vol. XX, no. 35, Fall 2020

CINÉMA&CIE

INTERNATIONAL FILM STUDIES JOURNAL

Mediatic Handology:
Shaping Images, Interacting, Magicking

Edited by
Ada Ackerman, Barbara Grespi and Andrea Pinotti

MIMESIS
INTERNATIONAL

Cinéma & Cie is promoted by
Dipartimento di Lettere, Lingue, Arti. Italianistica e Culture Comparate, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'; Dipartimento di Filosofia 'Piero Martinetti', Università degli Studi di Milano; Dipartimento di Lettere, filosofia, comunicazione, Università degli Studi di Bergamo; Dipartimento delle Arti – Visive Performative Mediali, Università di Bologna – Alma Mater Studiorum; Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo, Università Cattolica del Sacro Cuore; Università degli Studi eCampus (Novedrate, Italy); Dipartimento di Comunicazione, arti e media 'Giampaolo Fabris', Università IULM, Milano; Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa; Università degli Studi Link Campus University, Roma; Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine.

International Ph.D. Program 'Studi Storico Artistici e Audiovisivi'/'Art History and Audiovisual Studies' (Università degli Studi di Udine, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Subscription to *Cinéma & Cie* (2 issues)
Single issue: 16 € / 12 £ / 18 $
Double issue: 20 € / 15 £ / 22 $
Yearly subscription: 30 € / 22 £ / 34 $

No shipping cost for Italy
Shipping cost for each issue:
EU: 10 € / 8 £ / 11 $
Rest of the world: 18 € / 13 £ / 20 $

Send orders to
commerciale@mimesisedizioni.it

Journal website
www.cinemaetcie.net

© 2020 – Mimesis International (Milan – Udine)
www.mimesisinternational.com
e-mail: info@mimesisinternational.com

isbn 9788869773709
issn 2035-5270

© MIM Edizioni Srl
P.I. C.F. 02419370305

Cover image: © AB Svensk Filmindustri (1966) Photo: Sven Nykvist from the movie *Persona* (Ingmar Bergman 1966) – The original image has been reworked by Sara Damiani

Contents / Table des matières

Mediatic Handology: Shaping Images, Interacting, Magicking

p. 7 Ada Ackerman, Barbara Grespi, Andrea Pinotti
Mediatic Handology?

29 Greta Plaitano
Technologies de l'œil, psychologie de la main : Nicolae Vaschide et la photographie médico-artistique

41 Regina Karl
Technological reproduction at odds: Hand and cinematography in Robert Wiene's The Hands of Orlac

53 Marie Martin
'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

63 Lucia Ruprecht
Minor Gestures: Chantal Akerman's Un jour Pina a demandé…

73 Petra Löffler
Hands-on Film: Media Archaeology as Gestural Practice

85 Filippo Fimiani
Dancing Fingers: Moving Mimicry and Abstract Tactility

95 Rebecca Puchta
Refining Data by Pointing the Index Finger

Beyond Cinema

107 Federica Cavaletti
Disclosing the (Temporal) World of Depression, by Means of Audiovisual Media: An Exploration between Cinema and Virtual Reality

125 Olga Moskatova
Vertical Screening: Aesthetics and Formatting of Relocation

143 **Reviews / Comptes-rendus**

159 **Projects & Abstracts**

169 Contributors / Collaborateurs

Technologies de l'œil, psychologie de la main: Nicolae Vaschide et la photographie médico-artistique

Greta Plaitano, Università degli Studi di Udine/Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Abstract

This contribution aims to present the research of Nicolae Vaschide — a direct pupil of Alfred Binet — by focusing on a set of problems dealing with the *mécanisme subconsciente de la pensée* and by highlighting the intrinsic bond between the psychological and the physiological nature of the individual. By the same token our research spans the raising interest of that time in image semiotics. The study of his text, *Essai sur la Psychologie de la main*, which surveys the hand through different analytical approaches (anatomy, artistic morphology, anthropology, psychopathology...) as well as the analysis of his experimental research on chiromancy unveil a dialogue between new psychological paradigms and art history. We will explore how this bond between a still-developing experimental psychology, the use of recording and representational devices of the human body and the use of photographic material foster an original '*critique scientifique des œuvres d'art*', fitted to didactic and educational aims, and contributing to the 'development of the modern seeing'.

Dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, alors que le positivisme connaît son apogée, pratiques scientifiques et savoirs ésotériques se mêlent et s'influencent réciproquement. L'étude de la main y occupe une place particulière : elle est analysée comme un dispositif « à lire », qui détiendrait aussi bien les caractéristiques distinctives du sujet (caractère, émotions, sentiments) que son passé et son avenir. Cette pseudo-science se nourrit des nouvelles disciplines médicales qui se développent alors selon une perspective expérimentale concevant l'étude comme une double opération, à la fois théorique et pratique. À cette époque, la recherche scientifique se présente comme une « pratique sociale matérielle » dont instruments, technologies et usages fusionnent au sein d'un même espace : le laboratoire[1].

Ce lieu moderne et ses outils ont déjà fait l'objet de différents travaux, notamment dans le domaine de l'histoire et de la philosophie des sciences[2], mais

[1] Cette définition du sociologue Raymond Williams est reprise par : William J.T. Mitchell, « There Are No Visual Media », *Journal of Visual Culture*, n° 4/2, 2005, pp. 257–266.
[2] Cf. Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Beverly

également dans ceux de la culture visuelle et de l'histoire des médias[3]. Ces dernières recherches, portant sur les dispositifs photographique et cinématographique, ont surtout mis en évidence les enjeux épistémologiques véhiculés par les images scientifiques, présentées par les médecins comme des représentations objectives des faits, mais en réalité manipulées, construites et « […] just as deeply engaged with the visual, and just as resourceful and visually reflective as in any painting, even though [their] purposes may be entirely different »[4]. Dans le prolongement de ces conclusions, notre étude de cas, centrée sur les recherches de Nicolae Vaschide, psychologue roumain travaillant au sein des plus grands laboratoires parisiens de psycho-physiologie, entend insister non seulement sur cet emploi de l'image photographique comme instrument de connaissance, mais aussi comme moyen de création d'une archive iconographique originale — aussi bien scientifique qu'artistique, une archive produite à des fins de pédagogie et de transmission d'un savoir médical.

La psychologie livrée par la main: entre documentation visuelle et lecture tactile

Dans la dernière décennie du XIX^e^ siècle, le milieu hospitalier de Paris — à l'instar des autres capitales européennes — s'enrichit de nombreux laboratoires d'un nouveau type, issus de l'institutionnalisation de nouvelles disciplines médicales, la physiologie et la psychologie au premier chef. Le plus important d'entre eux est le laboratoire de la Sorbonne, rattaché à l'École Pratique des Hautes Études dans la section des sciences naturelles, et qui représente un centre d'études et de rencontres pour tous les médecins intéressés par la psychologie expérimentale. Il naît comme une extension pratique des cours de psychologie expérimentale et comparée dispensés par Théodule Ribot[5] afin de « permettre des études sur la sensation et sur le mouvement, et sur les formes élémentaires de

Hills, Sage, 1979; Karin Knorr Cetina, *Epistemic Cultures. How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 1999; Hans-Jörg Rheinberger, *An Epistemology of the Concrete. Twentieth-Century Histories of Life*, London/Durham, Duke University Press, 2010.

[3] Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990; Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1995; Silvio Alovisio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2013; Vera Dünkel, Horst Bredekamp et Birgit Schneider, *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago, University of Chicago Press, 2015; Scott Curtis, *The Shape of Spectatorship. Art, Science and Early Cinema in Germany*, New York, Columbia University Press, 2015; Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015.

[4] James Elkins, « Art History and Images That Are Not Art », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, December 1995, p. 559.

[5] Théodule Ribot (1839–1916) est considéré comme le fondateur de la psychologie scientifique française et comme le vulgarisateur en France de la psychologie expérimentale de Wilhelm Wundt. Sur le rapport entre son laboratoire et le laboratoire de Wundt voir Jacqueline Carroy, Henning

la vie psychique »[6]. Le laboratoire de la Sorbonne est dirigé à partir de 1895 par Alfred Binet, un ancien élève de l'École de la Salpêtrière[7].

