnée dans le cadre du colloque *La nouvelle sphère intermédiaire* (CRI et MACM, mars 1999). Une version similaire de ce texte, intitulée « Dépression du spectacle de la sur-nature », a été publiée l'année suivante dans *Protée* (vol. 28, n° 3, hiver 2000-2001, p. 43-52).
23. Les titres sont aussi révélateurs, même parmi ses nombreuses expositions collectives : *L'Hôpital* (organisée par Articule, dans les locaux désaffectés de l'Hôpital Bellechasse, du 19 mai au 17 juin 2001); *Le Corps, la Langue, les Mots, la Peau. Artistes contemporains du Québec* (Centre d'art Santa Monica, Barcelone, 1999); *In Visible Light* (Museum of Modern Art, Oxford, 1997); « *Little a* », *a Little Object* (Centre for Freudian Analysis and Research, Londres, 1997); *Corps étrangers* (Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1996).
24. Voir *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés – I*, Paris, Grasset, 1985. Dans cet essai, Serres met en question « le nouveau corps [qui] confie au sport son souffle, son cœur, la sueur, courbatures et fatigue [...]; hygiénique, hydraté, sanitaire et aseptique, rectifié par les remèdes et la prédiction médicale », pour demander ce qu'il advient de notre manière de créer et d'habiter le monde, alors que notre corps ne ressemble plus à celui des artistes, scientifiques et philosophes dont le travail nourrit encore notre culture.
25. Michel Serres, *Variations sur le corps*, Paris, Éditions Le Pommier-Fayard, 1999.
26. C'est le titre du 9 chapitre de son livre *Good Looking. Essay on the Virtue of Images*, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1996.
27. *Ibid.*, p. 132. Notre traduction.





# *Memory and Authenticity*

ALEIDA ASSMANN

Professeure au Département d'études anglaises de l'Université de Constance (Allemagne), Aleida Assmann a publié de nombreux livres dont *Construction de la mémoire nationale. Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung* (1994 pour la version française). Elle s'intéresse principalement aux questions reliées à la mémoire culturelle et développe actuellement une recherche sur les souvenirs personnels en relation avec l'affect, les traumatismes et les symboles. Il s'agit d'étudier comment sont redéfinis les souvenirs lorsqu'on passe des théories de la rétention (nature) à celles de la reconstruction (culture), lorsque les souvenirs vont de l'immédiateté à la médiation, et de l'authenticité à la fabulation.

## I. BODY AND LANGUAGE — TWO MEDIA OF STORING MEMORY

Fifty years after the end of the Second World War, the historian Reinhart Koselleck published a chapter of his own biographical memories in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.<sup>1</sup> For him, as for many other soldiers of the German Wehrmacht, this day was not a day of liberation but of imprisonment. He describes how his division was handed over by the Americans to the Russian army and became part of a large group of prisoners of war marching eastward in rows of five or eight men. Marching past Birkenau, this group finally arrived in Auschwitz where the prisoners were lodged in the barracks. Koselleck reports that at that time he had had no knowledge of the existence of this camp and had never heard the name before. In Auschwitz these German prisoners of war learned from the Russians that millions of human beings had been gassed in Birkenau. While most of his companions received this news as Soviet propaganda, Koselleck affirms that he was immediately struck by the truth of the words. He describes in great detail the circumstances of the scene when the news reached him and—quite literally—struck him like a blow. A former Polish inmate of the death camp had been supervising the German prisoners and urging them to speed up their work. In a sudden rage, he took a wooden stool and lifted it menacingly into the air. But instead of smashing it on the head of Koselleck, he suddenly stopped with the words: "What should I smash your head for—you have gassed millions!", throwing the stool into the corner of the room where one of its legs broke off. Koselleck describes how the physical blow that was withheld in the last moment hit his mind with full power. He writes: "With the force of a blow I realized that he spoke the truth. Gassed? Millions? This could not have been invented."

Koselleck then goes on to analyze the quality of this memory in a paragraph that deserves to be quoted in extenso:

There are experiences that flow into our bodies like glowing lava and congeal there forever. Unmoved and immovable, they can always be recalled without the least change. Not many of these experiences can be transformed into authentic memories; if that happens, however, such memories are based upon a sensuous presence. The smell, the taste, the noise, the perception of the visual environment, in short: all the senses, in joy or pain, are immediately reactivated and require no conscious effort of recollection in order to be true and remain true. This was the nature of my experience, and I know it today as if it had happened only a moment ago.

Koselleck was brought to Auschwitz as a Russian prisoner of war, not as a victim of the NS-regime. He had no first-hand experience of the crimes committed in this



camp, only second-hand information. He merely learned of the mass murder without having been a witness himself. What he testifies is not an experience of Auschwitz, but his recognition of the truth about Auschwitz. How can he expressly claim the sensuous presence of primary experience with its indisputable certainty for this secondary experience? His was not a bodily but a cognitive experience, a shock, however, that was inscribed into his body. The simile of the lava emphasizes both the corporeal impact and the durability of this shock.

Psychologists would most probably identify the type of memory so eloquently described by Koselleck as “flashbulb memory.”<sup>2</sup> Flashbulb memories are qualified by their high level of vivacity; they preserve surprising and unique experiences with unusual precision in details. They are noted not only for their primary and vital quality but also for their unusual stability: “flashbulb memories, it is written, appear to endure for years and decades without noticeably degrading.”<sup>3</sup> Flashbulb memories are a special form of autobiographical memories; they accurately preserve those moments and situations in which the individual is confronted with information of an event that makes a lasting impact on one’s life. Paradigmatic triggers for flashbulb memories are incisive historical changes that force themselves suddenly on the consciousness. Those events that introduce a consequential turn in one’s life or have the power to bring about a change in one’s value systems are especially fixed in memory. Examples of flashback memories referred to in the respective psychological studies are the beginning of the Second World War or the murder of President Kennedy in Texas. The scene of Koselleck’s flashbulb memory was overpowering, indeed, because it profoundly affected his self-image as a soldier of the Wehrmacht and his identity as a German.

Koselleck, who analyzed the quality of his memories in retrospect, distinguished between two kinds of memories. We may call them immediate and mediated memories. The former are those that retain their sensuous presence over long periods of time; the latter are consolidated by a process of repeated telling in which, however, they lose their primary sensory evidence. “There are innumerable memories, on the other hand, which I have told over and over again, but which have long lost this touch of a sensuous presence. Such memories, for me, have become mere literary tales, I can listen to myself telling them, and have to believe them. But I can no longer guarantee their immediate sensuous truth.”

While knowledge can be transmitted verbally, experience that has been bodily stored remains untranslatable and unexchangeable. It has an absolute quality based upon its immediate impact. It is this type of memory that individuals consider to be trustworthy and authentic, because they retain a past perception of reality that allows them to anchor their individual existence in a specific time and place.

## 2. RETENTION AND RECONSTRUCTION

Koselleck, we may generalize, distinguishes between two ways of storing memories: via body and via language. The different ways of storing in body and in language may be related to two terms that were used by Freud in his early neurological works: trace and track. A trace is left by a unique impression while a track is the result of continuous movement along the same path. Bodily memories are generated by the intensity of a unique impression, while verbal memories are produced and maintained by regular repetition. Sensory memories are determined by the power of an affect, the pressure of pain, the impact of a shock. They stick to memory independent of whether they are recalled or not. The frame for verbal memories, on the other hand, consists of social forms of communication. The sociologist Maurice Halbwachs has shown that memories are in fact established in personal interaction. We are able to remember to the extent that we find occasions to exchange and share experiences. We read in a novel by Christa Wolf the following sentences: "It happened 11 years ago and took place in another life. The memory of the experience would have escaped him, but he had fastened it with words, and with these words he was able to call it back as often as he liked."<sup>4</sup> The more often a memory is told, the less it is the event that is remembered and the more it is the words that are rehearsed. Verbal memory depends on repeated narration. Without repetition and reactivation, the tracks created by words dissolve. The anecdote is the paradigm of a verbally fixated memory that is fully available. "Memories are polished by continuous narration," writes Christa Wolf in one of her essays.<sup>5</sup> Such memories have completely lost the quality of Koselleck's "sensuous presence." They exist in the medium of words and not in the medium of the body.

Koselleck's distinction between sensuous and verbal memories implies a difference between a more passive and a more active form of memory. Under specific circumstances, the sensuous memories "reawaken and need no conscious act of remembering to be or remain true." They return without having been voluntarily recalled. For this reason, Proust called them involuntary memories, (*mémoire involontaire*) and opposed them to the voluntary memories (*mémoire volontaire*). Proust discarded the latter type of memories, which were refashioned by consciousness and shaped by verbal repetition. He was only interested in the involuntary memories to which he ascribed a particular quality of immediacy, truth and authenticity. A central theme of his *À la recherche du temps perdu* is condensed in the sentence: "The book written with characters that are graven into us and not written by us is our only book." To which he adds: "Only the impression itself, however thin in substance, however impalpable its traces, is a criterion for the truth of our memories."<sup>6</sup> For Proust as for Koselleck, there is only one trustworthy criterion for the truth, for the authenticity of a memory: the intensity of a bodily impression and the testimony borne of it by the senses.

The two forms of memory that we have referred to as trace and track can be compared to two different theories of memory, which I shall introduce here with the terms “retention” and “reconstruction.” The term retention refers to the idea of a permanent bodily memory trace that—like Koselleck’s congealed lava—may be preserved unchanged across long intervals of time. The term reconstruction, on the other hand, refers to the idea that for memories to be preserved, they must be continuously reenacted and reconstructed. The verbatim repetition that occurs in anecdotal and other stereotypical forms of memory reproduction is only a special case of reconstruction. As a rule, such reconstruction is a highly plastic and flexible activity that reorganizes the malleable stuff of memory in accordance with the needs and standards of an ever changing present. Since the 70s and 80s, neuroscientific research has given up the premise of retention in favour of the premise of reconstruction. Its results have severely shaken our concept of memory as a stable container capable of preserving memories unchanged across time. Further, they have shown that memory is a much more adaptive medium, a medium subject to constant changes during the process of reconstructing the past and, therefore, a medium which is notoriously unreliable. This concept of reconstruction is not altogether new, however. Maurice Halbwachs, whom I have already mentioned, was a pioneer of constructivist theory of memory in the 1920s, and writers, such as the novelist Italo Svevo, had made the same point even earlier. Svevo, a contemporary of Proust’s, wrote at the beginning of the 20th century:

The past is always new. It constantly changes as life goes on. Parts of it that had been forgotten resurface, while others sink back into oblivion as they lose importance. The present conducts the past like the members of an orchestra. It needs these tunes rather than those. Thus, the past is short or long, audible or mute, however the present thinks fit. Only a little part of it is taken up by the present that can be used either to highlight or to obscure current issues.<sup>7</sup>

My question is: given the constructivist frame of neurological memory research, does it still make sense to look for authenticity in memories? In which contexts does the issue of authenticity come up? Is the concept of authenticity of memory altogether obsolete or are there personal and even social reasons that force us to retain and reconsider such a concept?

### 3. PHOTOGRAPHIC MEMORIES

Trace versus track, retention versus reconstruction, authentic versus constructed—in an area as notoriously complex as that of memory theory, such clear-cut dichotomies may at first provide some necessary and helpful orientation. If we scrutinize the problems more closely, however, these dichotomies become blurred. We have seen that scientific memory research is not advancing only one view, but identifies flashbulb memories as a type of memory that allows for some fixation and unchanged stability of memories beyond the process of continuous reconstruction. We will presently be confronted with further blurring of boundary lines when we come to analyze specific cases. At this point, however, let us focus for a moment on the photographic metaphor implied in scientific terminology. The word “flashbulb” refers to the small bulbs that were screwed onto the camera before flashlights became an integrated part of the camera. This term thus establishes a metaphoric tie to the technology of photography. From its very beginning, photography has been used as a leading metaphor for those memories that are considered to be the most authentic. Proust was not the first to make use of this analogy when he compared the latency of involuntary memories to the cryptic presence of photographic images that have not yet been developed. Half a century before Proust, the German physician, painter and experimental psychologist Carl Gustav Carus (1789-1869) used metaphors from photography when describing in his memoirs the quality of his earliest memories. “All I retained from the earliest years of my life were isolated images,” he writes. From this fragmentary and disconnected quality of his earliest memories he concluded “that our earliest memories never contain a thought but only unique sensuous impressions which were imprinted into memory as into a daguerreotypic plate.”<sup>8</sup> Such pictures, Carus suggests, produce a permanent and indelible stamp in the child’s sensitive matrix of memory. In comparing the mechanisms of memory to the apparatus of photography, Carus also stresses the separation of the visual from the verbal, i.e. of memory from consciousness. In this model, the filters of language and consciousness that shape our perception and reconstruct our memories are bypassed to produce an unmediated impression.

I would like to parallel Carus’ description from 1865 with a description of an autobiography from 1995. The writer of this text articulates his claim to the authenticity of his memories in almost the same words: “My early childhood memories are planted, first and foremost, in exact snapshots of my photographic memory and in the feelings imprinted in them, and the physical sensations. Then comes memory of being able to hear, and things I heard, then things I thought, and last of all, memory of things I said.”<sup>9</sup> There is, no doubt, a technical development from daguerreotypes to photography between Carus and our contemporary author, but this has not affected the topos of authenticity, which has remained the same after 130 years.

In the contemporary text, this claim to authenticity is further underscored by the fragmentary and disconnected quality of these early memories. They are described as isolated bits and pieces that resist the drive to order that characterizes adult thinking. In writing about his childhood memories, the author had “to renounce the structuring logic and perspective of adult consciousness. It would have falsified my experience.” He claims that he is able to keep the present self of writing and the past self of experience neatly apart, insisting that there is no exchange whatsoever between his memories of the past and his reflections of the present. It is this separation between past and present on which his claim to the authenticity of his memories rests.<sup>10</sup> Technically speaking, photography does not produce an image of reality but only retains an imprint of it. Therefore, photography as a purely technical apparatus void of any verbal and conceptual device provides a powerful metaphor for the authentic inscription of autobiographical memories. At the same time, we are becoming aware that this rhetoric of authenticity will be affected by the change in technology from analogue to digital photography, which no longer produces an imprint but a “written” visual text that is susceptible to unlimited reconstructive manipulation.

At this point I should disclose to you the fact that the name of the contemporary autobiographer is Binjamin Wilkomirski. The authenticity of his Holocaust testimony, entitled *Fragments (Bruchstücke)*, has been called into serious doubt since the summer of 1998.<sup>11</sup> Wilkomirski not only wrote his memoir in the genre of Holocaust testimony,<sup>12</sup> he further established its authenticity by distancing his childhood memory images radically from the domain of language and his latter thoughts and recollections. Among his readers, this strategy proved to be very successful. Incoherence itself became the hallmark of authenticity. Among many other readers, the Romanian author Norman Manea—himself a Holocaust survivor—praised Wilkomirski’s *Fragments* for this very reason. He wrote: “There is not the coherence of literature to this book. You don’t have the mind of the artist. So this incoherence felt like a kind of authenticity to me.”<sup>13</sup>

Incoherence and fragmentation are not only the signature of involuntary and flashbulb memories, but of traumatic memories as well. The hiatus between memory and consciousness that we have found to be a central feature in the claim to authenticity is also specific for memories of a traumatic character. Traumatic scenes are not registered and retained like other perceptions, but are transformed and encrypted under excessive emotional pressure. In a traumatic situation, the victim often develops a strategy of psychic defence by splitting the self into a physically tormented object and a disengaged observer. The experience of the trauma remains unconnected, untouchable, encapsulated; it cannot be reclaimed as long as these two halves of the self remain torn apart. Thus, the technical apparatus of photography supplies a powerful metaphor for both

authentic and traumatic memories. In one case it refers to an indelible imprint, in the other it refers to an overpowering impact that is encrypted in the body. Due to the crisis of witnessing in a traumatic event, the experience is not processed coherently but split up into disconnected fragments. Henry Krystal, a psychiatrist at the University of Michigan, has worked with Holocaust survivors since the 1960s. He describes traumatic memories as “spotty.”<sup>14</sup> While the flashbulb illuminates a whole scene for a brief moment, the spot illumines only a small detail of the whole.

Having stressed the similarities between flashbulb and traumatic memories, it is important also to note an important difference. This difference has to do with their claim to authenticity. In a traumatic situation, there cannot be a true testimony of the senses because they themselves are violated and distorted under the overwhelming impact of the situation. Henry Krystal has this to say about the shards of traumatic memories:

What is remembered long after the event by survivors is an incomplete story replete with many mechanisms of defense such as displacement, distortion and, most of all, changes that protect from painful feelings connected with shame and guilt.... A part of the transformation of memories has to do with the construction of screen memories, false memories that replace the unthinkable.<sup>15</sup>

#### **4. REMEMBERING AND IMAGINING**

Insisting on the sensuous presence and fragmentary structure of his memories, Wilkomirski has drawn on the familiar topoi of the discourse of authenticity. The metaphor of a photographic memory, though it may have some plausibility in the case of flashbulb memories, is hardly apt to guarantee the authenticity of traumatic memories. In their case, distortion itself might be a better proof of authenticity than the warrant of an absolutely exact registering.

For our questions concerning the authenticity of memories, this alerts us to a new turn of the problem. To put it in a paradoxical way: we have to acknowledge that, under specific circumstances, “false” memories may be more authentic than “correct” ones. To elaborate this paradox a little more, I shall quote another memory theoretician from cognitive psychology. It happens again and again, writes Allan Baddeley...

... that one knows something but cannot find access to this experience. Not long ago, I had this experience myself. My wife had mentioned to me a visit to Aldeburgh at the coast of Suffolk that we had made before our marriage. I, however, could not remember this visit, although I clearly knew that I

had been in Aldeburgh once and retained a rather lively image of a long, grey coast covered with stones that reminded me very much of Benjamin Britten and his gloomy Romantic opera *Peter Grimes*. I could not tell, however, whether I was really remembering something that I had myself experienced or whether I was only recalling something that I was imagining because I had read about it in a book, an article or seen something on TV. So I said that I could not remember that visit. “But that was when you sat in the shit of the sea gulls!” my wife answered. All of a sudden the memories flooded back—and they were in no way similar to the gloomy Romantic image of Aldeburgh that I had constructed in my imagination.<sup>16</sup>

Baddeley’s example shows how difficult it can be to distinguish between experienced memories and acquired memories. Forgetting, in this case, does not occur through a lapse of memory but through the interception of another memory. The other memory, in this case, is an image acquired through the absorption of cultural information by means of various media. The image can be so *lively* in the imagination that it is easily confused with the own memory of *lived* experience. How can we distinguish lively imaginations from lived experiences in our memory? Can we still ascertain the authenticity of our memories in this grey zone? Baddeley has a clear answer to the question. The shit of the sea gulls, in this case, acts as a kind of litmus test for authentic memories, distinguishing immediately and without a shade of doubt between—if I may say so—metaphoric and metonymic memories. We carry metaphoric memories or introjected images of the imagination within us; for metonymic memories, we are ourselves a part and bound to them through ties of material contiguity. Metaphoric memories are not specific to a carrier; they can be transmitted from one person to another. Metonymic memories, on the other hand, are unexchangeably tied to a specific person and situation. Baddeley, who had been a mere observer as long as he tested his metaphorical memories, suddenly became a participant when he changed to his metonymic memory.

Baddeley’s example contributes a new aspect to our question concerning the status of authentic memories. While sensory evidence, visuality, and fragmentation are qualities that also pertain to our imaginations, Baddeley adds corporeal contiguity with a remembered scene as a new *differentia specifica* for authentic memories. It is just this dimension in which the memories of Wilkomirski have been found deficient. Everything was right about them, we could argue, except for the tie of lived experience. Baddeley’s distinction, therefore, is highly significant for an explanation of the Wilkomirski case. Lively imaginations and lived memories are often not easy to disentangle in our memory where they overlap and interact in various ways.



Subjective memories are crossed in our memories with objective knowledge that we have taken in through external images, reading, films, music; what we have ourselves experienced is in some way or other supported, changed and even displaced by what we know. This brings us to another source for the unreliability of our memories. The example also shows clearly that our memories never exist in a vacuum. With our memory, in which recollections and imaginations are fused, we are always already linked to the external flow of images, the media and the cultural archive. This is also true, of course, for Wilkomirski, who has assembled his own huge collection of books, pictures, films and other material about the Holocaust. This archive became for him a laboratory in which his memories were engendered. In this process he was further supported by friends who acted as midwives of his memory, assisting him in therapy sessions, conversations and journeys to the death camps to introject and absorb as his own experience the vivid images of his reading and imagination. Wavering on the fuzzy borderline between biographical narrative and cultural memory, Wilkomirski gradually transformed externally mediated memories into internal memories, thereby completely surrendering himself to the impact of his acquired traumatic flashbacks.<sup>17</sup>

But the case of Wilkomirski is much more complicated than the example of Baddeley, because here we are dealing not only with subjective reminiscences but with traumatic experiences that are, to some extent, always distorted under the pressure of an overpowering incident. Is there also a litmus test for the authenticity of traumatic memories?

It cannot be disputed that Wilkomirski's book met with an overwhelming response, especially among Holocaust survivors. They were the ones who vouched for the authenticity of his testimony in powerful unison. Many of them found the narratives of their own traumatic experiences in the pages of his book, experiences that left them mute and mutilated. The subtitle of the book is: *Memories of a Wartime Childhood*, but it is not only one childhood that is contained in the fragments. Many traumatic life stories are refracted through the prism of these fragments, which have given shape and articulation to a vacant space. For that from which memory and imagination turn away in horror, Wilkomirski has offered affect-charged images that were retranslated by the readers into the subjective expression of their unique and real biographical experiences. Before being presented in an article in *The New Yorker* as a "memory thief," Wilkomirski was experienced as doing the very opposite: as the one who gave a memory that had been destroyed by pain back to survivors.

The psychiatrist Henry Krystal has emphasized the necessary distortion of traumatic memory that is caused by mechanisms of defence and a splitting of the self in the traumatic situation. We may also apply this insight to the case of Wilkomirski, who has combined the two strategies, the splitting of the self and the adoption of a screen memory, in order to shield him from a painful family trauma. What is



unusual in his case, however, is that he has adopted a traumatic memory to protect himself from his own personal trauma. In his exceptional case, the Holocaust trauma is not an obstacle to identity formation, but the very stuff of which his new identity is made. His “elective” trauma, which makes him a member of the group of survivors calling themselves “Children of the Holocaust,” allows him to partake of the collective identity of this group of victims. At the same time, it shields him from his own personal terror, loss, wounds and humiliations that he may have experienced in his early childhood as an orphan. His trauma, we may paradoxically say, is authentic on the level of lived experience, and it is authentic on the level of the representation of images in his book, but the two do not belong together. They are alien components that fixate and perpetuate the split of the self which is so characteristic of traumatic experience.

### CONCLUSIONS

What have we learned by our survey of various examples about the authenticity of memories? Is there at all such a thing as authenticity or is the quest for it in itself a flawed project? From the perspective of the neuro-sciences, there is no fundamentum in re for such a concept. Wolf Singer, director of the centre for brain research in Frankfurt, made this point quite clear when he delivered his keynote address to the 43rd annual conference of German historians. In his speech on “Perception, Remembering, Forgetting,” Singer defined memories as “data-based inventions.”<sup>18</sup> He emphasized that selection and interpretation rather than exact reproduction and storing were the great achievements of the human brain. Indeed, brain research has shown that every reactivation of a memory trace involves a re-inscription that necessarily transforms the underlying experience.

Even if the question of authenticity is misguided from the perspective of neuroscience, it does not liberate individuals from the drive to raise it anew. Having learned to reckon with the unreliability of our memory does not dispense us from questions of truth relating to our fellow human beings and the reality of our own experiences. In spite of the axioms of theory and scientific research, we have not ceased probing the authenticity of our memories in a discourse revolving around the key concept of authenticity. In my paper, I have touched upon some examples of this discourse, ranging from Carus and Proust to Koselleck and Wilkomirski. This discourse of authenticity seems to be indispensable for individuals who want to ascertain their experiences and root themselves in the real world. If seen in this perspective, authenticity is less a fact than a claim that is necessary for the testing of reality and the probing of individual identity. Considered as a claim, authenticity is part of a discourse, an argument that is asserted or disputed. For the function of evaluating experience and constructing identity, authenticity still proves to be an important, though highly contested, conceptual tool.

1. Reinhart Koselleck, "Glühende Lava, zur Erinnerung geronnen. Vielerlei Abschied vom Krieg: Erfahrungen, die nicht austauschbar sind," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 105 (May 6, 1995), Bilder und Zeiten, B4.
2. R. Brown and J. Kulik, "Flashbulb Memories," *Cognition* 11 (1977), 629-254.
3. Martin A. Conway, "The Inventory of Experience: Memory and Identity," *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, ed. James W. Pennebaker, Dario Paez and Bernard Rime, (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997), 36. See also M. Conway, *Flashbulb Memories* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1995).
4. Christa Wolf, *Kein Ort, Nirgends* (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1980), 25.
5. Christa Wolf, "Lesen und Schreiben," *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985* (Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1987), 479-480.
6. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, trans. Eva Rechel-Mertens (Frankfurt: Suhrkamp-Verlag, 1957), 7:275; from the French: *À la Recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1964), III:880.
7. Italo Svevo, *Zeno Cosini*, German edition (Hamburg: Piero Rismondo, 1959), 467.
8. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (Leipzig, 1865/66), 1:13.
9. Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, trans. Carol Brown Janeway (New York: Schocken Books, 1996), 4.
10. For another line of argument that claims the authenticity of memoirs, see Ruth Klüger, "Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie," *Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte*, ed. Magdalene Heuser (Tübingen: Niemeyer, 1996), 405-410.
11. Benjamin Wilkomirski, 4.
12. The genre has been established by authorities like Elie Wiesel, Shoshana Felman and Dori Laub who have invested it with the highest historical, ethical and expressive claims. The ethical quality of the genre of survivors' testimonies was rooted in its expressiveness, testifying to the individual dimension of the historical trauma. As testimony, it was not compromised by the fact that it was often less precise and trustworthy than historical report.
13. Philip Gourevitch, "The Memory Thief," *The New Yorker*, June 14, 1999, 48-68, citation 54.
14. Henry Krystal, "Oral History and Echoes of Cataclysms Past," paper read to the Social Science History Association, November 17, 1998, Chicago (modified September 9, 2000), 4-5.
15. Henry Krystal, MS, 5.
16. Alan Baddeley, *So denkt der Mensch: Unser Gedächtnis und wie es funktioniert* (Munich: Droemer Knaur, 1986), 68. I am grateful to Ali Wacker who alerted me to this passage.
17. In a lecture in 1870, the English novelist Anthony Trollope wrote: "We have become a novel-reading people. Novels are in the hands of us all; from the Prime Minister down to the last-appointed scullery-maid. We have them in our library, our drawing-rooms, our bed-rooms, our kitchens,—and in our nurseries. Our memories are laden with the stories which we read, with the plots which are unravelled for us, and with the characters which are drawn for us." Anthony Trollope, "On English Prose Fiction as a Rational Amusement," *Four Lectures by Anthony Trollope* (London: Norwood Editions, 1978), 108. The technology of the media has changed; it is no longer the impact of the print media which shapes our imaginations, but the visual media such as television, cinema and video. It is no longer the plots, stories and characters which inhabit our memories but the freely floating images which are produced by a film and video industry specializing in scenes of horror, reproducing a plethora of traumatic images.
18. Wolf Singer, "Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 226:28 (September 2000), p. 10, col. 6.





# *Possibilités biologiques, impossibilités sociales*

HENRI ATLAN

Médecin et biologiste, Henri Atlan est membre du Comité consultatif national français d'éthique pour les sciences de la vie et de la santé. Il est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) et directeur du Human Biology Research Center au Hadassah Hospital (Jérusalem). Il est l'auteur de nombreux travaux en biologie cellulaire, biophysique et intelligence artificielle, dont *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant* (1979) et *À tort et à raison* (1986). Henri Atlan mène aussi une recherche des sources de l'identité juive au delà de ses déterminismes historiques récents. Ses derniers ouvrages parus s'intitulent : *Le Clonage humain* et *Les Étincelles de hasard*, tome 1 : « Connaissance spermatique » (1999).

Sur quelles raisons peuvent s'appuyer nos avis pour interdire totalement, ou pour autoriser, dans certains cas, le clonage humain? Contrairement à ce que l'on croit souvent de prime abord, il n'est pas évident de répondre à cette question de manière claire et nette. Au contraire, plus nous souhaitons exposer de manière précise et convaincante les arguments susceptibles de justifier nos positions, plus nous découvrons combien des arguments qui semblaient assurés se révèlent discutables, réversibles, difficiles à stabiliser. C'est en tout cas ce que je souhaite commencer à montrer en examinant les principales réactions à la perspective du clonage humain, qui est désormais devenu envisageable, du strict point de vue de la technique biologique. Je vais seulement entamer cette discussion, puisque l'ensemble de ce livre est consacré à l'examen des difficultés que nous rencontrons en tentant d'appréhender les enjeux et les conséquences du clonage. J'ajoute également que ces premières réflexions reflètent, au moins en partie, l'évolution de mon attitude personnelle. Je me suis en effet aperçu, en tentant de rendre raison de mes premières positions, qu'elles ne reposaient pas sur des arguments suffisamment solides. En cherchant des arguments incontestables, j'ai réalisé que les questions elles-mêmes n'étaient pas à envisager comme je l'avais d'abord pensé.

#### **DEUX TYPES DE CLONAGE : REPRODUCTIF, NON REPRODUCTIF**

Avant d'entrer dans cet exposé, il me paraît indispensable de définir de quoi nous parlons et donc de rappeler, d'un point de vue biologique, ce qu'on entend par «clonage». De manière extensive, le terme désigne aujourd'hui couramment des interventions qui sont scientifiquement distinctes et qu'il importe de ne pas confondre. Rappeler cette distinction n'est pas important seulement du point de vue technique, mais aussi du point de vue de l'utilisation du langage. Il s'agit d'abord de distinguer deux types de clonage humain, que l'on peut appeler, faute de mieux, reproductif d'organisme et non reproductif ou reproductif de lignées cellulaires.

Un premier type de clonage, le clonage reproductif, consiste à faire naître un nouvel individu par une technique de transfert de noyau. Il s'agit de reproduire des organismes génétiques identiques les uns aux autres en transférant le noyau d'une cellule somatique dans un ovule énucléé, c'est-à-dire auquel on a retiré son noyau.

On peut discuter de la terminologie du clonage, on peut se demander pourquoi ces techniques qui aboutissent à faire naître un nouvel individu ont été appelées «clonage». C'est tout à fait nouveau. Autrefois, quand les chercheurs faisaient des expériences de transfert de noyau — il y en a eu toute une série, on prenait le noyau et on le transférait dans un ovule énucléé dans le but de produire un embryon qui allait se développer —, personne n'avait eu l'idée d'appeler «clonage» cette technique.

Le clonage non reproductif d'organisme consiste à utiliser ou bien la même technique de transfert du noyau, ou bien d'autres techniques de clonage cellulaire proprement dit — c'est-à-dire de production de colonies de cellules génétiquement identiques par divisions successives à partir d'une cellule unique. Ces techniques peuvent concerner des cellules embryonnaires ou non, et aboutir à la production de lignées cellulaires ou de tissus. Elles peuvent aussi produire des cellules ayant toutes les potentialités d'un embryon, mais il n'est pas question de mener sa croissance jusqu'à terme, et donc d'aboutir à la naissance d'un enfant. Nous reviendrons sur les perspectives médicales offertes par le développement actuel de ces techniques et sur les problèmes éthiques très différents qui se posent à leur propos.

Enfin, la scission de l'embryon est encore une autre technique, qui part d'un embryon produit de façon habituelle, soit *in vivo*, soit *in vitro*, et cherche à effectuer de façon artificielle ce que fait la nature quand elle produit des jumeaux. Il s'agit donc de prendre l'embryon fécondé quand il est au stade d'une cellule, de le laisser se diviser en deux cellules, et puis de séparer ces deux cellules de façon à ce que chacune d'elles produise à son tour un embryon. C'est ainsi que se produisent dans la nature les vrais jumeaux. Mais ceci peut se faire artificiellement *in vitro*. Cette technique est utilisée couramment sur des embryons bovins et ovins.

Le clonage reproductif par transfert de noyau est donc fondamentalement différent de la scission d'embryon qui permet d'obtenir à partir d'un œuf fécondé plusieurs vrais jumeaux, en séparant les cellules embryonnaires produites par les premières divisions cellulaires. La scission d'embryon a comme point de départ un embryon produit par reproduction sexuée habituelle, c'est-à-dire par la fusion d'un spermatozoïde et d'un ovule avec association de leurs chromosomes et recombinaison des gènes parentaux, dont le résultat est un génome unique, différent de celui du père et de celui de la mère. Les jumeaux produits ensuite, par scission d'embryon, ont évidemment tous le même génome comme de vrais jumeaux produits naturellement, mais ces « jumeaux » peuvent exister en grand nombre. Une tentative d'application de cette technique sur des embryons humains a produit des dizaines d'embryons jumeaux. Mais, pour des raisons éthiques, ces embryons n'ont jamais été implantés *in utero* et leur développement jusqu'au terme d'une grossesse n'a pas même été tenté. Les embryons utilisés pour la scission étaient chromosomiquement anormaux (triploïdes), en sorte que, dès le départ, l'éventualité de leur développement normal était exclue.

On voit combien le clonage reproductif — tel celui réalisé sur la brebis Dolly — est différent. En effet, l'embryon est produit cette fois par reproduction asexuée : son noyau, avec la totalité de son génome, est pris d'une cellule d'un organisme adulte, sans nouvelle fusion de gamètes ni recombinaison de gènes parentaux. Ce noyau est ensuite transféré dans un ovule d'où l'on a expulsé le noyau d'origine. Si l'ovule était

prélevé sur la même femelle adulte d'où l'on a aussi prélevé le noyau à transférer, le résultat se rapprocherait de celui d'une parthénogenèse. Dans le cas de Dolly, la femelle donneuse de noyau et celle donneuse d'ovule étaient différentes. On peut imaginer que l'organisme donneur de noyau soit un mâle. Ceci produirait un organisme mâle génétiquement identique, presque un vrai jumeau de son « père », comme Dolly est presque une vraie jumelle de sa « mère » génétique.

Évidemment, rien n'empêche d'imaginer l'association de ces deux techniques. Le clonage d'un individu, par transfert de noyau et la scission de l'embryon ainsi produit, répétée un certain nombre de fois, permettrait de faire naître — à condition que les grossesses arrivent à leur terme — plusieurs individus génétiquement identiques entre eux et à celui d'où le noyau cellulaire a été prélevé.

Enfin, tout transfert de noyau n'est pas un clonage : un bébé est né récemment d'une femme dont les ovules étaient atteints d'une maladie du cytoplasme et ne pouvaient pas se développer après fécondation. Une fécondation *in vitro* sur l'un de ces ovules a pu être pratiquée avec un spermatozoïde du mari, et le noyau ainsi produit a été transféré dans un ovule énucléé d'une autre femme. L'embryon a pu alors commencer à se développer normalement et a été réimplanté dans l'utérus de la première femme. On voit bien en quoi il ne s'agit pas ici de clonage : il y a eu fécondation par un spermatozoïde, fusion des gamètes et constitution d'un génome nouveau, identique à aucun autre, comme dans toute reproduction sexuée habituelle. Le transfert de ce noyau, ici, a permis de remplacer le cytoplasme déficient de l'œuf fécondé par celui de l'ovule d'une autre femme. Celle-ci joue ainsi en quelque sorte le rôle de mère « porteuse », non en prêtant son corps pour une grossesse, mais en donnant un ovule énucléé.

Le grand intérêt scientifique de ces expériences de transfert de noyau sur l'animal est de permettre d'étudier les rôles respectifs du noyau — contenant le génome de l'embryon — et du cytoplasme, d'origine maternelle, de l'ovule. Des expériences avaient été tentées depuis plusieurs dizaines d'années mais n'avaient jamais été couronnées de succès. Malgré les succès de pionniers — tels que John Gurdon, qui expérimentait sur des batraciens —, il était admis qu'il existait une impossibilité de principe, puisque le développement embryonnaire était considéré comme déterminé par un « programme » tout entier contenu dans le génome de l'embryon. Au fur et à mesure que les cellules se divisent et se différencient pour produire les différents organes de l'adulte, l'activité de leur gènes est modifiée par ce « programme » de développement. Et ces modifications étaient considérées comme irréversibles : une cellule de foie, ou de rein, ou de cerveau ou d'un autre organe, est le résultat de l'« engagement » des cellules embryonnaires qui l'ont produite dans une voie de différenciation où une partie seulement du génome de l'individu est active et produit des cellules de cet organe plutôt que d'un autre.



La révolution provoquée par le succès de la reproduction de Dolly, c'est d'avoir apporté la preuve expérimentale que la différenciation n'est pas irréversible et qu'elle dépend, pour une part, de facteurs non génétiques liés aux propriétés du cytoplasme. On a découvert grâce à Dolly et grâce aux succès de la même technique qui ont suivi, sur d'autres animaux, et notamment, plus récemment, sur des souris, que le génome d'une cellule adulte se comporte comme celui de la cellule embryonnaire initiale : il retrouve toutes ses potentialités pour produire les différents organes de l'organisme adulte, à condition d'être implanté dans le cytoplasme d'un ovule. On dit désormais que le génome qui avait été préalablement différencié, et dont l'activité s'était limitée à une cellule d'un organe ou d'un tissu bien particulier, est « reprogrammé » par le cytoplasme de l'ovule. Or ce cytoplasme ne contient pas de gènes (en dehors des ADN des mitochondries dont il est pour le moment assez improbable qu'ils jouent un rôle dans le développement). Les protéines cytoplasmiques jouent un rôle déterminant dans l'activité de ce programme de développement; et ce, non seulement au stade initial de l'œuf fécondé, mais encore tout au long de la différenciation embryonnaire. Ainsi, ce programme de développement est en fait distribué dans l'espace et le temps, sur l'ensemble des interactions entre ADN et protéines régulatrices, et sur la séquence temporelle d'états d'activité différents que produit la dynamique de ces interactions.

Plutôt qu'à un programme d'ordinateur, le génome pourrait être comparé à des données stockées dans une mémoire. La métaphore de la mémoire génétique est probablement plus adéquate que celle du programme génétique. Contrairement à ce que l'on a cru pendant longtemps, l'organisme contrôle l'activité du génome au moins autant que le génome contrôle le développement et l'activité de l'organisme. C'est en cela que les expériences de clonage reproductif par transfert de noyau sont très importantes pour comprendre la dynamique de ces interactions complexes entre déterminations génétiques et déterminations épigénétiques lors du développement embryonnaire.