Parmi ses collaborateurs figure un médecin roumain, Nicolae Vaschide qui, après une période consacrée à fournir une base anatomique et physiologique aux recherches de son maître, quitte cette institution ensemble avec Édouard Toulouse pour travailler dans le laboratoire de psychologie expérimentale de l'asile de Villejuif. Au sein d'une atmosphère stimulante, animée par des personnalités comme Claude Varpas, Raymond Meunier ou Henry Piéron, Vaschide développe ses recherches de 1900 jusqu'à sa mort en 1907, en étudiant la main et en travaillant sur la sensibilité tactile.

La singularité de l'approche de Vaschide, qui connaît son aboutissement dans la publication posthume en 1909 de son livre illustré *Essai sur la psychologie de la main*[8], repose sur plusieurs facteurs. D'une part, il s'appuie sur ses nombreuses recherches autour de la sensibilité de la peau, nourries de sa fascination pour l'occultisme et la croyance, qu'il aborde dans ses écrits sur les rêves et les hallucinations télépathiques. D'autre part, la variété de son apparat iconographique permet de remettre en cause la notion de « mechanical objectivity » défendue par Daston et Galison[9], en attestant d'une démarche expérimentale originale qui traduit le recours désormais réfléchi des disciplines médicales à l'histoire de l'art.

Comme en témoigne la dernière partie de son œuvre, Vaschide est attiré par « les grands problèmes du *Sommeil*, du *Rêve*, de la *Mort*, et les hypothèses sur l'Au-delà » et surtout par « le *Monde occulte* dans lequel l'humanité cherche un asile à son inquiétude séculaire »[10]. En dépit de la dimension obscure de ce domaine pétri de croyance et de secret, Vaschide déclare dans l'introduction de son texte avoir écrit une monographie expérimentale, qui tient « rigoureusement compte des faits et des observations enregistrables […] en étant pénétré par l'esprit de la méthode

Schmidgen, « Psychologies expérimentales. Leipzig-Paris-Würzburg (1890–1910) », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2006/1, n° 24, Paris, pp. 171–204.

[6] Alfred Binet, « Le laboratoire de psychologie physiologique de la Sorbonne (Hautes Études) », *Revue de l'Enseignement Secondaire et de l'Enseignement Supérieur*, vol. 18, n° 19, Paris, 1892, p. 368.

[7] Issu d'une formation en anatomie et neurologie, marqué par les premières études sur l'inconscient, Binet fait bénéficier le laboratoire de son intérêt pour des méthodes qu'il qualifie de « descriptives », et qui se concentrent sur l'enregistrement graphique et visuel des phénomènes. Ses albums de recherche sont conservés dans les fonds Henry Piéron aux Archives Nationales des Paris, qui collectent les travaux de différents élèves. Ils consistent en une observation clinique menée via différentes formes visuelles : dessins, graphiques et photographies. Cf. Serge Nicolas, Doriane Gras et Juan Segui, « Alfred Binet et le laboratoire de psychologie de la Sorbonne », *L'Année psychologique*, vol. 111, n° 2, 2011, pp. 291–325.

[8] À la mort de Vaschide, sa femme, Victoria Zamfirescu (fille d'un professeur de médecine), s'engage avec détermination à publier et à diffuser plusieurs œuvres inédites de son mari. En témoignent sept lettres envoyées à Gustave Le Bon entre 1907 et le 1910 et conservées dans les archives de la bibliothèque inter-universitaire de la Sorbonne de Paris, MS 2598, 182–195.

[9] Cf. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

[10] Raymond Meunier, « La psychologie et la philosophie de N. Vaschide », *Revue de philosophie* (extrait), Montligeon, imprimerie-librairie de Montligeon, 1907, p. 8.