### **REPRODUIRE DES ÊTRES HUMAINS PAR CLONAGE ?**

Le clonage reproductif d'un être humain, en fonction de ce qui précède, serait donc la production d'un embryon par transfert de noyau à partir d'une cellule somatique ou embryonnaire, et son développement mené jusqu'à son terme et à la naissance d'un enfant. Si la cellule clonée est une cellule somatique — prélevée sur un adulte ou un enfant —, le résultat sera un enfant dont le génome chromosomique sera identique à celui de l'adulte ou de l'enfant d'origine. Si la cellule clonée est celle d'un embryon, le résultat sera une quasi-gémellité provoquée, légèrement décalée dans le temps, non limitée d'ailleurs à deux exemplaire. Dans tous les cas, si ces techniques étaient appliquées, un ou des enfants seraient produits par reproduction asexuée, comme des copies chromosomiquement identiques entre elles et à l'organisme d'origine. Sur le

plan biologique, il s'agirait de production d'individus plus ou moins nombreux, génétiquement identiques comme des vrais jumeaux, mais nés de façon décalée dans le temps et les générations. Comme on l'a vu, ce *clonage reproductif* — aboutissant au développement à terme et à la naissance d'un enfant — doit être distingué du *clonage « non reproductif »* ne concernant que des cellules somatiques adultes ou embryonnaires, et ne produisant pas un embryon jusqu'au terme de son développement.

Le clonage de cellules humaines, c'est-à-dire la reproduction par culture d'un grand nombre de cellules génétiquement identiques à partir d'une cellule initiale, est utilisé depuis longtemps pour ses nombreuses applications en recherche biologique et en médecine. Dans la plupart des cas, cette technique ne pose aucun problème éthique particulier quand la cellule clonée est une cellule somatique adulte. Le clonage de cellules embryonnaires peut poser des problèmes éthiques liés aux conditions de l'expérimentation ou des études sur l'embryon. Les problèmes posés par la perspective du clonage reproductif humain sont très différents, car ils concernent le statut d'enfants qui seraient déjà nés, puis d'adultes, éventuellement produits de cette façon. Il s'agit là de problèmes éthiques et juridiques majeurs qui touchent à l'identité de la personne humaine, et à la définition même de l'humanité. Tous les comités d'éthique consultés ont été conduits à recommander l'interdiction absolue de cette pratique, sur le plan national et international, quitte à reconsidérer le problème dans quelques années.

Plusieurs raisons concourent à rendre inacceptable — au stade où nous en sommes — le développement d'une telle pratique de reproduction, car elle risquerait d'entraîner une grave régression morale dans l'histoire de l'humanité. Mais il est important d'analyser en détail les raisons qui soutiennent cette interdiction. Toutes en effet ne participent pas de la même argumentation et toutes n'ont pas le même poids selon les circonstances.

#### **LE CLONAGE REPRODUCTIF HUMAIN CONSTITUERAIT-IL UN CRIME CONTRE L'HUMANITÉ ?**

Certains ont proposé d'assimiler la pratique du clonage humain, quand il s'agit d'un clonage reproductif, à un crime contre l'humanité. Il s'agirait d'un crime contre l'humanité par analogie avec les accouplements forcés dans les haras humains qu'instituèrent les nazis dans le but de fabriquer des êtres humains conformes à leur idéologie. En cas de clonage reproductif, le crime serait encore plus grand, car les individus ainsi fabriqués ne bénéficieraient même plus des aléas de la reproduction sexuée et de l'unicité génétique qu'elle assure.

L'idée de reproduction à l'identique qu'évoque aussitôt le clonage reproductif joue un rôle indéniable dans le sentiment d'horreur qu'inspire souvent, spontanément et avant toute réflexion, la perspective d'application de cette technique à l'espèce

humaine. Toutefois, il est important d'analyser plus en détail cette question du rapport entre l'unicité du génome de chaque individu et l'unicité de la personne à laquelle est attachée l'idée de dignité et de respect qui lui est dû.

Les études effectuées sur de vrais jumeaux montrent abondamment que, malgré l'identité de leurs génomes et la ressemblance frappante de leur apparence physique, les éléments constitutifs de leur individualité ne sont pas tous les mêmes. Par exemple, ni la structure des connexions nerveuses de leurs cerveaux, ni celle de leurs systèmes immunitaires ne sont totalement déterminées par leurs gènes, car elles intègrent des facteurs épigénétiques et des éléments en partie aléatoires dans l'histoire de leur développement. À plus forte raison, leurs personnalités psychiques, dont l'histoire intègre des influences biologiques, sociales et culturelles, ne peuvent pas être purement et simplement considérées comme identiques. L'unicité de leur personne n'est pas moindre que celle de tout autre être humain. En cas de clonage reproductif, la situation serait approximativement la même que celle de vrais jumeaux, en ce qui concerne les individus produits à partir du noyau de cellule d'un donneur ou d'une donneuse, éventuellement multipliés ensuite par scissions d'embryons. Pourtant, en ce qui concerne la ressemblance entre le donneur et son ou ses clones, on peut supposer qu'elle serait moindre qu'entre de vrais jumeaux, bien que l'on ne sache pas encore jusqu'à quel point et en quoi cela se manifesterait. En effet, les vrais jumeaux ont en commun non seulement le génome de l'œuf fécondé initial d'où ils proviennent, mais encore le cytoplasme avec ses facteurs protéiques. Au contraire, un individu produit par transfert de noyau à partir d'un organisme déjà existant n'a en commun avec celui-ci que les ADN de ses chromosomes et les autres constituants du noyau.

C'est pourquoi l'argument de l'unicité de la personne, qui disparaîtrait lors du clonage reproductif, ne tient pas. Comme le dit la Commission nationale de bioéthique américaine, même pour ceux qui s'opposent de façon absolue à cette pratique (en l'occurrence l'Église catholique), le clonage humain serait une offense à la dignité humaine, mais en aucune façon la dignité de la personne qui résulterait du clonage ne serait diminuée.

En fait, les raisons d'interdire le clonage reproductif humain sont beaucoup plus d'ordre social que strictement biologique. De plus, chacune de ces raisons semble pouvoir être retournée dans quelques circonstances particulières qui ont pu faire parler d'applications médicales possibles du clonage reproductif comme nouvelle technique de procréation médicalement assistée. Toutefois, contrairement aux techniques de PMA déjà existantes, le clonage reproductif n'est pas encore appliqué à l'espèce humaine. De plus, même chez l'animal, la technique n'est pas encore sûre, en ce qui concerne le développement normal de l'individu ainsi produit.

C'est pourquoi la question actuellement posée du caractère licite ou non de la transposition sur l'homme et la femme de techniques visant à produire un enfant par clonage reproductif a entraîné jusqu'à présent des réponses négatives. Dans son rapport au président de la République (avril 1997), le Comité consultatif national d'éthique (CCNE) « estime qu'il y a lieu de s'opposer de toutes les manières possibles au développement de pratiques tendant à la reproduction à l'identique d'un être humain ainsi qu'aux recherches pouvant mener à cette fin ». (Notons que cette recommandation concerne non seulement le clonage reproductif, mais aussi la scission d'embryon).

La Commission nationale de bioéthique des États-Unis considère pour sa part comme irresponsable, en l'état actuel des connaissances, toute tentative de clonage reproductif humain et recommande le vote d'une loi fédérale en vue de l'interdire, contenant toutefois une clause permettant de reconsidérer la question après un certain délai.

Enfin, il existe dans la plupart des pays européens une législation qui interdit sous une forme ou sous une autre le clonage reproductif humain.

Outre le fait que la technique n'est pas encore fiable chez l'animal, plusieurs raisons sont invoquées pour justifier ces interdictions, dont le dénominateur commun est l'offense à la dignité humaine. C'est ce que mentionne brièvement la « Déclaration universelle de l'UNESCO sur le génome humain et les droits de l'homme ». Mais la notion d'offense à la dignité humaine revêt elle-même différents aspects suivant les conséquences sociales que l'on peut d'ores et déjà envisager si cette pratique était appliquée, et les motivations concevables à l'origine de ces applications.

### **LE CHAOS DES FILIATIONS ?**

Des individus produits par clonage reproductif seraient génétiquement identiques à des frères ou sœurs jumeaux de ceux ou celles à partir desquels ils seraient clonés, mais ils seraient éventuellement décalés dans le temps au point qu'ils pourraient en être considérés comme appartenant à la génération des « enfants » ou des « petits-enfants ». Or une telle situation, au premier abord, risque de désorganiser totalement tous les repères humains connus dans le domaine des filiations. Bien que les anthropologues décrivent des systèmes de filiation multiples, et très différents de celui traditionnellement établi dans nos sociétés, aucun système de filiation ne fait purement et simplement l'économie d'un des deux parents biologiques, puisqu'ils reposent tous sur l'expérience universelle de la reproduction sexuée. La reproduction asexuée que réaliserait le clonage reproductif perturberait tous les systèmes de filiation existants et pourrait conduire, à terme, à la suppression même des relations de filiation. D'autre part, la co-existence dans une même population de personnes nées d'un père et d'une

mère et de personnes nées par reproduction génétiquement asexuée créerait des problèmes d'identité civile difficilement solubles, ainsi que les conditions sociales d'une discrimination éventuelle qui serait moralement inadmissible.

#### **DU RISQUE DE L'INSTRUMENTALISATION AU RISQUE D'UN NOUVEL ESCLAVAGE**

Le clonage reproductif aboutissant à la naissance d'êtres humains obéirait nécessairement à des finalités extérieures aux êtres humains ainsi produits. En effet, ceux-ci seraient le résultat d'accomplissement de projets dont le but serait, par définition, la reproduction à l'identique d'un génome bien déterminé. L'organisme d'un individu serait fabriqué pour servir de moyen d'expression d'un génome choisi par un tiers. La loterie génétique serait supprimée. Certes, comme nous l'avons vu, l'identité biologique d'un individu ne peut pas être réduite à son identité génétique chromosomique, à cause du rôle de l'hérédité cytoplasmique et de celui de l'épigénèse dans le développement. L'identité d'une personne humaine dans ses dimensions plus larges, sociales et culturelles, peut encore moins lui être réduite.

Il n'en reste pas moins que la production d'une personne humaine par clonage reproductif serait l'effet d'une finalité — explicite et planifiée — extérieure à cette personne, autre que son épanouissement futur autonome et imprédictible. De ce fait, accepter une telle fabrication revient à nier l'autonomie possible de la personne, en l'aliénant dès son origine dans le projet instrumental qui définirait, au sens propre et figuré, sa « carte d'identité ».

En fait, le clonage reproductif humain instituerait un bouleversement complet des relations entre l'identité génétique et l'identité de la personne humaine dans toutes ses dimensions. Le caractère unique de chaque être humain sur lequel reposent les droits de l'homme et la dignité de la personne est exprimé en effet *de façon visible* par l'unicité de l'*apparence* du corps et du visage qui résulte elle-même directement de l'unicité du génome de chacun. Les vrais jumeaux sont l'exception — relativement rare, limitée à des frères ou des sœurs nés en même temps — qui permet de se représenter approximativement la réalité sociale qui serait créée par une fabrication de clones d'adultes plus ou moins nombreux, éventuellement décalés dans le temps des générations. Bien que leur identité génétique ne signifie pas pour autant une identité de leurs personnes — et qu'ils seraient donc des êtres humains à part entière, individualisés comme des personnes —, ils seraient *vus*, au sens propre et figuré, comme des répliques à l'identique les uns des autres et de l'ancêtre qui aurait été cloné. La valeur symbolique du corps et du visage humains vus comme supports de la personne dans son unicité tendrait à disparaître<sup>1</sup>.

À la différence de la brebis Dolly qui ne sait rien de la génétique et ne sait pas qu'elle et un clone, et des moutons qui ne savent pas plus qu'ils n'en sont pas, *les clones humains sauraient qu'ils sont des clones et seraient connus comme tels par les autres humains*. Ces clones humains pourraient alors être considérés comme des « races » différentes ou des variétés infra-humaines ou post-humaines de l'espèce humaine. Ils seraient produits avec une finalité extérieure à eux-mêmes. Leur existence tendrait à être instrumentalisée et risquerait d'être réduite à une nouvelle forme d'esclavage où les clones serviraient de moyens à l'expression des qualités supposées de leurs génomes, qui auraient été sélectionnés pour cette raison. Ils pourraient donc devenir les esclaves de leurs génomes en même temps que ceux des autres êtres humains qui les auraient fabriqués dans ce but. Leur propre caractère humain serait malgré tout aussi irréductible à leurs gènes que celui des autres humains, et on peut imaginer que leur humanité même les conduirait probablement à se révolter. Mais leur fabrication, loin d'être un progrès, serait une régression sociale et morale conduisant à recréer les conditions d'un nouvel esclavage.

#### **QUELS SERAIENT LES MOTIFS D'AUTORISATION ÉVENTUELLE ?**

Certains témoins entendus par le comité américain n'ont voulu envisager le clonage reproductif que dans sa dimension individuelle, restreinte à certaines situations particulières, plutôt que dans un contexte social où il serait utilisé comme mode de reproduction relativement banalisé. Suivant cette conception, le clonage ne serait qu'un nouveau moyen de satisfaire le désir individuel d'enfant dans certains cas très particuliers où aucune technique de procréation médicalement assistée ne serait applicable. C'est à ce propos que l'on a parlé d'applications médicales possibles, et ces situations conduisent à analyser la nature des motivations qui justifieraient le recours éventuel à cette technique.

Il est à peine besoin de mentionner la fabrication d'un ou plusieurs clones, adultes ou enfants, qui seraient destinés à servir de *réservoirs d'organes transplantables*. Ceci constituerait, au sens propre, un renouvellement de pratiques antiques de sacrifice humain.

D'autres applications ont été évoquées par des candidats à leur propre clonage ou à celui de leurs proches. La finalité de ces demandes présente toujours un aspect fantasmagorique qui semble plonger ses racines dans des mythes anciens de réincarnation et d'immortalité réinterprétés en termes pseudo-biologiques. La prégnance de ces mythes sur l'imaginaire individuel et collectif doit conduire à une vigilance accrue devant la perspective de mettre la technique à leur service au prétexte de justifications pseudo-médicales.

Ainsi certains seraient-ils prêts à accéder au désir de parents souhaitant reproduire par clonage leur enfant qui viendrait de mourir. L'enfant produit dans ces conditions serait en fait une nouvelle personne, mais il serait en même temps, aux yeux de ses parents, l'enfant mort ressuscité, grâce à sa ressemblance physique et à cause de l'idée, évidemment fausse, que son identité génétique serait équivalente à une identité totale. Un pas de plus a été franchi par ceux ou celles qui ont exprimé le désir de voir cloner leur conjoint ou conjointe décédé, ou tout autre de leurs proches. Dans les représentations sous-jacentes à ces désirs, tout se passe comme si le génome d'un individu était doué des attributs de l'âme dans les anciennes traditions. L'idée d'immortalité de l'âme, semblant alors incarnée dans la permanence de la structure moléculaire des gènes, conduit naturellement à l'idée d'une réincarnation faussement fondée sur une vision mythique de la génétique.

De même, le désir de ceux qui se disent candidats à leur propre clonage semble être souvent motivé par la même image confuse d'une immortalité que produirait la préservation de la structure de leur génome dans un individu qui recommencerait une nouvelle existence tout en étant supposé être le même.

Dans tous les cas, ces représentations font bon marché de la dignité de la personne des individus futurs qui seraient ainsi produits comme moyens planifiés de réaliser ces désirs fantasmatiques. En aucun cas la technique biomédicale ne saurait être au service de telles confusions, sans que sa nature scientifique et éthique n'en sorte pervertie. La médecine serait alors au service d'une pensée magique, pseudo-scientifique, à l'origine, en outre, de projets bafouant la dignité des personnes à venir.

Une application médicale parfois envisagée est la compensation d'une stérilité, masculine ou féminine, avec absence totale de production de gamètes. Le clonage reproductif d'une cellule adulte de l'homme ou de la femme qui se trouve dans cette situation, en utilisant éventuellement le cytoplasme de l'ovule de la partenaire, lui donnerait un jumeau qui tiendrait lieu d'enfant. Dans certains cas, un couple pourrait même se prévaloir d'un projet parental, comme le demande la loi française, en proposant d'utiliser un ovule de la femme pour recevoir et activer le noyau d'une cellule de l'homme. L'individualité génétique de cet enfant serait la reproduction exacte de celle de son « père », y compris les anomalies éventuelles du génome responsables de la stérilité. Là aussi, le caractère instrumental de la production d'un tel enfant en vue d'une fin extérieure à lui-même et la suppression de son indéterminabilité génétique sont évidents. On voit donc mal que le désir d'enfant à tout prix puisse justifier cette pratique. De même qu'il existe des acharnements thérapeutiques auxquels la médecine doit savoir renoncer, il semble que nous dépassions ici le seuil de ce que l'on peut appeler un acharnement procréatique, où une procréation impossible serait remplacée par une reproduction asexuée.

Pourtant, certains biologistes et certains philosophes, et même certains responsables religieux, protestants, juifs et musulmans, considèrent qu'il s'agit là d'un exemple de cas où, exceptionnellement, le clonage reproductif humain pourrait être moralement justifié. Ceci nous conduit donc à envisager, pour terminer, la possibilité d'autres cas exceptionnels où le clonage reproductif pourrait apparaître comme une pratique thérapeutique acceptable.

### DES CAS ACCEPTABLES ?

Un cas très particulier est souvent présenté comme exemple privilégié de justification médicale possible du clonage reproductif. C'est celui d'un enfant leucémique qui pourrait être sauvé par une greffe de moelle osseuse et pour lequel il n'existe pas de donneur compatible. Les parents pourraient alors demander la production d'un clone de cet enfant sur lequel la moelle osseuse serait prélevée sans que sa vie soit mise en danger. Il serait évidemment élevé comme tout autre enfant, et avec encore peut-être plus d'amour puisqu'il aurait permis de sauver la vie de son frère ou de sa sœur. Cette possibilité est considérée comme moralement justifiée par certains. D'autres la repoussent avec horreur en soulignant que l'enfant serait produit non pour lui-même mais pour servir de moyen au traitement de l'enfant malade. Le principe kantien de ne pas utiliser l'homme seulement comme un moyen est parfois invoqué, en oubliant que l'enfant peut être désiré *à la fois* pour lui-même et pour servir au traitement de son frère ou de sa sœur. Il n'est donc pas nécessairement utilisé seulement comme un moyen. D'ailleurs, le désir d'enfant, habituellement, est le plus souvent ambigu : il a pour objet la satisfaction de désirs, conscients et inconscients, des parents au moins autant que l'épanouissement de l'enfant à naître considéré comme individu autonome par rapport aux projets de ses parents. Enfin, il est déjà arrivé que des parents d'un enfant leucémique conçoivent un enfant de façon naturelle dans ce même but d'utiliser sa moelle osseuse pour traiter leur enfant malade. Mais, contrairement au cas d'un clone, il n'y avait aucune certitude sur la compatibilité immunologique de la moelle de l'enfant conçu naturellement. On voit que l'on a affaire ici à des cas limites où le jugement moral est particulièrement difficile et où il faudrait probablement entrer dans les détails de chaque situation particulière.

Aussi, à propos d'utilisations du clonage reproductif humain en l'état actuel des techniques et des connaissances, l'existence de tels cas limites doit nous conduire à la question suivante : la possibilité, dans ces situations exceptionnelles, d'argumenter pour une justification morale du clonage reproductif humain est-elle suffisante pour qu'une société autorise la mise au point de la technique d'ensemble et des premières applications à l'homme, avec tous les dangers de désorganisation sociale et de régression



morale que nous avons brièvement évoqués? La réponse à cette question semble devoir être négative, ainsi que cela ressort de la législation actuelle dans de nombreux pays et des recommandations de tous les comités d'éthique consultés, nationaux et internationaux. On peut espérer que, dans le temps qui serait nécessaire pour cette mise au point, les progrès d'autres techniques biologiques et médicales — notamment du clonage *non reproductif* de cellules et de tissus humains — permettront de traiter ces cas particuliers pour lesquels le clonage reproductif humain semble être aujourd'hui le seul recours.

#### **LES PERSPECTIVES DU CLONAGE DE CELLULES HUMAINES NON REPRODUCTIF D'ORGANISME**

Il est possible aujourd'hui, à partir soit d'embryons produits d'avortements, soit d'embryons surnuméraires après fécondation *in vitro*, de cultiver des cellules dites cellules souches embryonnaires qui pourraient se développer en lignées cellulaires spécialisées, voire en tissus et peut-être un jour en organes. La recherche en ce domaine est active dans certains pays (États-Unis, Grande-Bretagne...) qui ne limitent pas ou peu la recherche sur l'embryon dans les jours qui suivent la fécondation.

Supposons maintenant que, sur un malade ayant un besoin vital de greffe — par exemple, l'enfant leucémique envisagé précédemment —, on prélève le noyau d'une de ses cellules — par exemple, le noyau d'un de ses fibroblastes qui constituent son tissu conjonctif, situé sous la peau; que ce noyau soit transféré dans un ovule énucléé — provenant, par exemple, de sa mère, sa sœur, sa femme ou de toute autre femme prête à contribuer à sa guérison; que soit ainsi fabriquée artificiellement une cellule totipotente — par « reprogrammation » du noyau — qui a les mêmes propriétés que celles d'un embryon en ce qu'elle va produire en se divisant des cellules souches embryonnaires. Supposons enfin que la technique soit au point permettant de produire à partir de ces cellules souches la lignée cellulaire, ou le tissu ou peut-être même l'organe dont le malade a besoin. Celui-ci bénéficierait alors d'une greffe parfaite en ce que ces cellules, tissus ou organes étant génétiquement identiques à ses propres cellules ne poseraient pratiquement aucun problème de rejet.

Certains parlent à ce sujet d'instrumentalisation. Mais s'agit-il vraiment de cela? Il y a sans aucun doute instrumentalisation d'éléments cellulaires — noyau, ovule énucléé — et de cellules fabriquées et cultivées à partir de ces éléments dans un but thérapeutique. Nous instrumentalisons depuis bien longtemps des cellules humaines non embryonnaires en culture dans de nombreuses applications biomédicales sans que cela pose de problème éthique particulier. Il s'agirait ici d'une cellule fabriquée artificiellement par transfert de noyau, sans fécondation ni fusion de gamètes, que l'on ne considère comme embryon qu'à cause de la possibilité que se

développe à partir d'elle un clone de l'individu sur lequel le noyau a été prélevé — à condition bien entendu de la placer dans l'environnement favorable indispensable, à savoir un utérus féminin.

Rappelons qu'un embryon humain est considéré dès la fécondation comme une personne réelle par l'Église catholique, même si cela n'a pas toujours été le cas puisque la thèse de l'animation tardive — retenue sous des formes différentes par d'autres religions, le judaïsme et l'islam notamment — fut acceptée par l'Église pendant très longtemps. Rappelons aussi que la notion de personne humaine potentielle fut inventée pour prévenir des utilisations abusives d'embryons humains après fécondation. Dans tous les cas, c'est la fécondation qui définit le moment à partir duquel on considère une cellule comme un embryon, quand on rejette, comme en France, la qualification anglo-saxonne de pré-embryon étendue jusqu'au quatorzième jour après la fécondation.

Dans le cas de clonage non reproductif que nous avons imaginé, la cellule totipotente est produite *sans fécondation*, à partir d'un noyau de cellule adulte et d'un ovule énucléé non fécondé. Celui-ci peut d'ailleurs provenir d'une autre espèce, comme d'une vache — et ceci a déjà été réalisé —, ce qui évite d'avoir à effectuer un prélèvement d'ovule sur une femme. Quoi qu'il en soit, la *cellule totipotente produite par transfert de noyau n'est donc pas un embryon du point de vue de la façon par laquelle elle a été produite, bien que, dans certaines conditions, elle puisse avoir les propriétés d'un embryon au point de donner naissance à un individu adulte!* On voit bien comment s'évanouissent les définitions essentialistes qui attribuent à une cellule isolée des propriétés qui ne sont en fait que celles produites par des interactions multiples entre les éléments de cette cellule et ses environnements successifs. Tout ce que l'on peut dire est qu'il existe dans cette cellule des potentialités d'embryon de clone, comme dans un ovule ou un spermatozoïde d'ailleurs, bien que d'une autre façon; potentialités de potentialité de personne humaine, bien différente d'une personne potentielle et encore plus d'une personne réelle. Il est donc parfaitement cohérent de considérer, d'une part, un individu né par clonage comme une personne à part entière, et d'interdire cette pratique pour cette raison; et d'autre part, de ne pas considérer l'instrumentalisation thérapeutique d'une cellule totipotente produite par transfert de noyau comme une instrumentalisation d'embryon.

«Possibilités biologiques, impossibilités sociales», Henri Atlan in *Le Clonage humain* (ouvrage collectif), Marc Augé, Henri Atlan, Nadine Fresco, Mirelle Delmas-Marty, Roger Pol-Droit, © Éditions du Seuil, 1999.

1. On trouve dans le Talmud une remarque sur l'unicité de l'apparence de chaque être humain particulièrement pertinente pour notre propos. Il s'agit d'abord d'une remarque si l'on peut dire factuelle : quand un homme imprime plusieurs formes avec un seul sceau, les formes se ressemblent toutes. Mais le Créateur a imprimé la forme de chaque homme (et en a fixé la nature) avec le même sceau du premier homme, et pourtant personne ne ressemble à personne. C'est pourquoi chacun doit se dire : « C'est pour moi que le monde fut créé. » Mais le texte ne s'arrête pas là et pose ensuite une question rhétorique : « Pourquoi en est-il ainsi ? Pourquoi les visages ne se ressemblent-ils pas ? » Et la réponse vient alors : « Afin que si quelqu'un voit une belle maison ou une belle femme il ne dise pas : "elle est à moi" » (*Talmud de Babylone, Traité Sanbédrin*, p. 37a et 38a). Avec son style particulier, ce texte commence par souligner le caractère à la fois universel et particulier de l'humanité en chaque individu. Mais la « raison » invoquée ensuite pour laquelle il devait en être ainsi n'est pas de nature métaphysique, en référence par exemple à une essence de la personne humaine qui disparaîtrait si les visages se ressemblaient. La raison en est tout simplement sociale. On ne saurait plus qui est qui, et le désordre serait total à la fois dans les relations familiales et dans l'organisation de la propriété.

## ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

H. Atlan, « Personne, espèce, humanité ? » in *Patrimoine génétique et droits de l'humanité : Vers un anti-destin ?* (ss la dir. de F. Gros et G. Huber), Odile Jacob, 1992, p. 52-63.

—, « DNA : Program or Data? (or : Genetics is not in the gene) », *Bulletin of the European Society for the Philosophy of Medicine*, 3 :3, CD-ROM 1.0.1.a,b, E, 1995.

—, *La fin du « tout génétique » ? Vers de nouveaux paradigmes en biologie*, Paris, INRA Éditions, 1999.

—, et M. Koppel, « The Cellular Computer DNA: Program or Data? », *Bulletin of Mathematical Biology*, 51(2) (1989), p. 613-625.

K. H. S. Campbell, J. McWhir, W. A. Ritchie, I. Wilmut, « Sheep cloned by nuclear transfer from a cultured cell line », *Nature*, 380 (1996), p. 64-66.

J. B. Cibelli, S. L. Stice, P. J. Golueke, J. J. Kane, J. Jerry, C. Blackwell, F. A. Ponce de Leon, J. M. Robl, « Cloned Transgenic Calves Produced from Nonquiescent Fetal Fibroblasts », *Science*, 280 (1998), p. 1256-1258.

Comité consultatif national d'éthique pour les sciences de la vie et de la santé (CCNE), « Réponse du président de la République au sujet du clonage reproductif », notice n° 54, avril 22, 1997, *Cahiers du CCNE*, 12 (1997), p. 17-39.

—, « La constitution de collections de cellules embryonnaires humaines et leur utilisation à des fins thérapeutiques ou scientifique », notice n° 53, *Cahiers du CCNE*, 12 (1997), p. 6-9.

—, « La constitution de collections de cellules, tissus et organes embryonnaires humains et leur utilisation à des fins thérapeutiques ou scientifiques », rapports n°s 52-53, *Cahiers du CCNE*, 12 (1997), p. 10-16.

E. Fox Keller, *Refiguring Life. Metaphors of Twentieth-Century Biology*, New York, Columbia University Press, 1995; trad. fr. G. Charpy et M. Saint-Upery, *Le rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, Paris, Synthelabo, 1999.

J. Gearhart, « New Potential for Human Embryonic Stem Cells », *Science*, 282 (1998), p. 1061-1062.

J. B. Gurdon, « The Development Capacity of Nuclei Taken from Intestinal Epithelial Cells of Feeding Tadpoles », *Journal of Embryology and Experimental Morphology*, 10 (1962), p. 622-640.

— et V. Uehlinger, « "Fertile" Intestine Nuclei », *Nature*, 210 (1966), p. 1240-1241.

—, R. A. Laskey et O. R. Reeves, « The Development Capacity of Nuclei Transplanted from Keratinized Skin Cells of Adult Frogs », *Journal of Embryology and Experimental Morphology*, 34 (1975), p. 93-112.

Y. Kato, T. Tani, Y. Sotomaru, K. Kurokawa, J. Kato, H. Doguchi, H. Yasue, Y. Tsunoda, « Eight Calves Cloned from Somatic Cells of a Single Adult », *Science*, 282 (1998), p. 2095-2098.

T. Kono, « Nuclear Transfer and Reprogramming », *Reviews of Reproduction*, 2 (1997), p. 74-80.

- M. Koppel et H. Atlan, « Les gènes : programme ou données ? Le rôle de la signification dans les mesures de complexité », in *Les théories de la complexité* (ss la dir. de F. Fogelman-Soulié), Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 188-204.
- E. Marshall, « A Versatile Cell Line Raises Scientific Hopes, Legal Question », *Science*, 282 (1998), p. 1014-1015.
- The Lancet Editorial, « First Principles in Cloning », *The Lancet*, 353 (1999), p. 81.
- National Bioethics Advisory Commission (USA), *Cloning Human Beings, Report and Recommendations*, Rockville, Maryland, juin 1997.
- Nature* Editorial, « Adult cloning marches on. New results on cloning technology increase the urgency for regulations to insure its responsible use », *Nature*, 394 (1998), p. 303.
- J.-P. Renard, S. Chastant, P. Chesné, C. Richard, J. Marchal, N. Cordonnier, P. Chavatte, X. Vignon, « Lymphoid hypoplasia and somatic cloning », *Lancet*, 353 (1999), p. 1489-1491.
- D. Solter, « Dolly is a clone — and no longer alone », *Nature*, 394 (1998), p. 315-316.
- A. E. Schnieke, A. J. Kind, W. A. Ritchie, K. Mycock, A. R. Scott, M. Ritchie, I. Wilmut, A. Colman, K. H. S. Campbell, « Human Factor IX Sheep Produced by Transfer of Nuclei from Transfected Fetal Fibroblasts », *Science*, 278 (1997), p. 2130-2133.
- Symposium: Human Primordial Stem Cells... Ethical Considerations, *Hasting Center Report*, 29, 2 (1999), p. 30-48.
- J. A. Thomson, J. Itskovitz-Eldor, S. S. Shapiro, M. A. Waknitz, J. J. Swiergiel, V. S. Marshall, J. M. Jones, « Embryonic Stem Cells Derived from Human Blastocysts », *Science*, 282, 1998, p. 1145-1147.
- UNESCO, *Universal Declaration on Human Genome and Human Rights*, article 11, UNESCO General Conference, Paris, novembre 1997.
- T. Wakayama, A. C. F. Perry, M. Zuccotti, K. R. Johnson et R. Yanagimachi, « Full-term development of mice from enucleated oocytes injected with cumulus cell nuclei », *Nature*, 394 (1998), p. 369-374.
- I. Wilmut, A. E. Schnieke, J. McWhir, A. J. Kind, K. H. S. Cambell, « Viable Offspring Derived from Fetal and Adult Mammalian Cells », *Nature*, 385 (1997), p. 810-813.
- L. E. Young, K. D. Sinclair, I. Wilmut, « Large Offspring Syndrome in Cattle and Sheep », *Reviews in Reproduction*, 3 (1998), p. 155-163.





# Médecine et cinéma D'Étienne-Jules Marey à George Miller

JOËL DES ROSIERS

Médecin et poète, Joël Des Rosiers est récipiendaire du Prix de la Société des écrivains canadiens (1997) pour son essai *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement* (Montréal, Triptyque, 1996), où il développe, entre autres, l'idée de «science du poème». Il a dirigé le dossier «Médecine et littérature», publié par la revue *Spirale* (mai-juin 2000). Il a fait paraître des textes dans diverses publications, dont : *Moebius, Poésie I, Tribune Juive, Vice Versa, Dérives, Lettres québécoises, Ruptures, Revista Atlantica* et *Poésie 96*. Il a publié quatre recueils de poésie et un essai aux éditions Triptyque : *Métropolis Opéra* (1987), *Tribu* (1990, finaliste du Prix littéraire du Gouverneur général), *Savanes* (1993), *Théories Caraïbes* (1996) et *Vétiver* (1999, Grand Prix du livre de Montréal). Joël Des Rosiers est vice-président de l'UNEQ (Union des écrivaines et des écrivains du Québec) depuis 1996.

Le rapport entre image et médecine est plus explicite qu'il n'y paraît encore si l'on s'arrête non pas aux œuvres qui mettent en scène les deux hommes de l'art, le médecin et l'artiste, comme dans le célèbre portrait du docteur Gachet par Van Gogh ou de celui de Goya et son médecin Arrivé, mais bien aux expressions produites par des artistes guérisseurs au sein de l'art par excellence du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma.

Cette situation, en raison de sa fécondité, ouvre à la production *d'objets singuliers* : les films réalisés ou écrits par les médecins cinéastes dans lesquels l'image, l'œuvre devenue médicament à part entière, pénètre le corps du spectateur par la rétine. Une lumière modifie le corps de celui qui regarde : on touche là probablement à l'une des manifestations les plus extrêmes, affirme Thierry da Villa, du pouvoir thérapeutique conféré aux représentations.

Ce qui est ainsi montré, c'est que le processus médical dépasse son propre aspect rétinien pour atteindre, au delà de l'empathie, une appropriation absolue dans laquelle le corps de l'œuvre est invité à se diffracter pour se perdre, totalement annexé dans la chair qu'il guérit. Le cinéma, par sa création d'images aptes à produire des effets curatifs, entretient avec la sphère médicale plus qu'une simple familiarité; entre clinique et esthétique s'instaure dès lors une véritable influence structurelle et structurante.

Mon propos sera de mettre en valeur les liens entre médecine et cinéma par l'étude d'une œuvre cinématographique du docteur en médecine et en chimie George Miller intitulée *Le Dôme du feu (Beyond Thunderdome)*, le troisième volet de sa trilogie *Mad Max*.

C'est en visionnant un de ses films précédents, *The Road Warrior*, deuxième partie de sa trilogie, qu'une scène de cascade m'a renvoyé à une impression de déjà vu. Il s'agit d'un saut périlleux dont les différentes phases furent décomposées au ralenti, scène filmée un siècle auparavant par un autre médecin physiologiste, pionnier du cinéma scientifique, Étienne-Jules Marey (1830-1904), l'inventeur de la chronophotographie. À la suite de ses découvertes stupéfiantes, recherches qu'on pouvait qualifier de lyriques, le visible acquiert une autre valence. Les signes deviennent des effets de lumière dans un espace rempli de choses qui se choquent au hasard. Ainsi n'est-ce pas seulement en termes de causalité, mais optiquement, qu'il faut comprendre le mot « effet ». Les effets ou les signes sont des ombres qui se jouent à la surface des corps, toujours entre deux moments du corps, toujours en mouvement même lorsqu'il semble au repos. L'ombre est toujours une bordure, c'est toujours un corps qui fait de l'ombre à un autre. Ainsi connaissons-nous les corps par leur ombre sur nous, et c'est par notre ombre que nous nous connaissons nous-mêmes et notre corps.



Et tout est mouvement et tout est lumière, les corps n'offrant qu'une limite à la lumière, qui y est soit réfléchi (affection) soit absorbée (affect). À un certain degré, la lumière n'est plus absorbée ou réfléchi par des corps qui produisent de l'ombre, elle rend les corps transparents en en révélant la structure intime.

### UNE DÉCONSTRUCTION DU VISIBLE

Tributaire d'une idéologie du visible, le cinéma postule qu'à partir du réel au visuel puis du visuel à sa reproduction filmée, une seule vérité est infiniment révélée, réfléchi, sans perte, sans distorsion. Dans un monde dominé par l'image où « ce que je vois » est pris immédiatement pour « ce que je comprends », l'on conçoit aisément qu'une telle adéquation n'a rien de fortuit, l'idéologie dominante qui marque le réel sous sa partie visible fait tout pour entretenir la confusion... Qu'est-ce qui s'y cache, sinon une cécité illuminée, une confiance aveugle dans le visible, une hégémonie du regard sur les autres sens acquise graduellement dans une société qui a besoin de se donner en spectacle (*La Société du spectacle*, Guy Debord, 1967).

Le cinéma est issu de la tradition métaphysique occidentale de l'observation et de la vision dont il subsume la vocation photologique. Qu'est-ce que la photologie? Que peut être un discours sur le mouvement et la lumière? Assurément un discours téléologique tel que Jacques Derrida en propose la définition, à savoir que la téléologie « consiste à neutraliser la durée et la force en faveur de l'illusion de la simultanéité de la forme ».

Par l'envoûtement qu'elles sont capables de générer ou par la terreur qu'elles peuvent inspirer, les images n'ont jamais vraiment cessé d'exercer un formidable pouvoir sur les individus. En elles se concentrent des forces qui savent imposer le respect le plus grand, la crainte la plus partagée, mais aussi les attentes les plus anxieuses. C'est cette spécularisation, cette idéologie du visible liée au logocentrisme occidental et à la fonction magique des images qu'Étienne-Jules Marey cherchera à déconstruire : les images sorties de ces appareils infirmeront le code de la vision spectaculaire tel que défini par l'humanisme renaissant qui soutient que l'œil humain est au centre du système de représentation, si bien que cette position centrale exclut les autres systèmes de représentation, assurant ainsi la domination de la vision sur n'importe quel autre organe sensoriel et aboutissant en dernière instance à placer l'œil dans une position strictement divine.