scientifique »[11]. Dans ce livre où il analyse l'organe de la main qui représente pour lui « le siège principal de la sensibilité motrice »[12], il réunit plusieurs champs de recherche pour examiner les composantes psychologiques qui s'abritent dans les sciences divinatoires, en recourant aux sciences médicales comme l'anatomie et la physiologie, aux études de psycho-pathologie, à l'anthropologie mais aussi à l'histoire de l'art, en mobilisant des illustrations graphiques et photographiques. Le point de départ du médecin est donc d'explorer théoriquement et visuellement ce qu'il appelle « le mécanisme subconscient de la pensée », qui se manifeste à travers la physionomie de la main et ses mouvements, et qu'il traque en étudiant différentes « séances » divinatoires, telles que la chirognomonie et la chiromancie. Selon Vaschide, derrière ces pratiques très anciennes liées historiquement à l'astronomie et qui répondent au désir humain de déchiffrer une personnalité et de découvrir le futur, on a affaire à « des documents d'une valeur réelle [...] qui contiennent des données déformées, amplifiées, mais réellement vraies »[13]. Afin de conforter sa thèse à l'aide des images, l'auteur consacre deux chapitres au domaine artistique. Le plus original d'eux, « La main dans les œuvres d'art », se présente comme une galerie d'exemples de tableaux et de sculptures qu'il a rassemblés à l'occasion de voyages en Europe.

Pour la constitution de cet ensemble, Vaschide affirme avoir travaillé surtout à partir de rencontres directes avec les œuvres, tout en ayant également employé le médium photographique, un art qui « n'est pas à dédaigner dans une pareille étude »[14] et qui a pu le « renseigner d'une manière assez précise, faisant toujours la réserve d'un examen précis car, en peinture plus que n'importe où, il importe avant tout d'examiner la tache, de saisir la couleur pour mieux comprendre le modelage anatomique [sic] »[15]. Son incursion dans l'histoire de l'art débute avec l'Égypte et la Grèce antique, traverse ensuite l'art romain, chrétien et byzantin, puis poursuit avec la Renaissance italienne et flamande et s'achève jusqu'au XVIII^e^ siècle. Il convoque différentes techniques : statues et bas-reliefs en bronze, pierre et marbre ; peintures à l'huile et fresques. Ce voyage illustré, qui brasse portails de cathédrales, basiliques et galeries de musées, se déploie selon une double démarche, qui d'une part s'appuie sur une description originale des œuvres, mêlant des considérations anatomiques à un regard qu'il qualifie d'« ethno-esthétique »[16], et qui mobilise d'autre part les théories ésotériques les plus connues d'alors. Dans cette perspective, il reprend à son compte les modèles récents d'analyse chirognomonique et chiromantique de la main établis par Casimir Stanislas d'Arpentigny, qui cherche à tisser des relations entre la forme

[11] Nicolae Vaschide, *Essai sur la Psychologie de la main*, Paris, Marcel Rivière éditeur, 1909, p. 20.
[12] Ivi, p. 22.
[13] Ivi, p. 30.
[14] Ivi, p. 148.
[15] Ibidem.
[16] Ivi, p. 163.

des doigts et de la paume et le caractère du sujet en considérant l'organe de la main comme une variété de visage expressif[17].

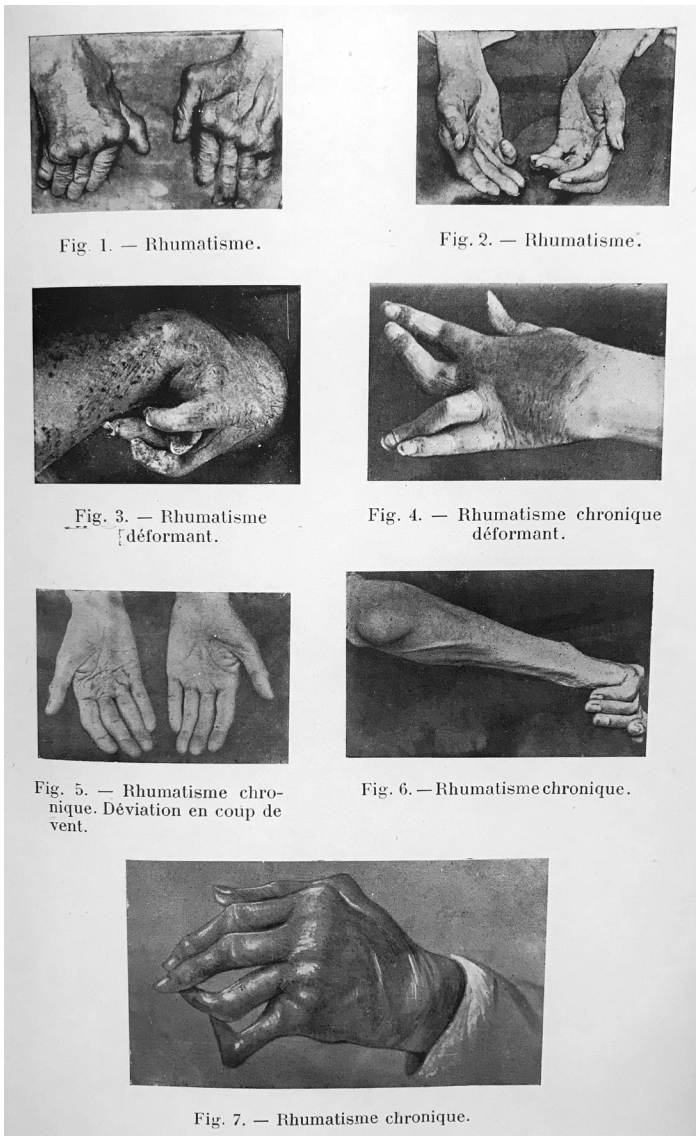

Fig. 1: Nicolae Vaschide, 'Planche XXX', dans *Essai sur la Psychologie de la main* (Paris, Marcel Rivière éditeur, 1909).

[17] Cf. Casimir Stanislas d'Arpentigny, *La Chirognomonie ou l'art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main*, Paris, Charles Le Clere Éditeur, 1843.

Il s'appuie aussi sur Alphonse Desbarolles, qui combine la lecture des lignes et des saillies[18] selon une « sorte d'anatomie-physiologie de l'imagination qui fait de la main un véritable dispositif (pré)technique »[19] (fig. 1).

Vaschide s'empare de ces taxinomies complexes qui envisagent les différentes parties de l'organe comme des révélateurs des traits de caractères et des facultés humaines. Dans ces systèmes de lecture, la paume de la main est analysée selon sa dimension, son degré de fermeté et sa couleur, qui représentent « les éléments subjectifs du cerveau, les éléments individuels caractéristiques de la mentalité, et la plus ou moins grande résistance de la santé physique et morale »[20]. Les doigts, observés dans le détail des phalanges, des ongles et de leurs proportions « indiquent l'expression, la forme, que l'on donne à la pensée »[21] comme les divers tempéraments et prédispositions spécifiques (élégance, sens artistique…). Quant aux lignes, elles forment une topographie graphique, où chacune est dotée d'une valeur linguistique propre, vouée à être complétée par la lecture d'autres signes pouvant apparaître sur la peau et les sept monts de la main, respectivement associés aux noms des planètes.

Dans son exposé, l'auteur s'arrête sur la pratique des chiromanciens, qui observent et viennent palper la main du sujet à l'aide d'un rituel très précis qui, ne se limitant pas au simple aspect du membre, tente d'accéder à la physionomie totale de la personne. À cet égard la pythie représente pour Vaschide une habile diplomate : « elle n'affirme jamais sans restriction ; ses oracles sont plein de réticences, et lui sont en partie dictés par les mouvements, les changements de physionomie, les altérations du visage du sujet »[22]. Le visage devient donc une deuxième source de renseignements, qui fait remonter à la surface émotions, fluctuations mentales et pensées intimes, que trahissent également les altérations de la voix, les mouvements et les gestes réprimés, qui constituent tous des indices très importants durant la séance de chiromancie. En décrivant sa méthode de travail, le médecin raconte avoir collaboré avec Mme Fraya, une chiromancienne alors bien connue en France, qui lui aurait expliqué les secrets de son métier et qui l'aurait aidé dans sa lecture divinatoire d'empreintes de différentes mains. Il rapporte en effet avoir réuni, en s'inspirant du procédé de Galton, « plus de mille empreintes de mains d'enfants, de femmes, d'hommes ; de peu civilisés, pour ne pas dire de sauvages, et de civilisés ; de malades et d'individus bien portants »[23] et avoir pris plusieurs empreintes de la même personne « à des époques et pendant des états psychiques différents »[24].

[18] Cf. Alphonse Desbarolles, *Les Mystères de la main révélés et expliqués*, Paris, E. Dentu, 1859.
[19] Barbara Grespi, « Dans la paume de la main. L'archéologie du cinéma en un geste », *Interfaces*, n° 39, 2018 <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=493> [consulté le 27 Juillet 2020]. Sur ce sujet voir Barbara Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi 2019, pp. 349–402.
[20] Nicolae Vaschide, *Essai sur la Psychologie de la main*, op. cit., p. 63.
[21] Ibidem.
[22] Ivi, p. 107.
[23] Ivi, p. 434.
[24] Ibidem.