### L'INVENTEUR DU SEPTIÈME ART

« Ne me prenez pas dans l'engrenage de la cinématographie », avertissait pourtant Étienne-Jules Marey. Il n'y a pas un seul et unique inventeur du septième art, mais une multitude de chercheurs plus ou moins actifs qui, depuis la Renaissance, ont

œuvré dans des sens différents, sans penser à un avenir aussi phénoménal, mais toujours dans le but d'étudier ou de recréer le mouvement — par le dessin, par l'optique, par la photographie.

Marey n'a jamais cherché à créer le spectacle cinématographique. Son assistant Demenÿ, au contraire, y pense fortement, mais échoue dans sa tentative. En 1895, les frères Lumière profitent de la brèche ouverte par Marey, Demenÿ et Edison, où s'engouffrent également une foule d'autres « nouveaux venus ». Louis Lumière se baptisera lui-même ainsi dans un moment de lucidité, pour désigner son rôle exact dans cette affaire. Le cinéma devient d'ailleurs très vite un enjeu économique et les brevets réclamant la primeur de l'invention prolifèrent. Marey doit observer avec dégoût cette bataille d'orpailleurs qui se mène à cette époque.

Marey est l'inventeur de la chronophotographie, écriture du temps en grec, qui donnera naissance au cinématographe, écriture du mouvement. Il est le père incontesté du cinéma scientifique.

La chronophotographie ne supplée pas aux autres méthodes qu'il a inventées mais lui sert dès que la méthode graphique ne peut plus être appliquée. Il peut ainsi étudier le vol de l'oiseau en liberté, les mouvements de poissons ou d'hippocampes ou encore ceux de l'homme sans les couvrir d'instruments inscripteurs entravant et modifiant leur locomotion. Pour mieux décomposer tous ces mouvements, Marey filme à très grande vitesse, jusqu'à cent images par seconde, ce qui donne lorsqu'on les projette des images très lentes et fait du médecin chercheur physiologiste l'inventeur du ralenti cinématographique. Autre contribution de Marey au cinéma scientifique : la microcinématographie. Poursuivi par son obsession de voir l'invisible, il veut filmer les mouvements infiniment petits, justement ce qui demeure invisible à nos yeux. Conscient de l'intérêt du microscope qui révèle, de la profondeur des tissus vivants, des mouvements d'un haut intérêt car ils se rattachent aux actes les plus intimes de la vie organique, Marey en installe un sur son chronophotographe. Des plus petits organismes marins découverts dans son aquarium à Naples aux zoospores des cellules ou des algues ou au mouvement du sang dans les vaisseaux capillaires, tout peut désormais être filmé.

Marey était persuadé que la microcinématographie serait un grand facteur de découvertes, et pensait ainsi que la cinématographie à grande vitesse était promise à un bel avenir. Lucien Bull, un de ses élèves, développera les deux méthodes en filmant au microscope les œufs des mouches ou la cristallisation des liquides et en réalisant des films à très grande vitesse, dix millions d'images par seconde, ouvrant la voie aux scientifiques contemporains qui peuvent désormais filmer à la vitesse vertigineuse de soixante millions d'images par seconde.

Qui était Étienne-Jules Marey? Né en 1830, médecin et physiologiste, Étienne-Jules Marey consacre sa vie à décrypter le mouvement. Il connaît un destin scientifique qui flirte étrangement avec l'univers artistique tout en refusant de s'y livrer volontairement. «L'espoir d'atteindre la vérité suffit à ceux qui poursuivent la science de leurs efforts : la contemplation des lois de la nature a été une grande et noble source de jouissance pour ceux qui les ont découvertes.» Si cette citation d'Étienne-Jules Marey semble manquer d'une certaine humilité, elle s'autorise néanmoins d'une vie d'inventions et de découvertes. Marey appartient en effet à la classe des grands hommes de science du XIX<sup>e</sup> siècle et de quelques femmes qui ont pensé et théorisé le monde scientifique moderne. Sa passion tout au long de sa vie est l'étude du mouvement sous toutes ses formes. «De l'atome invisible aux corps célestes perdus dans l'espace, tout est mouvement... c'est la caractéristique la plus apparente de la vie. Le mouvement est l'acte le plus important en ce que toutes les fonctions empruntent son concours pour s'accomplir.» La déclaration de Marey souligne une certaine disposition d'esprit à propos de la science : à savoir les grandes vérités de la nature qui peuvent et doivent être décryptées par l'homme avec pour effet la production d'une grande théorie qui unifierait les lois de la nature. Marey croyait au déterminisme scientifique : la découverte scientifique évolue comme une *épigénèse*, chaque phase du développement s'appuyant sur les stades antérieurs pavant la voie aux recherches futures. La pensée de Marey reflète également la doctrine du positivisme selon laquelle tous les phénomènes naturels sont explicables par des principes matériels et mécaniques. Pour Marey, le positivisme signifiait que les réponses aux questions scientifiques concernant la vie : qu'est-ce qui anime le corps? d'où provient le mouvement? pouvaient être trouvées au moyen de recherches empiriques plutôt qu'en recourant aux croyances mystiques et religieuses du vitalisme. Marey est devenu un physiologiste du mouvement au moment où cette discipline commençait à s'affirmer au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses études du mouvement portent très tôt, alors qu'il n'avait pas terminé ses études de médecine, sur la circulation sanguine; puis il s'intéresse à la physiologie et aux mouvements des muscles, à la locomotion et aux mouvements du corps tout entier.

### VOIR L'INVISIBLE

Pour mener à bien ses études, il met au point des outils d'enregistrement toujours plus précis. Tous les déplacements sont décrits dans l'espace et dans le temps par la *méthode graphique* puis par la *chronophotographie* qu'il raffine en ouvrant la voie au cinématographe qui va «naître» à la fin du siècle. Inlassablement, le visionnaire génial arrête le temps, l'accélère, le ralentit pour «voir l'invisible» et recréer la vie par des images et des machines. Ses travaux constituent une véritable chronique de l'invisible et auront

une résonance importante sur nombre de domaines techniques et scientifiques dont la cardiologie, le cinéma scientifique, la biomécanique, l'éducation physique et l'aviation.

Et si la finalité de l'œuvre de Marey visait, par une quête *objective*, la découverte des lois qui gouvernent le phénomène de la vie, les innovations techniques qu'il introduisit et l'image du corps comme *moteur* qu'il contribua à répandre auront des usages assez éloignés de leurs buts premiers. En effet, les inventions de Marey qui donneront naissance aux caméras et aux projecteurs, utilisés pour suppléer aux déficiences de la vision humaine, ont permis la création d'un cinéma narratif, le cinéma de l'illusion et de la subjectivité. Par ailleurs, durant cette même période, au moment où l'industrialisation modifiait pour toujours les habitudes de travail et les pratiques de millions de gens, les caractéristiques du moteur humain étaient soigneusement étudiées par les capitalistes et les managers qui cherchaient à tirer autant de profits possibles des potentialités latentes, enfouies dans les corps des travailleurs.

Avant la fin de ses études médicales en 1858, Marey commença l'étude de la circulation sanguine par le biais de la méthode graphique. Il développera de nombreuses machines innovatrices ingénieuses pour mesurer le flot sanguin, le pouls, la fonction cardiaque ainsi que la force musculaire. Son premier instrument est le sphygmographe, utilisé encore de nos jours pour mesurer la tension artérielle. Il emprunta de la physique l'idée de créer des modèles mécaniques représentant les systèmes qu'il étudiait. Ces modèles construits avec du verre, du caoutchouc et du métal constituaient une façon de démontrer que les phénomènes étudiés étaient soumis aux mêmes lois qui gouvernent le monde inanimé de la physique et de la chimie. Ces simulations, véritables automates, vont du premier modèle du système respiratoire cœur-poumons aux insectes mécaniques et aux projecteurs de cinéma qu'il développe pour étudier la locomotion animale et humaine.

La méthode graphique constituait une représentation simplifiée et abstraite du mouvement observé. Ces méthodes étaient, il faut le souligner, en opposition directe avec la pratique de la vivisection telle que défendue par Claude Bernard (1813-1878). L'opposition de Marey à la vivisection se basait moins sur des considérations éthiques que sur des motifs scientifiques. En dépit de toute l'information obtenue grâce à la vivisection, le procédé était sanglant et, affectait le système étudié, alors que la méthode graphique de Marey était destinée à modifier le moins possible le système sous observation. La sophistication des instruments d'enregistrement augmentant, le chercheur pouvait alors espérer des résultats de plus en plus fins et précis.

Dès 1867, Marey commençait à s'intéresser aux mouvements des corps et à la locomotion. Bien que la méthode graphique ait continué à produire des résultats fiables, elle présentait des désavantages lorsqu'on l'appliquait à l'étude des corps en mouvement. Elle exigeait une connexion physique pour l'enregistrement qui souvent

restreignait l'amplitude des mouvements naturels. Elle était aussi incapable d'enregistrer les changements de positions du corps ou des membres bougeant dans l'espace.

La rencontre de Marey avec le photographe américain d'origine britannique Eadweard Muybridge, vieux routier qui venait d'assassiner l'amant de sa femme, crime passionnel dont il fut acquitté, fut déterminante à cet égard. Après avoir vu les photos de chevaux en mouvement prises par Muybridge qui avait lu *Le Mécanisme animal* de Marey, ce dernier était impatient d'appliquer la méthode du photographe. Il pouvait compter sur le support institutionnel pour résoudre les problèmes techniques et théoriques. En 1881, Marey était devenu professeur d'histoire naturelle au Collège de France; avec le soutien du Conseil municipal de Paris, il établit un laboratoire de recherches au Bois-de-Boulogne : *La Station physiologique*, financé par le ministère de l'Éducation. Ce soutien lui permettait d'approfondir les investigations photographiques du mouvement. Marey reçut également des subventions de recherches du ministère français de la Guerre avec lequel il collaborera étroitement.

Après la défaite humiliante lors de la guerre franco-prussienne (1870-1871), la nation concentrait son attention sur la régénération physique et mentale d'une population démoralisée. Comme le montre Anson Rabinbach dans son ouvrage *Le Moteur humain*, les découvertes des deux premières lois de la thermodynamique révolutionnèrent les sociétés modernes. Le principe de la conservation de l'énergie pouvait s'appliquer non seulement à la nature, mais à la société elle-même : comme il existe de l'énergie dans la nature, il devait en exister également sous forme latente dans le corps des membres de ladite société. Ainsi le travail de Marey témoigne d'une activité de recherche subventionnée par l'État afin d'aider la science à amener la nature et la société sous son contrôle. Dans cette perspective, les investigations de Marey se portèrent sur la locomotion et les mouvements des soldats autant que sur ceux des gymnastes afin d'établir des techniques scientifiques d'entraînement des soldats. Ses recherches aboutirent à des hypothèses scientifiques sur la conservation de l'énergie par le corps humain comme système thermodynamique. Munis de ces données, les stratèges de l'armée française adoptèrent alors de nouveaux régimes d'entraînement qu'ils intégrèrent à leurs tactiques de terrain. (À une certaine fréquence de pas, soixante-dix à la minute, le corps commence à trotter ou à courir. Ce changement de la marche au trot survient pour conserver l'énergie car il en coûterait plus à cette vitesse de marcher que de courir.) Lorsque la guerre franco-allemande éclata trente-trois ans plus tard, les deux armées avaient étayé leur honneur et leur destin sur les piliers de la science.

Les photographies, les chronophotographies de Marey montrent que le temps et l'espace sont des concepts relatifs, exposant ainsi une nouvelle réalité au delà de la capacité de détection de l'œil humain. Ce monde caché était celui où les lois de la nature agissaient en secret et permettaient à la science d'explorer les principes de la matière et de l'énergie.

Cependant, pour d'autres penseurs comme le philosophe français Henri Bergson (1859-1941), ces nouvelles images de temps, d'espace et de mouvement captées par la caméra obscurcissent plutôt qu'elles ne dévoilent la réalité. Pour lui, la forme externe des choses résulte d'une fiction imposée par l'œil, une invention issue de la division artificielle régie par les limites de nos sens. Seul le mouvement constitue l'unique réalité, mouvement invisible, continuellement changeant, mais non la forme accessoire à travers laquelle le mouvement est perçu. Enfin, quelle ironie pour les images objectives empiriques de Marey qui véhiculent une pensée positiviste mais dont la richesse stimulante nous délivre des rythmes temporels ordinaires et confirment l'approche toute relative, par la modernité, de la vérité et de la réalité.

### LES CLAVIERS DE LA PERCEPTION

Voici la charnière. Une fermentation des images se produit. Le déclin scientifique de Marey semble s'achever en une espèce d'effritement, d'effacement. Il tombe peu à peu dans l'oubli après avoir été professeur au Collège de France et reçu tous les honneurs. Il meurt à Paris en 1904. C'était sans compter sur les variations d'intensité et de parcours sur tous les claviers de la perception, sur la labilité des éléments humains et spatiaux que son œuvre introduit. Au lieu de s'accoler dans l'espace et dans le temps, les deux termes « différents » y échangent activement leurs lieux de résidence en opérant une sorte de pivotement. Le silence et la solitude des images permettent une nouvelle fois des retrouvailles.

Une mise à jour des propositions visuelles de Marey se déploie lorsque l'avant-garde artistique (les surréalistes et les futuristes) s'intéresse à ses images de fantômes et d'ombre, à sa vision dynamique. Ses vagues, ses ondes sérialisées ne manquent pas d'inspirer les artistes de l'avant-garde, comme l'atteste la seconde version du *Nu descendant un escalier*, 1912, de Marcel Duchamp, qui confronte alors son regard à la décomposition des formes en mouvement contenues dans les photographies emplies d'une fine sensibilité que Marey tire des paysages humains. Pourtant, les enjeux esthétiques évidents de son œuvre que Marey, sculpteur amateur, refuse de considérer ne resteront pas sans suite. Et si le monde scientifique semble avoir quelque peu oublié Marey, celui de l'art l'accueille à bras ouverts. Cette redécouverte esthétique, George Miller, médecin et cinéaste australien, nous en a donné une version nouvelle en nous proposant une manière de portrait exigeant de la civilisation occidentale dans son film *Beyond Thunderdome*, troisième partie de la trilogie *Mad Max*.

## L'AVENIR EST UNE PARODIE

Quelque part dans le désert d'une Australie post-apocalyptique se trouve une ville-frontière appelée Bartertown : ville souk, ville bazar, ville de troc. Ville n'est pas le mot exact. En effet, chaque jour, une procession de ce qui reste de l'humanité, avec des marchandises à échanger, parade dans les rues de la ville. Les rues pleines de boue et bordées d'immeubles croulants et lézardés sont envahies par un peuple de survivants hagards, rescapés de l'holocauste; ils portent des costumes bizarres empruntant à toutes sortes de traditions et de cultures : la vieille Europe, la Rome antique, la Chine; ils utilisent des instruments, des machines recyclées, construites avec ce qui a pu être sauvé après une guerre nucléaire.

Dominant tout ce chaos, dans un nid d'aigle hissé sur des échasses, siège Aunt Entity (jouée magnifiquement par Tina Turner), sorte de dictateur éclairé qui a créé Bartertown après la destruction. Son domaine dans le ciel est éthéré : les parois du repaire sont en voile translucide qui révèlent la ville en dessous d'elle.

Dans les souterrains de Bartertown existe un Monde : Underworld, une immense porcherie, une usine énergétique croulant sous le purin utilisé pour produire le méthane qui fournit Bartertown en électricité et combustible. C'est le domaine de Master-Blaster : un nain savant qui est le cerveau de l'opération et qui règne sur un peuple d'animaux et d'esclaves tandis que le moteur humain, le muscle, est représenté par Blaster, un géant sur les épaules duquel est juché Master. Ensemble, Master et Blaster constituent une unité duelle qui contrôle Underworld.

Pour imposer son contrôle sur Bartertown, Master impose un embargo coupant l'approvisionnement en méthane à la ville jusqu'à ce que Aunt Entity reconnaisse publiquement qu'il est le vrai maître de la cité. Voilà le début de l'histoire. Le film commence lorsque Max, joué par Mel Gibson, est attaqué dans le désert par un couple de bandits père-fils volant à bord d'un aéroplane, vieux coucou bringuebalant, qui semble sortir tout droit d'un *junk yard* pour avions. Les deux compères volent son véhicule et ses chameaux puis l'abandonnent pour mort dans le sable. Max arrive à Bartertown à pied. Là, après une sorte de rituel initiatique pour tester sa vaillance, Aunt Entity lui offre un coup (un *deal*) : assassiner Blaster.

Je me propose de considérer *Mad Max Beyond Thunderdome* comme une histoire du développement psychique humain en m'appuyant sur les notions d'éthique, d'autonomie et de roman familial.

De même que le film est un trésor d'images qui évoquent la mythologie et la société, de même l'histoire témoigne d'images qui évoquent l'éthique, l'esprit, le corps, la famille et la naissance. Parmi celles-ci, les images les plus manifestes sont celles qui traitent d'autonomie, d'indépendance et de développement éthique. Max, en tant que symbole de la personne, commence le film en position de carence du point de vue

éthique, comme un pion et une victime (la scène de duel des gladiateurs sous le Thunderdome suspendu au dôme par des bretelles est à cet égard exemplaire). Max est dévalisé; il tombe entre les mailles d'un jeu de pouvoir à Bartertown et accepte finalement, lors d'un complot, de commettre un assassinat. Mais lorsqu'il refuse de tuer Blaster après avoir découvert que le géant est en fait un déficient mental, il fait un pas vers l'autonomie, l'indépendance et l'altruisme. Vu que la société de Bartertown ne récompense aucun de ces traits de personnalité, Max est exilé et redevient de nouveau un pion et une victime.

Or, le même altruisme et les besoins de parentage qui l'ont conduit à épargner Blaster lorsqu'il s'affirme et se sacrifie une deuxième fois en s'exilant dans le désert pour sauver les enfants, font que malheureusement son action le conduit à participer à la destruction finale de Bartertown. Finalement, Max s'engage dans un acte ultime d'altruisme : restant derrière pour permettre aux enfants et aux deux esclaves libérés de Bartertown de prendre l'avion, il progresse ainsi vers un degré supérieur de moralité, manière d'expiation ses péchés, sa folie.

Ce symbolisme du film revêt un sens lorsqu'il est inclus dans une perspective plus large, c'est-à-dire au roman familial et à l'anthropologie. Le film nous fait découvrir un certain nombre d'images déguisées de la famille; chacune d'entre elles permet de mieux comprendre le contraste entre les formes corrompues ou saines du parentage. Quelques exemples pour illustrer mon propos : au début du film, Max erre dans le désert, son camion tiré par des chameaux. C'est un homme perdu, incomplet, sans famille et sans attaches. Un second exemple : le pilote du coucou déglingué, accompagné de son fils, vole le camion et les animaux de Max. Au niveau manifeste, il s'agit bien d'un père corrompu qui apprend le vol à son fils, l'art de voler dans les deux sens du mot vol. Au niveau latent, le pilote est un père faible qui vole le pouvoir et la puissance de son fils Max, lui dérobant sa capacité d'être un adulte, un homme.