Alors qu'il montre ces différentes empreintes à la chiromancienne, il lui rapporte pour chacun des sujets les expressions et les émotions qu'il a pu observer chez eux. Il s'aperçoit alors que Mme Fraya s'appuie énormément sur ces indications dans sa démarche chiromancienne. Dans le travail prédictif que la femme exerce sur ces différents cas, Vaschide n'identifie donc pas une véritable capacité prophétique mais plutôt une faculté étonnante, une perspicacité « mentale » hors du commun qui se loge dans un état subconscient. Elle fait d'ailleurs davantage ses preuves face à un sujet en chair et en os qu'à partir de sa seule empreinte digitale et du moulage de celle-ci. Vaschide en déduit que la chiromancie est un examen qui se fonde sur plusieurs sensations tactiles et visuelles : « il faut tâter les muscles de la main, il faut toucher la peau et il faut aussi connaître le visage de la personne »[25] mais qui nécessite également d'écouter ses paroles qui orientent facilement la pythie quant au caractère du sujet, qui se révèle tout seul. Vaschide introduit ensuite l'idée que les sciences divinatoires n'utilisent pas seulement les données des mains, mais aussi celles de la physionomie et du langage, et qu'elles étudient surtout les modalités selon lesquelles les êtres humains ressassent leurs mensonges et leurs vérités et les font ressortir devant le chiromancien, qui devient dès lors une sorte de psychologue moderne.

L'observation de la main entre clinique et « critique scientifique des œuvres d'art »: la double vie de l'image photographique

Dans son ouvrage, le médecin roumain présente des pratiques clairvoyantes comme des savoir-faire qui mobilisent différents sens — la vue, le toucher, l'ouïe — et qui prennent donc en compte dans leur analyse bien plus que la seule main du sujet : son visage, sa voix, ses mouvements et ses paroles. Mais, par ailleurs, la main offre de nouvelles possibilités pour révéler une mentalité et pour la comprendre à travers la peau, les doigts, les articulations et surtout les gestes. La main dévoile le mouvement de la pensée, elle traduit l'énergie intellectuelle et émotive sous la forme de gestes très variés ; elle recrée par des « images motrices » la nature humaine la plus intime. Pour déterminer s'il existe des types psychologiques spécifiques à des conformations physiques et aux gestes de la main, Vaschide insiste sur la nécessité de disposer non seulement des instruments techniques indispensables à un laboratoire de psychologie, mais aussi du médium photographique — qui requiert une salle spéciale[26] — ainsi que d'un musée rassemblant une documentation visuelle scientifique et artistique.

[25] Ivi, p. 460.

[26] Dans son premier manuel pratique consacré aux techniques de la psychologie expérimentale, Vaschide souligne l'importance des appareils et de leurs applications tout en affirmant la nécessité de lieux spécifiques pour les accueillir. Un laboratoire devrait selon lui posséder des locaux spéciaux, adaptables à chaque recherche, mais également disposer de bureaux, d'espaces d'expérience, d'ateliers, d'une bibliothèque, d'un musée et d'au moins une chambre noire pour les

En revenant sur son chapitre dédié aux œuvres d'art, l'auteur désigne la discipline de l'histoire de l'art comme une composante essentielle à sa démarche expérimentale, en ce qu'elle représenterait un outil de mesure visuelle pour documenter et illustrer les affirmations scientifiques de son texte. Les termes employés pour décrire sa galerie personnelle témoignent d'une observation des détails et des proportions des mains qui oscille entre analyse morphologique et exposé des périodes artistiques. S'il recourt à des adjectifs simples tels que « belles », « fines », « potelées » ou « fusiformes », il déploie aussi des considérations relevant davantage d'un discours scientifique et anatomique. Cette tension du discours est particulièrement remarquable dans les descriptions qu'il fait des artistes italiens, comme dans les passages consacrés à la *Joconde*, dotée d'« une main classique de Vénus, mais plus humanisée, plus couverte de chair : le poignet et la main précisent une forte musculature, une paume large mais harmonieuse, le pouce est large, pas modelé, court et non dessiné [sic] »[27] ; ou au *Moïse* de Michel-Ange, qui l'a affublé d'une « main vigoureuse aux tendons trop prononcés, aux aponévroses trop tendues et à ce genre de peaux trop souples, car elles facilitent aux vaisseaux sanguins de garder presque leur calibre normal [sic] »[28]. Pour l'auteur, qui avait passé quelques mois avant son arrivée à Paris à visiter hôpitaux et musées en Italie[29] et qui connaissait très bien les œuvres de la Renaissance italienne de Florence, Rome et Milan, ces cas illustrent comment la représentation de la main dans l'histoire de l'art peut constituer un instrument pour découvrir des données sur la psychologie individuelle des créateurs du passé. Indépendamment de l'imagination créatrice de l'artiste et de l'influence exercée sur son travail par différents mouvements et écoles, cette démarche permet donc de saisir des traits psychiques de la personnalité en question, et de voir à travers ses gestes « la vie intellectuelle en action »[30].

La démarche de Vaschide, s'appuyant sur le support de l'image photographique et de l'histoire de l'art, n'était guère nouvelle dans le milieu médical parisien de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Pionnière en la matière parmi les institutions hospitalières, l'École de la Salpêtrière avait déjà travaillé dans cette direction en croisant pratiques artistiques traditionnelles et modernes, dans les espaces originellement créés à l'hôpital par Jean-Martin Charcot : les cabinets mutuellement dépendants de photographie et de moulage et le musée anatomo-pathologique[31].

tests comme pour la pratique photographique. Cf. Édouard Toulouse, Nicolae Vaschide et Henry Piéron, *Technique de psychologie expérimentale* (1904), Paris, Doin, 1911.

[27] Nicolae Vaschide, *Essai sur la Psychologie de la main*, op. cit., pp. 164–165.

[28] Ivi, p. 166.

[29] Sur ses voyages en Italie et sur ses rapports avec les psychologues italiens, on dispose de peu d'informations. Notons toutefois l'existence à Milan dans l'ASPI (Archivio della psicologia italiana) de vingt-sept lettres et cartes de Vaschide destinées à Giulio Cesare Ferrari entre 1896 et 1906. Voir Paola Zocchi, « Giulio Cesare Ferrari et Alfred Binet. Le rapport élève-maître dans les documents du fonds Ferrari », *Bulletin de psychologie*, vol. 67, n° 534, 2014, pp. 487–497.

[30] Nicolae Vaschide, *Essai sur la Psychologie de la main*, op. cit., p. 177.

[31] Sur ces espaces voir Mary Hunter, *The Face of Medicine. Visualising Medical Masculinities in Late Nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

L'hybridation de différents médiums comme le dessin, la sculpture, la photographie et la chronophotographie, renforcée par divers élèves et collaborateurs du maître tels qu'Alfred Londe, Paul Richer et Henry Meige au cours des années suivantes alimente également une production écrite très spécifique, qui emploie les arts plastiques et décoratifs comme autant d'éléments confirmant les découvertes de la médecine psycho-physiologiques et psycho-pathologique.

Parmi les premiers exemples de cette opération épistémologique figurent deux textes écrits à quatre mains par Charcot et Richer, *Les Démoniaques dans l'Art* et *Les Difformes et les malades dans l'Art*, respectivement publiés en 1887 et 1889. Dans ces livres richement illustrés, les auteurs décrivent les pathologies représentées dans les images de plusieurs collections muséales et privées d'Europe, inaugurant ainsi une nouvelle « critique scientifique des œuvres d'art »[32]. Le but de cette opération ne consistait plus seulement à consigner la maladie en tant que telle, mais aussi à démontrer son existence, ses variations et ses caractéristiques dans les époques passées à l'aide d'une histoire à la fois artistique et médicale. Une histoire donc menée certes par des médecins mais au service aussi bien de la science que de l'art, qui « ne sont plus que deux manifestations d'un même phénomène, deux faces d'un même objet »[33]. Cet ambitieux projet, qui aboutit dans les années suivantes avec la publication de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, une revue qui sort de 1888 jusqu'à 1918, visait à faire collaborer plusieurs médecins partageant un même intérêt pour le diagnostic visuel. L'objectif de la revue était clairement énoncé :

> faire connaître des documents figurés dont l'utilité s'affirme chaque jour davantage : dessin d'anatomie normale et pathologique, de micrographie, photographies cliniques, études morphologiques, ainsi que toutes les œuvres d'art ayant un intérêt médical, tableaux, sculptures, gravures inspirées par les difformités, les maladies et les opérations chirurgicales[34].