Un troisième exemple enfin : le fils, Max, doit aller retomber dans la famille chaotique de ses parents, en guerre entre eux pour le contrôle de la famille. Le foyer, la famille sont représentés par Bartertown. La mère originaire par Aunt Entity. Mais à l'inverse des mères freudiennes, elle est puissante et charismatique, une mère macho pour des auditoires postmodernes. La superficie de la ville correspond à la vie terrestre de la famille. Le père est représenté par le gouverneur d'Underworld, Master-Blaster, cette unité duelle, le père géant de nos fantaisies d'enfant qui possède la connaissance secrète des machines. Ce n'est pas par coïncidence, par exemple, que le camion volé de Max soit transféré de la première figure paternelle (le pilote) à la deuxième figure paternelle (Master-Blaster). Master-Blaster devient à son tour le père qui dénie à son fils sa virilité. Le père, Master-Blaster, en tant que chef du domaine du purin, est ainsi associé à l'analité et aux déchets, une association fréquemment retrouvée en analyse. Il fait bon de remarquer qu'à Bartertown, il n'y a pas d'enfants.



### **UNE OUVERTURE FERTILE**

La Faille dans la terre (*Crack in the Earth*) représente, avec d'énormes différences par rapport à *Bartertown*, un symbole de la famille. C'est l'oasis dans le désert, une ouverture fertile, entourée de falaises, image déguisée des organes génitaux et de l'utérus maternel. Les enfants sont à l'intérieur de l'utérus, attendant leur naissance. Ensemble, *Bartertown* et *Crack in the Earth* nous offrent un aspect de l'anatomie humaine. Si *Bartertown* révélait l'image d'une famille au sein de laquelle la dynamique était empreinte de luttes pour le pouvoir à travers l'intrigue et le secret, *Crack in the Earth* est une famille perdue dans une fantaisie sans parents dans laquelle les enfants croient qu'ils seront sauvés par un avion géant piloté par le capitaine Walker (celui qui marche) et qui les emmènera au Paradis. En contraste avec le mauvais père (le pilote voleur) des premières scènes du film.

Le rôle de Max dans cette partie du film ressemble à une sorte de maïeutique. En tant que fils qui a échoué devant la Mère à *Bartertown*, il doit devenir un père adéquat et conduire les enfants à l'âge adulte responsable. Là encore il fait face à une figure féminine redoutable, Savannah, la femme-enfant du groupe qui décide de conduire les enfants dans le désert.

La fin du film correspond à une manière de sauvetage de tous les personnages, sauf peut-être la figure maternelle Aunt Entity, bien qu'elle soit décrite de manière assez sympathique. Finalement, Max a été capable de créer une nouvelle famille pour ces enfants (le groupe d'enfants). Mais en tant que fils coupable qui devient un bon père, il ne peut participer au foyer devenu possible pour ces enfants. Il restera l'éternel exilé. La destruction de *Bartertown* est clairement une image de naissance. Comme l'enfantement est un acte de douleur qui blesse la mère, c'est aussi une image de croissance et de réparation.

### **LE FARDEAU DE L'HOMME BLANC**

D'autres types de lecture de ce film sont possibles : mythologies, critique sociale et bien sûr éloge des idéologies dominées sous l'angle de l'inconscient postcolonial. Ni l'Asie, ni l'Amérique, ni l'Afrique, l'Australie seule est le lieu du véritable exil de l'homme occidental. George Miller utilise clairement dans son film l'histoire précoloniale de l'Australie. La tribu d'enfants est basée sur les aborigènes australiens. Leurs vêtements, leur chevelure, les peintures corporelles sont des prises sur les cultures aborigènes; le mythe de la tribu d'enfants est une récréation fictionnalisée des mythes aborigènes du « temps du rêve », racontant l'origine du monde; le rituel, incluant les contes, la participation de l'auditoire, l'utilisation des dessins pour illustrer le récit mythique sont autant de références au rituel de la civilisation aborigène.

## MAD MAX COMME SUJET MORAL

Le film de George Miller, médecin et docteur en chimie, sort au début des années 80, au moment de la crise du pétrole qui symbolise la crise des fondements d'une société fondée sur l'idée de progrès.

En se référant à la sagesse ancienne des mythologies classiques et aborigènes, Miller cherche aussi à nous raconter de nouveau une histoire de l'Ancien Testament. Max incarne Moïse libérant les Hébreux esclaves en Égypte. L'armada de véhicules recyclés de Aunt Entity rappelle le chariot du pharaon qui le pourchasse. Pharaon est vaincu et Max, tel Moïse, permet aux réfugiés de traverser l'épreuve du désert pour atteindre la Terre promise. Et comme pour Moïse, cette expérience fonctionne comme une épreuve-limite : Max peut aider les réfugiés à atteindre la Terre promise, mais il ne peut s'y rendre lui-même.

La même polarité est active dans le motif de la rédemption, forme inaugurale de l'œuvre cinématographique de Miller : la souffrance de Max est exhibée ainsi que la monstration de son processus de guérison.

Max, bien sûr, on l'aura deviné, c'est aussi Jésus. Il voyage dans le désert, est traité comme un bouc émissaire par les habitants de Bartertown, frôle la mort puis connaît la résurrection, se sacrifie pour les autres afin que ces derniers connaissent l'Ascension dans un avion.

George Miller décline une belle méditation sur l'acte de guérir en mettant en scène la double polarité des mots et des remèdes, de la blessure et des soins à apporter. Il déclare que ses films constituent aussi une sorte de thérapie pour lui-même. Médecin, il a travaillé comme traumatologue auprès des victimes de la route qui ont survécu au crash mais ont gardé des séquelles psychiques du traumatisme. Le *medicine man* du bush australien est celui qui est capable de surmonter ses propres troubles pour résoudre les dérèglements d'autrui et pour défendre la santé et la vie contre toutes les formes de maladie.

Dans son autobiographie filmée, *Un siècle de cinéma. 40 000 ans de rêves*, parue en 1995, où les 40 000 ans réfèrent implicitement à la présence aborigène en Australie, George Miller avoue qu'il peut faire davantage de bien aux gens comme réalisateur de cinéma que comme médecin, mais qu'il continue à se considérer médecin car ses films sont des traitements, des thérapies, des contes pour rêver en public. À la faveur du *public dreaming* des aborigènes d'Australie, Miller semble pouvoir promener à l'infini le temps, les songes et les couleurs sombres, brusquement ravivées en guise de fin du monde.





# *Les plaies-images*<sup>1</sup>

NICOLE JOLICŒUR

Nicole Jolicœur vit et travaille à Montréal. Depuis 1980, elle élabore une œuvre où l'inscription de repères subjectifs fait planer le doute sur la véracité des preuves photographiques, qu'elles soient médicales, ethnologiques ou autres. Dans ses installations, elle fait cohabiter différentes disciplines dont le dessin, la sculpture, la photographie et la vidéo. Son travail a été exposé au Québec, au Canada, aux États-Unis, en France et en Grande-Bretagne. Elle a publié plusieurs textes et projets d'artiste. Elle a obtenu plusieurs bourses de création des gouvernements canadien et québécois ainsi que de l'UQAM. Ses œuvres font partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée du Québec (Collection Prêt d'œuvres d'art), de l'Artothèque d'Annecy, du Musée-Château Annecy et de la Winnipeg Art Gallery. Elle enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

Les images, je les regarde très longtemps, et d'une drôle de façon. Certaines me tracassent davantage que d'autres. Pourquoi? je n'en ai aucune idée. Ces images qui me résistent et que je ne comprends pas, je les appelle les « plaies-images ».

Les images m'attirent de plus en plus. Surtout depuis le jour où j'ai croisé celles de la femme gesticulante, tout empêtrée dans sa robe d'hôpital. Ce jour-là, je cherchais des images comme on cherche de la compagnie, déambulant distraitement d'un couloir à l'autre, à l'affût d'un clin d'œil. Je cherchais des images ordinaires. Des images sans épaisseur et sans promesses. J'évitais la rencontre avec les plus que parfaites, les trop lisses, celles qui connaissent le destin fabuleux et cruel d'embellir en vieillissant. Je parle ici des images qui nous survivront et que l'on trouve dans les églises et les musées. Tout à l'opposé, je cherchais des images qui ne feraient pas l'Histoire, des images qui ne se livreraient pas toutes, un peu refermées sur elles-mêmes, un peu grouillantes de petites énigmes en attente de dévoilement.

Je cherchais des images qui m'aideraient à me rapprocher de ce monde désarticulé que j'habite et peut-être à mieux le comprendre. Ce monde marqué davantage par l'ignorance et la souffrance que par la beauté et l'éternité. Comme je l'ai déjà dit ailleurs, ces images, je croyais les trouver dans les livres spécialisés, les classeurs rouillés, les périodiques décomposés.

Je cherchais quand même des images d'un abord facile : des images sans trop d'identité. Par-dessus tout, je recherchais des images qui m'emporteraient vers un univers de références autre que celui de l'art auquel j'étais si habituée. J'ai enfin trouvé ces images<sup>2</sup>. Pas n'importe lesquelles; des images d'archives, d'archives médicales. Des plaies-images.

## LES DÉMONIAQUES DANS L'ART

Disons-le, la femme qui gesticulait, c'est elle qui a commencé par m'appeler. Moi, distraitement, je feuilletais un livre de l'année 1887, au titre suranné : *Les Démoniaques dans l'art*. Livre dans lequel des médecins-artistes espéraient arracher le voile qui masquait la véritable identité des pauvres possédées et autres convulsionnaires dérangeantes qui peuplaient certaines des plus grandes œuvres picturales de l'humanité. Ils voulaient démontrer qu'il s'agissait là de victimes d'un mal qu'eux seuls, en vérité, pouvaient nommer et soulager.

Cette femme n'était en fait qu'un détail anonyme d'un échafaudage complexe et multi-référentiel : scientifique, lyrique, religieux. Je veux parler du *Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière* établi par les docteurs Jean Martin Charcot et Paul Richer. Des médecins qui brûlaient d'un amour fou pour les images, qui croyaient sûrement, comme moi, en leur pouvoir réparateur, puisqu'ils en produisaient continuellement, tant à l'hôpital qu'en famille.

J'étais heureuse et étonnée de constater l'aisance avec laquelle des images se coulaient à travers plusieurs disciplines, comme j'aimerais tant le faire moi-même. Leur labilité les faisait s'infiltrer dans des domaines qui auraient pu leur demeurer à jamais étrangers. C'est ainsi qu'elles glissaient d'un milieu vers un autre en toute immunité.

Cette rencontre singulière et désarmante avec mes premières plaies-images me convertit à une nouvelle forme de fréquentation des images. Bien que cela puisse étonner, à partir de ce jour, je mis tout en œuvre pour créer des situations où c'est moi qui serais choisie par elles et non le contraire. Depuis, certaines images m'ont fait de l'œil, elles m'ont taquinée, turlupinée, elles m'ont suppliée de les regarder et, par-dessus tout, de ne jamais les perdre de vue. Sensibles à mon tempérament impressionnable, elles eurent la délicatesse de toujours m'approcher par la périphérie, un peu de côté, jamais de plein front. Sans ruade ni bousculade, elles s'infiltraient entre mes doigts, les unes à la suite des autres, cherchant à y reprendre une nouvelle forme d'existence.

### COLÈRE ET IRONIE

Colère et Ironie — c'est ainsi qu'étaient sous-titrées les premières plaies-images photographiques que j'ai rencontrées<sup>3</sup>. Je n'avais jamais vu des patientes dans un tel état. La vue de ces femmes, saisies sous leur plus mauvais jour, était insoutenable. Ces images étaient bien plus terribles que des dessins n'auraient pu l'être, car elles portaient quelque chose de réel et de repoussant. J'étais prise entre le désir de m'en approcher et l'impossibilité de les toucher. C'est le docteur Charcot lui-même qui m'a conseillée, qui m'a dit comment m'y prendre. Il m'a dit : « Regardez, regardez, regardez jusqu'à ce que vous compreniez quelque chose. » C'était très simple et très clair. C'est exactement ce que j'ai fait. Pour regarder ces plaies-images, je me suis placée juste derrière son épaule, à la bonne distance. Bien à l'abri, moi aussi j'observais jusqu'à ce que j'y comprenne quelque chose, au risque de m'y perdre et de rejoindre ces femmes dans leur abîme de misère et de terreur.

Devant ces plaies-images si particulières, j'étais envahie de questions pour lesquelles il y avait peu de réponses. Tout ce que je pouvais faire, c'était plutôt me laisser saisir par elles, comme on se laisse saisir par l'appareil photo, souvent bien malgré soi, mais toujours dans l'assurance d'y laisser la trace de sa propre existence. Malgré la peur qui m'envahissait, je ne résistai pas. J'étais même plutôt tentée de créer des situations afin de provoquer cette capture. J'étais à la fois médusée par ces images et soucieuse de ce qui allait m'arriver.

Il y avait deux choses que je craignais par-dessus tout. La première était que ces images s'emparent de moi radicalement, que je succombe à leur charme et me retrouve enfermée dedans, m'enfonçant dans un noir sans commune mesure avec ce

que j'avais connu jusqu'alors. Ma deuxième crainte était celle de trop m'emparer d'elles, d'en faire mes choses à moi et de leur faire subir un traitement qui les rapetisserait, les rendrait objets de curiosité et de complaisance, les enfonçant dans un noir sans commune mesure avec ce qu'elles avaient connu jusqu'à ce moment.

Déjà j'avais vu des images de la souffrance, mais toujours la cause de la souffrance faisait partie de l'image. Dans ces images d'ironie et de colère, la souffrance était dans la femme et la femme était dans la photographie; il fallait donc que je croie en la photographie pour croire aussi en la souffrance de la femme.

J'étais vraiment impressionnée par l'injonction du docteur Charcot : « Regardez, regardez et regardez jusqu'à ce que vous compreniez quelque chose. » Depuis, je passais de longues heures à errer dans des lieux sombres envahis par la poussière et les rats de bibliothèque, juste pour regarder. Mon œil cherchait vainement à en savoir plus sur ces femmes qui avaient l'air si fatiguées, il cherchait leurs sœurs, il cherchait à savoir ce qu'avait pu être leur vie.

#### LE TABLEAU SYNOPTIQUE

Les questions ont commencé à s'éclairer au fur et à mesure que j'entrais plus avant dans le *Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière*. Là, j'ai compris que tous les détails concernant ces femmes gesticulantes étaient ordonnés de façon à raconter une histoire de névrose qui, selon le docteur Charcot, aurait pu être vieille comme le monde. Que cette histoire avait été racontée et répétée depuis des temps immémoriaux et que le tableau servait à rendre enfin visible pour tous cette névrose et, espérait-il, pourrait aider à éradiquer la terrible maladie une fois pour toutes.

Démunie devant ces images si peu usitées, je les abordais en calquant la méthode que le docteur Charcot avait lui-même mise au point au cours de toutes ces années. Je mimais de plus en plus ce qu'il faisait, intriguée et intéressée par l'ampleur de sa capacité à créer de l'hybridité. Le docteur partait lui aussi à la découverte d'images appartenant à d'autres domaines de connaissances : ceux de l'art et de la religion, par exemple. Pour travailler ainsi, à la manière d'un artiste, j'imagine facilement que le docteur avait dû, lui aussi, regarder ces images pendant des années avec une attention flottante. En les croisant avec celles de la médecine, on peut dire qu'il s'était appliqué à travailler continuellement à leur conversion, rendant ces images mobiles et surtout convaincantes.

Les images de sources différentes, accolées les unes aux autres pendant un certain temps, en venaient par osmose à perdre leur identité, à se fusionner et à raconter de nouvelles histoires. Le docteur Charcot et ses collègues créaient de grands ensembles composés de photos, de dessins, de gravures, de mots, entretenant un cloisonnement précaire entre la science et la superstition : des mots comme succube ou *stigmata diaboli* y revenaient fréquemment.



Bien que ma manière de procéder fût de mimer celle que le docteur avait développée, je tenais quand même à y apporter d'importantes nuances qui distinguaient ses productions des miennes. Lui, dans son tableau, il aimait bien raconter son histoire de façon linéaire en érigeant des colonnes verticales bien ordonnées qui déclinaient en de multiples variantes chacune des poses-types adoptées par les patientes lors du déroulement de la crise. Moi, j'aimais mieux travailler par couches, superposer les images, allonger sur une longue bande de papier installée à l'horizontale les dessins, les photos et les mots<sup>4</sup>, enfin tout ce que je rapportais de mes longues séances de fouilles. J'espérais créer une situation où, en se déplaçant physiquement dans l'espace, on se sentirait invité à établir des liens entre différentes sources visuelles et à en tirer ses propres conclusions.

### MADELEINE

En regardant toutes ces images de patientes, il me semblait que j'aurais dû en savoir plus sur chacune d'elles. Cela me frustrait de penser que le tableau des docteurs Charcot et Richer était peut-être constitué à partir de l'image de plusieurs malheureuses ayant toutes eu des noms différents, et que le savoir médico-artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en unifiant la facture de cette construction, avait fait que désormais elles se ressemblent toutes et ne forment plus qu'une seule et même figure : celle de l'hystérique.

C'est pour cette raison que j'ai décidé de m'intéresser en particulier à Madeleine, une patiente que le docteur Pierre Janet avait suivie pas à pas pendant vingt-deux ans<sup>5</sup>. J'avais trouvé cette histoire de cas datant du début du XX<sup>e</sup> siècle pour m'instruire davantage sur ces étranges manifestations de personnalité auxquelles on donnait le nom de symptômes hystériques et pour lesquelles les mots nous manquent toujours.

Madeleine s'appelait en réalité Pauline. Elle marchait tout le temps sur la pointe des pieds. Elle avait dans l'idée que le Christ était son époux, qu'il faisait partie d'elle. Elle demeurait pétrifiée pendant des heures, les bras en croix, et certains jours des stigmates apparaissaient sur ses pieds et à son flanc. Le docteur Janet s'intéressait à tout ce qu'elle faisait. Tous les jours elle devait lui écrire pour lui détailler ce qu'elle ressentait et ce qu'elle vivait. Il mesurait toutes les manifestations de son corps, enregistrant tout.

Plusieurs images de Madeleine m'ont saisie, figée sur place. Entre autres celle, ahurissante, où on la voit en position de lévitation : oui, oui, c'est bien ce qui était écrit sous la photo, c'est bien ce que j'ai vu. Toutes ces images pleines de nœuds de savoir suintaient toujours l'in vraisemblable. J'étais très dérangée, car c'était la science qui me les donnait à voir. Comment ne pas les croire, ces images ? Elles étaient quand même les preuves irréfutables sur lesquelles le docteur Janet avait appuyé les travaux de toute une vie.

Ici, je me trouvais devant de vraies plaies-images et non devant des images de plaies vraies. Entre elles et moi, je décidai de placer une gaze mi-protectrice, mi-révélatrice.

## LA SOIE

Ces médecins-artistes avaient produit beaucoup d'images. Leur passion pour la photographie était peut-être l'envers de la passion de la soie qui fut attribuée à tant de patientes par l'un d'eux, le docteur Gaëtan Gatian de Clérambault. S'ils utilisaient cette invention afin de mettre à distance leur découverte d'ordre scientifique, les patientes, elles, aimaient la proximité de la soie sur laquelle ruisselait la lumière. De mon côté, devant certaines de ces images photographiques où la science et l'art s'entremêlaient, j'étais souvent saisie par une sensation d'insoutenabilité, je croyais alors être en présence de plaies-images et je jetais aussitôt un voile dessus

Je jetais sur les plaies-images un voile plutôt comme on jette de l'eau sur le feu dans l'espoir de retarder une déflagration, tout en leur fournissant l'oxygène nécessaire pour les alimenter. Je consacrais mes meilleurs jours à courir d'une image à l'autre, devançant les possibles foyers d'incendie. Des voiles de toutes sortes, j'en posais sur celles que je jugeais inflammables. J'en jetais d'abord à mon insu, en les déployant sous la forme dissimulée de dessins enchevêtrés ou encore de gribouillages de masques appliqués sur des visages déjà incendiés. Et puis, par la suite, j'étendis sur ces images des voiles de soie diaphane, d'une soie blanche et séduisante<sup>6</sup>.

Ainsi à demi-couvertes et apaisées, les plaies-images échappaient, enfin je le croyais, aux regards qui auraient pu les énerver parce que trop scrutateurs. Ces regards dévorants de compulsion pour leur classification et pour leur rangement par sujets. Je ne l'ai pas dit tout à l'heure, mais ces plaies-images demandaient presque à être pensées dans l'obscurité, distraitemment, les yeux dirigés un peu vers le bas ou de côté afin de ne pas faire fuir ce qui, d'elles, pouvait encore nous instruire.

## THÉRÈSE ET LE CORPS DE L'IMAGE

Délaissant pour un temps ce florilège de cas, à ce jour encore inexplicables, je me tournai vers des images d'une grande extasiée qui avait, elle, atteint une véritable notoriété : Thérèse Martin, connue aussi sous le nom de *sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la sainte-Face*<sup>7</sup>. Les images de son beau visage avaient moisi au mur de ma chambre pendant plusieurs années, des images démodées où l'on voyait des voiles gelés dans le respect et la croyance. J'aurais aimé être encore là devant des images d'impossibilité mais mon regard, même dirigé distraitemment de côté, n'arrivait pas à les allumer. Je me demandais s'il y avait là matière à m'ébranler et constatai que j'étais face à des plaies qui avaient bel et bien séché. J'entrepris de parcourir autrement le chemin qui mène vers les plaies-images et, au lieu de les rechercher dans les classeurs rouillés, d'essayer plutôt de les faire apparaître en tranchant dans la chair de papier résiné. Car les images ont aussi un corps. Un corps glacé, tout raide, dont le derme est parfois craquelé et tacheté. L'épiderme, vu de très près, est tout pixelisé.

Plutôt que de rester là à regarder et à regretter, j'avais des gestes à exécuter, du corps à bouger. J'ai sélectionné huit portraits de la jeune illuminée et, pendant des jours, il a fallu que j'opère sans interruption : que j'incise la peau lustrée, réveille la chair desséchée, redirige la rencontre des tissus fibreux et pratique d'étranges sutures. À chaque intervention, le visage de papier glacé de Thérèse, auparavant réduit à une seule et sainte expression, se troublait, se dédoublait, se multipliait dans un précipité où tous les degrés de la ressemblance étaient tout à coup convoqués. Ainsi ouverte et mobile, l'image de Thérèse semblait être une plaie qui ne se referme jamais.

### LES PLAIES-IMAGES

Une femme de ma connaissance m'a raconté que, sans le vouloir, elle avait déjà produit des plaies-images. De ces images qui déclenchent un sentiment d'étrangeté et dont je ne sais trop que penser<sup>8</sup>.

C'est arrivé par une de ces journées les plus ensoleillées et aussi les plus débraillées de l'été. Ne sachant plus à quelle sainte se vouer, elle recouvrit sa tête d'un voile de soie mouillée. Elle voulait ainsi se rafraîchir les idées et, par la même occasion peut-être, susciter la venue de quelques images sur papier glacé. Mais ce geste simple et sans prétention lui fit éprouver la sensation désagréable de devenir elle-même une surface gélatineuse. Une surface qui, si elle était exposée au grand jour, se livrerait sans détour et entraînerait le transfert des images flottantes; vous savez, ces images qui, pour mieux nous tenailler, n'ont aucun lieu précis où se cristalliser.

C'est une complicité entre la femme et la soie pongée qui permit à ça d'arriver. Toutes deux prirent un certain temps pour s'appriivoiser, car elles avaient commencé par se méfier et se boudier. Une fois amadouée, la soie trempée se mit à prendre des poses qu'on aurait crues impossibles à son pauvre corps d'invertébré. Elle prenait des allures de torsades grimaçantes et agonisantes; ses plis mouvants se démultipliaient en faisant apparaître des visages furtifs aux allures tout aussi poignantes.

Cette femme, au regard et au souffle coupés, n'avait plus qu'à suspendre le fil de ses idées pour que surgissent, sur papier lustré, ces images de l'impossibilité.

La soie était une pellicule impressionnable. Sensible et changeante aux moindres prescriptions de la lumière, elle se convulsait et se contracturait sans arrêt. Il fallait la saisir sans façon et la paralyser dans un éclair pour qu'apparaissent ces images résistantes, vives et béantes dont je ne sais que penser : les plaies-images.

1. Le texte de la conférence de Nicole Jolicœur était présenté en complémentarité avec des diapositives de ses œuvres et des documents d'archives médicales.
2. Référence aux dessins de Paul Richer parus dans *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1887.
3. Référence à deux photographies issues des travaux de Jean Martin Charcot et parues dans un des volumes de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière I, II, III*, (Bourneville et Régnard), Paris, Progrès médical/Delahaye & Lecrosnier, 1876-1880.
4. Référence à l'installation *La Vérité folle*, 1989.
5. Référence à l'installation *La Voie parfaite*, 1995.
6. Référence à l'installation *Stigmata Diaboli*, 1992.
7. Référence à l'installation *Déprises I*, 1999.
8. Référence à l'installation *Déprises II*, 1999.





# *Inhibitions perceptives et dépression dans l'art contemporain : 24 Hour Psycho de Douglas Gordon*

CHRISTINE ROSS

Christine Ross est directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill. Sur la question de la souffrance du corps dans l'art contemporain, elle a notamment publié « Le corps, la vidéo. Notes sur la souffrance » (*Parachute*, 1991). Elle a écrit sur le travail de Kiki Smith (« Le bruit du corps », dans *Kiki Smith*, 1996) et elle s'intéresse à la question de l'« utopie de la santé parfaite » en relation avec le travail de l'artiste Diana Thater (« Dépression du spectacle de la sur-nature », *Protée*, hiver 2000-2001). Christine Ross est l'auteure de *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (1996) ainsi que des catalogues : « Je vais vous raconter une histoire de fantômes » : *vidéos de Nelson Henricks* (1995) et *Dispersions identitaires : vidéos récentes du Québec* (1995). Son article « Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium: Rosemarie Trockel's Distracted Eye » (*October*, n° 96) porte sur la question du rapport entre visualité, identité et dépression.

Les dernières décennies ont été marquées par le questionnement de l'identité. Ce n'est pas en soi un phénomène nouveau, puisque ce questionnement fait partie intégrante de la modernité : la constitution du sujet moderne résulte, en effet, comme l'a observé le sociologue Zygmunt Bauman, d'une transformation de l'identité en tant que détermination innée, prescrite et héritée en une identité qui se donne comme une « tâche », laquelle transformation confère au sujet la responsabilité d'accomplir cette tâche et d'en assumer pleinement les conséquences<sup>1</sup>. Mais ce passage moderne de la détermination à *l'auto-détermination* a pris une dimension particulière depuis les années 60, en ce sens que la quête de l'identité — la tâche d'identifier « le moi comme moi<sup>2</sup> » — s'élabore au travers d'un effondrement, ou tout au moins d'une remise en question, des définitions colonialistes, nationales, masculinistes et sexuées de la subjectivité, et par une reconnaissance du rôle des processus psychiques, tels que l'identification et l'abjection. Une conception spécifique de l'identité a commencé à disparaître — ce que Stuart Hall désigne comme les grandes identités sociales collectives fondées sur la classe sociale et le statut économique, la race, la nation, la différence sexuelle et le rapport avec l'Occident, identités pensées en catégories unifiées, homogènes et inclusives — pour faire place à des définitions d'identité qui intègrent les notions de flexibilité, de fluidité, d'initiative, d'identification fugace, volatile et toujours inachevée et, plus significativement encore, de performance<sup>3</sup>. En même temps, l'art et la théorie critique récente ont aussi exprimé un certain scepticisme envers le concept de performance dans une société de plus en plus structurée par des normes entrepreneuriales<sup>4</sup>.

Une des contributions les plus importantes de l'art au débat identitaire se situe selon moi dans son exploration de défaillances de la perception, plus particulièrement (mais pas exclusivement) de la faillibilité de la perception visuelle. L'art contemporain a développé une série de procédés esthétiques qui, à la fois, questionnent le rôle de la vision dans la formation identitaire du sujet et examinent les façons d'améliorer la perception critique en considérant non seulement les habiletés, mais surtout l'insuffisance qui entre en jeu dans la perception à l'ère du *performatif*. Ce que je tente de démontrer ici, c'est que la participation de l'art au débat identitaire se situe dans le constat que l'on ne peut parler d'identité, de reconnaissance ou de non-reconnaissance du moi comme moi ou de critique de la représentation sans interpeller le spectateur — non seulement son habileté à percevoir, mais aussi sa capacité réduite ou limitée à voir, reconnaître et différencier —, tout comme l'on ne peut parler d'identité sans explorer la possibilité de transformer les limites de la perception (les déficiences, les défaillances) en une activité productive, voire critique et créative. Ces pratiques réactualisent l'intuition du philosophe Walter Benjamin telle qu'il la formulait dans les années 30, à savoir que les chocs de la modernité ont forcé le sujet à anesthésier ses facultés perceptives et que l'esthétique peut jouer un rôle majeur dans la restauration de la perceptibilité<sup>5</sup>.



Pour comprendre la portée mais aussi les prémisses de ces pratiques qui mettent en évidence l'insuffisance perceptive, il importe de les situer dans le contexte actuel des changements identitaires contemporains, ce que le sociologue Alain Ehrenberg désigne comme le passage d'une subjectivité freudienne/lacanienne — une subjectivité se définissant par la Loi du père (l'Œdipe, l'interdit, le tabou de l'inceste, la culpabilité) — à une subjectivité se définissant par des normes de performance (le déclin de l'Œdipe, la dissolution de l'interdit, la promulgation de la création réitérée du moi d'identification en identification)<sup>6</sup>. Dans une période de déclin de l'Œdipe, c'est-à-dire de déclin de la figure d'autorité paternelle<sup>7</sup>, le sujet en conflit entre le *permis* et le *non-permis* a peu à peu fait place à un sujet en clivage entre le *possible* et le *non-possible*. Les normes de socialisation persistent à constituer le sujet (à l'assujettir et à le constituer tout à la fois), mais l'impératif aujourd'hui n'est plus tant de construire son identité à partir de l'interdit, de la discipline et de catégories sociales collectives exclusives que de construire sa propre identité avec une nouvelle difficulté, celle de mesurer les limites de l'initiative identitaire de création de soi. Si la pathologie par excellence du sujet freudien était la névrose, la principale pathologie du sujet contemporain performatif, qui est devenu le seul joueur responsable de son identité, est la dépression.

La dépression, comme le soutient Ehrenberg, est une fatigue de la responsabilité, un sentiment d'insuffisance face à la demande de se performer soi-même de façon continue et sans cesse renouvelée. J'en arrive donc à mon hypothèse : lorsque l'art contemporain explore la perception, dans plusieurs cas, il intègre la dépression dans la matérialité et la structure de l'image pour rejoindre et mettre en scène le spectateur contemporain — performatif mais insuffisant, plein d'initiative mais fatigué, responsable mais anesthésié, identifié mais désidentifié. La pathologie, la déficience, les limites, la faillibilité, la dépendance, la fatigue, l'inhibition, l'insuffisance, le besoin de penser la fluidité de l'identité *avec* sa redondance, la reconnaissance de soi qui rate : ces termes peuvent sembler négatifs, mais je voudrais voir comment ils pourraient être développés — comme ils semblent l'être dans un certain pan de l'art contemporain — comme habilitants et potentiellement critiques. Car le contrepoint de la performance — dans le sens entrepreneurial du mot — est l'*insuffisance* (la dépression, les troubles du sommeil, le déficit hyperactif d'attention, entre autres). Je veux proposer que l'art repense la perception à la lumière de cette insuffisance. L'intégrant, la mettant en scène, la transformant.

C'est précisément cet univers d'insuffisance perceptive qui est mis en scène dans *24 Hour Psycho* de l'artiste écossais Douglas Gordon. Réalisée en 1993, l'installation est une projection vidéo de *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, une projection à l'extrême ralenti normalement diffusée sur un écran transparent de trois mètres sur quatre suspendu au plafond et autour duquel le spectateur est invité à circuler, puisque le

film est projeté sur les deux faces de l'écran. Bien qu'il puisse adopter différents points de vue dans l'espace, le spectateur ne pourra jamais voir la totalité de la projection, car la durée du film original a été étirée jusqu'à 24 heures. La stratégie esthétique est celle de l'expansion narrative : le ralenti étire les séquences pour créer un récit qui perd en vitesse, en intelligibilité, en son (la trame sonore a été coupée) et en effets d'attraction. La fameuse séquence de la douche dans laquelle Marion (jouée par Janet Leigh) est poignardée et assassinée durera plus de 30 minutes dans sa projection vidéo au lieu du des deux minutes et demie de la version filmique originale. Une telle expansion temporelle correspond à une dépression de l'image.

Ce qui m'intéresse dans *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, c'est que cette installation construit et appuie une insuffisance perceptive, qu'elle est préoccupée par les *limites* de la perception. En reproduisant le film *Psycho* à l'extrême ralenti et en coupant le son, *24 Hour Psycho* perturbe le récit original du film à un tel degré que la mémoire et la perception sont empêchées de le reconstruire. Le spectateur ne peut créer ou recréer l'histoire. De façon à bien comprendre la portée de l'insuffisance perceptive qui est en jeu ici, il importe d'insister sur le fait que *24 Hour Psycho* met en scène un classique du cinéma hollywoodien. La plupart des spectateurs connaissent le film ou en ont entendu parler. L'écran électronique cadre, isole, approprie, reproduit, projette et cite un objet historique connu, qui devient un élément digne d'être regardé, remémoré et reconstruit. Ceci signifie que l'installation active chez le spectateur une série de processus mentaux qui mettent en jeu la mémoire, tels que la réminiscence, le rappel, le souvenir, l'expectative et l'anticipation. Le ralenti joue un rôle important dans cette interpellation, car il permet et empêche tout à la fois le processus de rappel à la mémoire. D'une part, le ralenti nous donne plus à voir : il amplifie les détails, articule la coupure analytique de l'action et s'attarde sur les indices du *thriller*. Mais, d'autre part, il est un processus d'abstraction qui embrouille la lisibilité de l'image, détache l'action de la structure narrative, désunit les expressions corporelles et le déroulement du récit, et empêche l'association de cause à effet des images. En bref, l'installation dissout la diégèse au point où il n'y a presque « rien à voir ». La narration entre dans une autre temporalité. Progressivement, un autre film se construit, formé par l'interaction des images de *Psycho* et des images mentales du spectateur faites de souvenirs, d'expectatives réorientées, de rêves éveillés et de fantasmes, un ensemble de constructions imaginaires qui remplissent les blancs narratifs occasionnés par le ralenti. *24 Hour Psycho* est une projection qui incite à la projection.

Dans ses nombreuses interviews, Gordon n'a de cesse de réitérer son intérêt non pas tant pour les fonctions que pour les dysfonctions de la perception et de la mémoire. « Statistiquement, affirme-t-il dans une interview pour *Blocknote* tenue en 1996, dans chaque famille, il y a ou il y aura un cas de dysfonctionnement du

comportement. Nous vivons avec ça, cela nous fascine et nous terrifie en même temps<sup>8</sup>.» Deux ans plus tard, dans une conversation avec Jan Debbaut, son intérêt pour la dysfonction perceptive et mnémonique se confirme par une référence répétée à la notion de *break-down* (d'effondrement, de panne, d'échec) :

Je suppose [que mon travail] se rapporte à la perception — comment fonctionnent les mécanismes perceptifs [...] En examinant un phénomène aussi large que ce mécanisme, je peux faire des enquêtes spécifiques sur le territoire de la mémoire (ou sur les dysfonctions de la mémoire), et sur les façons dont la perception s'effondre [...] Je suis davantage intéressé par ces régions où la perception se brise; ou par le fait que nous ne savons pas vraiment comment ça marche ou pourquoi ça ne marche pas; ou par les aspects de notre expérience que nous portons en nous et dont nous ne savons pas au juste comment ils peuvent affecter notre perception [...] La mémoire [est] une machine incroyable, complexe, dotée d'un pouvoir stupéfiant de rappel, et également d'un imprévisible potentiel d'échec<sup>9</sup>.

L'attention que porte Gordon aux pannes de la mémoire, à notre difficulté à « gérer » « notre souvenir du déroulement des événements<sup>10</sup> », sa préoccupation pour la « schizophrénie » du sujet contemporain noyé dans « le déluge d'images et le déluge d'informations », « qui utilise Internet tout en regardant la télé, en écoutant de la musique, en parlant ou en buvant, tout en même temps — et qui est peut-être au téléphone aussi<sup>11</sup> », sont à relier au champ des sciences cognitives actuelles et à leur intérêt de plus en plus marqué pour les *limites* autant de la perception que de la mémoire. Ce qui est en question dans *24 Hour Psycho*, c'est non seulement la résonance entre l'art et la science contemporaine (ce que ces deux domaines partagent, ce que la science permet de confirmer et d'infirmer), mais aussi la dissonance (ce que l'esthétique cherche à développer au détriment de la science). Notre question demeure : l'insuffisance élabore-t-elle une différence, une critique d'un ordre social fondé sur le performatif? Comment la dépression peut-elle être productive? Une brève confrontation des sciences cognitives (un des champs importants de recherche sur la perception et la mémoire) et de *24 Hour Psycho* permet de commencer à répondre à cette interrogation.

L'historien d'art Jonathan Crary a récemment montré que l'intérêt pour l'inhibition perceptive occupe la science depuis au moins la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Cependant, il importe selon moi d'insister sur le fait que les notions de distraction, de volatilité, de diminution d'activité et de ralentissement sont devenues de plus en plus importantes dans la recherche cognitive contemporaine, dans le contexte, entre autres, de la préoccupation croissante pour le déficit hyperactif d'attention, mais aussi

de nouvelles normes de socialisation qui favorisent le contraire de l'inhibition, soit la performance, l'initiative, l'excitation et la flexibilité. La nouveauté se situe surtout dans l'examen de l'interaction entre les mécanismes d'inhibition et les mécanismes d'excitation dans leur relation avec l'attention<sup>13</sup>. Le travail de Kimron Shapiro et de Kathleen Terry, par exemple, définit l'attention en termes de *limites* : « L'attention est une propriété hautement fonctionnelle du cerveau, où des ressources cognitives peuvent être dirigées pour faciliter le traitement d'autres informations qui entrent en compétition avec les mêmes ressources<sup>14</sup>. » Si l'attention est une activité sélective, ceci signifie qu'elle sélectionne. En d'autres termes, comme le maintient Harold Pashler, « le cerveau assigne continuellement une priorité à certaines informations sensorielles plutôt qu'à d'autres<sup>15</sup>. » Pour les sciences cognitives actuelles, le sujet attentif ne peut sélectionner n'importe quoi n'importe quand, il ne peut être attentif à des stimuli complexes et multiples de façon simultanée, et son activité de détection s'élabore au détriment d'autres détections qui ne peuvent se dérouler en même temps<sup>16</sup>. C'est ainsi que, comme Douglas Gordon dans *24 Hour Psycho*, les scientifiques actuels concentrent leur recherche sur des processus inhibiteurs, tels que « l'aveuglement inattentionnel<sup>17</sup> » et « l'amnésie inattentionnelle<sup>18</sup> » (référant à l'impossibilité de percevoir ou de mémoriser dans des conditions d'inattention) ou le « clin attentionnel<sup>19</sup> » (un déficit d'attention divisée qui survient lorsque deux cibles visuelles successives ne peuvent être détectées ensemble alors qu'elles sont séparées par moins de 500 m), déficit similaire à un autre phénomène inhibiteur appelé « aveuglement répétitif<sup>20</sup> », qui correspond à l'impossibilité de rapporter les traits de deux stimuli visuels lorsqu'ils sont identiques et lorsque le délai entre les deux présentations est trop bref.

*24 Hour Psycho*, en raison de son extrême ralenti et de sa suspension du son, propulse le spectateur dans de telles zones d'insuffisance perceptive et mnémonique récemment théorisées par les sciences cognitives, des zones dans lesquelles l'amnésie, l'aveuglement et les clin s'instaurent au détriment de la sélection et de la détection. Le spectateur peut bien anticiper ce qui arrive, mais ce qui arrive est lent à apparaître, de sorte qu'il devient impossible de créer une équivalence entre mémoire et images, et de saisir le déroulement du récit. L'inhibition fait partie de l'activité perceptive. Si l'installation, néanmoins, partage avec les sciences cognitives une préoccupation pour les limites de la perception (et cet aspect est pour moi crucial : il y a ici résonance entre l'art actuel et la science contemporaine), elle révèle, appuie, active et renforce une insuffisance que les sciences cognitives cherchent à quantifier et à contrôler, un objectif manifeste dans la démarche cognitiviste qui consiste non seulement à distinguer et à classer les processus qui entrent en jeu dans la perception (tels que la stimulation rétinienne, l'attention, la mémoire à court terme, la mémoire conceptuelle à court terme et la mémoire à long terme), mais aussi — en s'appuyant sur ces

classifications — à identifier les seuils spatio-temporels en deçà et au delà desquels l'attention, la perception ou la mémoire sont déficitaires. Même si l'échec est reconnu comme faisant partie de la perception et de la mémoire, les sciences cognitives mesurent l'échec de façon finalement à le combattre, car l'objectif est d'utiliser les données pour favoriser une perception ou une mémoire optimales. Le déficit demeure un déficit et ne peut être productif en tant que tel. L'approche quantitative est rarement qualitative. Par analogie, comme l'a observé le psychiatre Peter Kramer, la prescription d'antidépresseurs tels que le fameux Prozak a pour but d'altérer la personnalité inhibitrice du patient dit « dépressif » pour favoriser son adaptation à une société qui privilégie les valeurs performatives<sup>21</sup>. Par contraste, je voudrais postuler que *24 Hour Psycho* donne au déficit (à l'inhibition, au ralentissement) une valeur productive, critique, voire potentiellement créative.

Pour élucider cet aspect, il importe de considérer d'abord l'objet qui est amené en déficit. Le ralentissement de *Psycho* est avant tout une perturbation électronique d'un film que Hitchcock, dans une interview avec François Truffaut, a défini dans sa capacité de créer une « émotion de masse », une émotion qu'il décrit en ces termes : « Ma principale satisfaction se situe dans le fait que le film a eu un effet sur l'auditoire et je considère ça comme très important. Je me soucie peu du sujet. Je me soucie peu du jeu d'interprétation; mais je me soucie des parties de film et de la photographie et de la trame sonore et de tous les ingrédients techniques qui ont fait crier le public [...] Ce n'est pas un message qui a remué les auditoires, ni une grande performance d'acteur ou leur plaisir du roman. Ils ont été stimulés par du film à l'état pur<sup>22</sup>. » Récemment décrit par la théoricienne du cinéma Linda Williams comme le premier « cinéma d'attraction » postmoderne de Hollywood, *Psycho* a rejoint le public en créant une émotion de masse, marquant ainsi « l'important début d'une ère dans laquelle les spectateurs commencèrent à aller au cinéma pour être électrisés et émus de façon très viscérale<sup>23</sup>. »

La notion de « cinéma d'attraction » vient de Tom Gunning et de sa recherche sur les débuts du cinéma. Elle décrit un type de cinéma qui « sollicite l'attention du spectateur » à travers une confrontation exhibitionniste, un impact sensuel ou psychologique et un sentiment d'émerveillement — un cinéma qui fait appel à une « stimulation directe par le choc ou la surprise au détriment du déroulement de l'histoire<sup>24</sup> ». Pour paraphraser Gunning : au moment de sa sortie en 1960, *Psycho* a suscité une émotion de masse en *tenant* le spectateur, en se ruant vers l'avant pour le rencontrer sur son siège, en proposant une transformation visuelle incroyable, similaire aux plus grands émerveillements du théâtre magique<sup>25</sup>. En ralentissant le récit à deux images par seconde, en coupant le son et en étirant le film à un impossible 24 heures, *24 Hour Psycho* bloque cette efficacité de sollicitation. Il n'y a presque « rien à voir ».

Ainsi, ce qui est mis en scène, ce n'est pas le film en tant que tel et son absorption du spectateur dans « du film à l'état pur » (par l'émotion et le choc), mais le spectateur dans sa difficulté à s'engager dans le film, à s'identifier aux personnages, à se rappeler et à percevoir. Le ralentissement vidéo de l'attraction filmique met en scène les vicissitudes actuelles de la perception.

La valeur critique du « rien à voir », de l'insuffisance, se situe dans le fait que l'installation ressuscite un objet historique (le cinéma, un objet que Gordon considère comme déjà mort<sup>26</sup>), ramené à la vie par la vidéo (le mass-média à travers lequel toute une génération connaît le cinéma depuis au moins deux décennies), pour jouer la vidéo contre elle-même, c'est-à-dire en abusant du ralenti au point où ce n'est plus tant le film qui importe que le spectateur insuffisant, exposé dans ses limites, dans l'insuffisance de sa perception — sa lutte, sa déficience et sa limite, mais aussi sa corporéité, sa place et sa responsabilité, son *embodiment, situatedness and accountability*. Il m'apparaît à cet égard pertinent de souligner que *Psycho* de Hitchcock est un film qui, à l'époque et encore aujourd'hui, met en scène le déclin d'Œdipe souvent associé à l'insuffisance qui caractérise la subjectivité depuis les années 60. Dans *Psycho*, le père est non seulement absent, mais sa fonction d'autorité est remplacée par un surmoi maternel que Norman Bates (joué par Anthony Perkins) veut être<sup>27</sup>. Si la suspension de la figure paternelle hante la production entière de Hitchcock, dans *Psycho*, l'ébranlement de la famille américaine a atteint une étape problématique. Car le film met en scène une psychose — un processus de symbolisation ratée d'un fils qui refuse inconsciemment de suivre la prohibition symbolique contre le réel imaginaire, contre la jouissance avec la mère<sup>28</sup>. Norman ne veut pas agir comme la mère : il veut être et sera à la toute fin la mère. Si Œdipe n'est pas complètement disparu<sup>29</sup>, *Psycho* rend manifeste la difficulté d'assurer le plein passage œdipien qui permettait, pour Freud tout au moins, l'établissement d'une subjectivité masculine hétérosexuelle, même que « la combinaison d'un jeune corps masculin et d'une voix féminine plus âgée » fait de *Psycho* « un point important dans la déstabilisation [...] de l'identité sexuelle dans l'histoire du cinéma américain<sup>30</sup> ».

Comme l'explique le théoricien de la culture Slavoj Žižek, le déclin de l'Œdipe signifie que la Loi du père s'amenuise au profit de nouvelles normes de socialisation fondées sur la performance. L'injonction paternelle qui enjoignait à l'enfant de ne pas entrer « en contact direct avec l'objet incestueux » est devenue une injonction qui enjoint à l'enfant d'accéder à la jouissance — c'est-à-dire de choisir sa propre vie, de performer et de construire son propre moi, d'être responsable de la fabrication de sa propre identité, d'adopter la plasticité du remodelage permis par le *body building*, le *body fitness* et la chirurgie plastique, d'activer son pouvoir de décision même si l'absence de lois symboliques signifie que « la situation est radicalement “indécidable”<sup>31</sup>. » Œdipe est

en déclin : je ne suggère aucunement qu'on doive le restaurer (il avait ses problèmes et il ne m'apparaît ni souhaitable ni envisageable d'y retourner), mais ce déclin introduit de nouveaux processus identitaires qu'il importe d'analyser, de situer et de comprendre. *24 Hour Psycho* nous ramène tant bien que mal à un film qui témoigne et participe de ce déclin. Comme je l'ai noté plus haut, l'impératif de performer le moi en l'absence de l'autorité paternelle entraîne sa propre pathologie — la dépression qui est, pour le sociologue Alain Ehrenberg, la pathologie « révélatrice des mutations de l'individualité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup> ». La dépression, une pathologie de la responsabilité dominée par un sentiment d'insuffisance, résulte de l'incapacité du sujet de répondre à la demande de performance permanente où « aucune loi morale ni aucune tradition ne nous indiquent du dehors qui nous devons être et comment nous devons nous conduire<sup>33</sup>. »

C'est précisément cette définition de la dépression qui est en jeu dans *24 Hour Psycho*. La vidéo s'est non seulement approprié un film qui amorce le déclin de l'Œdipe, elle met en scène également le sujet qu'un tel déclin implique : un spectateur performant mais fatigué, responsable mais anesthésié, qui voit sans rien voir, qui ne peut reconnaître l'histoire qu'il a sans doute connue mais qu'il a peine à percevoir, en panne de mémoire. Selon Ehrenberg, la dépression est une « une pathologie du temps (le déprimé est sans avenir) et une pathologie de la motivation (le déprimé est sans énergie, son mouvement est ralenti, et sa parole lente)<sup>34</sup> ». Par un processus de ralentissement de l'image et de démotivation de l'action, *24 Hour Psycho* déprime *Psycho* au moment même où il le ressuscite. Mais en amenant ainsi le spectateur dans le champ du « rien à voir », l'insuffisance historicise le sujet dans son insécurité identitaire, elle révèle l'acte perceptif et mnémonique comme une expérience localisée, corporelle, culturelle, historique, jamais achevée, toujours imparfaite, et elle s'offre comme une insuffisance, c'est-à-dire comme une contrepartie au performatif.

Au sein de la communauté scientifique actuelle, la définition de la dépression est loin de faire consensus. Bien que les symptômes de la dépression soient listés dans le DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*<sup>35</sup>), le sens du terme dépend du contexte dans lequel il est utilisé. Comme le souligne la psychologue Janet Stoppard, il y a divergence non seulement entre l'utilisation ordinaire et spécialisée du terme, mais aussi parmi les chercheurs et les professionnels<sup>36</sup>. Pour ces derniers, la définition de la dépression est reliée à un ensemble d'observations qui inclut une série de symptômes plus ou moins précis, tels que : le sentiment de tristesse ou de rejet, la perte d'espoir ou le désespoir, le pessimisme envers soi, sa propre situation et le futur, la perte de plaisir, le retrait de la société, la difficulté à dormir, la fatigue, une perte (ou, plus rarement, un gain excessif) d'appétit, et parfois des pensées ou actions suicidaires<sup>37</sup>. C'est pourquoi la recherche récente tend à confirmer que la dépression affecte non seulement l'apprentissage, mais également la mémoire<sup>38</sup>.



Mon intention ici n'est pas de diagnostiquer le sujet de *24 Hour Psycho*, mais d'insister sur le fait que l'installation représente ce que les approches cognitives quantitatives autant de la mémoire et de la perception que de la dépression persistent à ignorer : la valeur de l'insuffisance — non seulement sa dimension historique critique comme contrepoint à la performance, mais aussi la nécessité de re-générer la perception non pas au détriment, mais à partir du « rien à voir », des limites de la perception. L'installation n'offre pas de voie de sortie de l'insuffisance, elle nous invite plutôt à prendre acte de l'historicité de cette insuffisance et à penser autrement la productivité de la vision, dans les failles, par exemple, qui entremêlent réminiscence, expectative, rêve et fantasme. En réduisant l'effet d'attraction de *Psycho*, l'installation introduit la durée dans une culture qui a, pour Douglas Gordon, « sacrifié le temps pour gagner en vitesse<sup>39</sup> ». La déficience perceptive est ici critique, seulement, et seulement si elle renforce la lenteur, le lent passage du temps, le temps et la distance pour voir, la lutte impliquée dans le « rien à voir ».

1. Zygmunt Bauman, *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 144-145.
2. Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, traduit par Brian Holmes, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 10. Pour une élaboration brillante du rôle de l'identification dans les processus psychiques identitaires (à partir de la définition de Nancy), voir Diana Fuss, *Identification Papers*, New York, Routledge, 1995.
3. Stuart Hall, « Old and New Identities, Old and New Ethnicities », dans *Culture, Globalization and the World-System*, ss la dir. de Anthony D. King, Binghamton, Department of Art and Art History State University of New York, 1991, p. 41-68.
4. Sur l'intégration de l'insuffisance, voir, entre autres, Emily Martin, *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture. From the Days of Polio to the Age of Aids*, Boston, Beacon Press, 1994; Christine Battersby, *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, New York, Routledge, 1998; Miwon Kwon, « The Wrong Place », *Art Journal*, vol. 59, no.1 (printemps 2000), p. 33-43; et Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontent*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.
5. Pour un examen approfondi du postulat de la perte moderne de l'aperception formulé par Walter Benjamin, voir Susan Buck-Morss, « Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered », *October*, n° 62 (Fall 1992), p. 3-41.
6. Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.
7. Voir à ce sujet Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, New York, Verso, 1999, p. 315-322.
8. Douglas Gordon, « Attraction-répulsion », interview avec Stéphanie Moisdon-Trembley (1996) réimprimée dans Gordon, *Déjà-vu : Questions & Answers Volume 1 1992-1996*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 113.
9. Douglas Gordon, « ...in conversation: Jan Debbaut and Douglas Gordon », in *Kidnapping*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1998, p. 34 et 42. Notre traduction.
10. Douglas Gordon, « Voir c'est croire », interview avec Marie de Brugerolle (1995) réimprimée dans *Déjà-vu*, *op. cit.* n. 8, p. 91.
11. Douglas Gordon, « (Pars pro toto) », réimprimé dans *Déjà-vu*, *op. cit.* n. 8, p. 154.
12. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
13. Kimron Shapiro et Kathleen Terry, « The Attentional Blink: The Eyes Have It (But So Does the Brain) », dans *Visual Attention*, ss la dir. de Richard D. Wright, New York, Oxford University Press, 1998, p. 306-329.



14. *Ibid.*, p. 306.
15. Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, p. 2.
16. Harold E. Pashler, « Attention and Visual Perception: Analyzing Divided Attention », dans *Visual Cognition: An Invitation to Cognitive Science*, ss la dir. de Stephen M. Kosslyn et Daniel N. Osherson, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p. 71-100.
17. Ariën Mack et Irvin Rock, *Inattentional Blindness*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.
18. Jeremy M. Wolfe, « Inattentional Amnesia », dans *Fleeting Memories: Cognition of Brief Stimuli*, ss la dir. de Veronika Coltheart, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p. 75.
19. Shapiro et Terry, *art. cit.* n. 13, p. 324-325.
20. Nancy Kanwisher, Carol Yin et Ewa Wojciulik, « Repetition Blindness for Pictures: Evidence for the Rapid Computation of Abstract Visual Descriptions », dans *Fleeting Memories, op. cit.* n. 18, p. 119.
21. Peter Kramer, *Listening to Prozac: A Psychiatrist Explores Antidepressant Drugs and the Remaking of the Self*, New York, Penguin Books, 1993.
22. Alfred Hitchcock, in François Truffaut, *Hitchcock*, New York, First Touchstone Edition, 1985, p. 282-283. Notre traduction.
23. Linda Williams, « Discipline and Distraction: Psycho, Visual Culture, and Postmodern Cinema », dans « Culture and the Problem of the Disciplines », ss la dir. de John Carlos Rowe, New York, Columbia University Press, 2000, p. 93. Notre traduction. Sur le cinéma d'attraction et son élaboration d'une perte de distance vis-à-vis de l'image, voir Martin Jay, « Diving into the Wreck: Aesthetic Spectatorship at the End of the Millennium », communication non publiée présentée au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, le 25 mai 2000.
24. Tom Gunning, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », dans *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ss la dir. de Thomas Elsaesser et Adam Barker, Londres, British Film Institute, 1990, p. 57-59. Notre traduction.
25. Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », dans *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ss la dir. de Linda Williams, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995, p. 119-121.
26. Douglas Gordon, « (P)ars pro toto », *art. cit.* n. 11, p. 145-147.
27. Sur la perte de la figure paternelle dans *Psycho*, voir Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
28. Sur la psychose, voir *ibid.*, p.74.
29. À ce sujet, voir, par exemple, Raymond Bellour, « Psychosis, Neurosis, Perversion », dans *A Hitchcock Reader*, ss la dir. de Marshall Deutelbaum et Leland Poague, Ames, Iowa, Iowa State University Press, 1986, p. 311-331.
30. Linda Williams, *art. cit.* n. 23, p. 102-103. Notre traduction. Voir aussi Carol Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 21-64; Jonathan Freedman, « From *Spellbound* to *Vertigo*: Alfred Hitchcock and Therapeutic Culture in America », dans *Hitchcock's America*, ss la dir. de Jonathan Freedman et Richard Millington, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 87; et Robert Corber, « Hitchcock's Washington: Spectatorship, Ideology, and the « Homosexual Menace » » in *Strangers on a Train*, *eod. op.*, p. 99-121.
31. *Eod. op.*, p. 337.
32. Alain Ehrenberg, *op. cit.* n. 6, p. 10.
33. *Id.*, p. 14.
34. *Id.*, p. 250.
35. On parle ici de la dernière version de 1994 publiée par l'American Psychiatric Association.
36. Janet M. Stoppard, *Understanding Depression: Feminist Social Constructionist Approaches*, New York, Routledge, 2000, p. 6.
37. *Ibid.*, p. 7.
38. Sur les effets de la dépression sur la mémoire, la perception et l'apprentissage, voir *Depression: New Directions in Theory, Research, and Practice*, ss la dir. de C. Douglas McCann et Norman S. Endler, Toronto, Wall Editions, 1990, et Paul Gilbert, *Depression: The Evolution of Powerlessness*, New York, The Guilford Press, 1992.
39. Douglas Gordon, « Six questions à Douglas Gordon », interview avec Christine Van Assche (1996), réimprimée dans *Déjà-vu, op. cit.* n. 8, p. 134.

## COLLECTION CONFÉRENCES + COLLOQUES

- 1 Revoir la New Art History  
Définitions de la culture visuelle I  
1995
- 2 L'Image de la mort  
Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre  
1995
- 3 Musées et collections : impact des acquisitions massives  
1995
- 4 Utopies modernistes — Postformalisme et pureté de la vision  
Définitions de la culture visuelle II  
1996
- 5 Art et philosophie  
Définitions de la culture visuelle III  
1998
- 6 Art et jardins  
Nature / Culture  
2000
- 7 Mémoire et archive  
Définitions de la culture visuelle IV  
2000
- 8 Art et médecine  
Nature / Culture  
2001
- 9 Mondialisation et postcolonialisme  
Définitions de la culture visuelle V  
À paraître en 2002



CONFÉRENCES + COLLOQUES

*Christine Bernier*

*Aleida Assmann*

*Henri Atlan*

*Joël Des Rosiers*

*Nicole Jolicœur*

*Christine Ross*