La représentation à travers l'image revêtait donc une importance centrale dans les études psycho-pathologiques de cette école, non seulement par la retranscription du cas clinique à travers différents médiums, mais aussi par la création d'une archive artistique originale, « icono-diagnostique », pour reprendre l'expression de la psychiatre Anneliese Pontius[35].

[32] Cf. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*, Paris, A. Delahaye et É. Lecrosnier éditeurs, 1887.
[33] Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, libraires-éditeurs, 1889, p. II.
[34] S. a., *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique de maladies du système nerveux* (Fondée par J.-M. Charcot, publiée sous la direction de F. Raymond, A. Joffroy et A. Fournier), vol. VIII, T. IX, Paris, Masson et Cie, 1896, p. s. n.
[35] Anneliese Pontius, « Icono-Diagnosis. A Medical-Humanistic Approach. Detecting Crouzon's Malformation in Cook Islands' Prehistoric Art », *Perspectives in Biology and Medicine*, vol. 27, n°1, Autumn 1983, pp. 107–120.

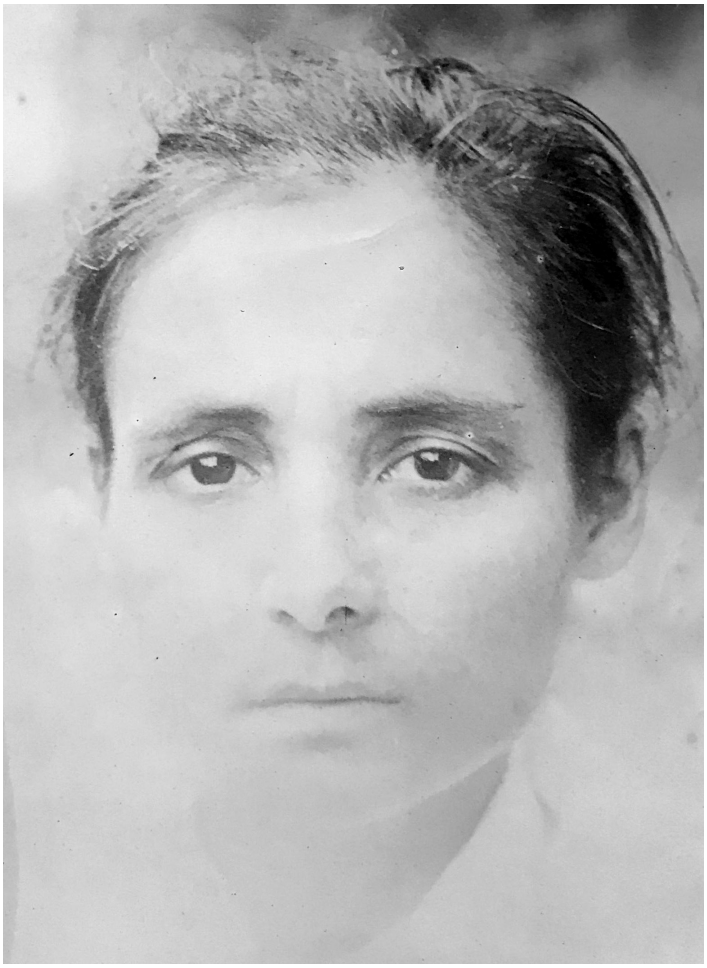

Fig. 2 : Nicolae Vaschide, 'Photographie collée sur papier annoté : Femme, Villejuif', Archives Collège de France, Fonds Charles-Émile François-Franck, 45 CDF 2/8, Paris, 1901.

Vaschide connaissait très bien cette méthode de travail née dans les nouveaux espaces de la médecine expérimentale, où théorie et image se développaient ensemble dans une « œuvre médico-artistique »[36]. Il l'avait apprise sous la direction d'Alfred Binet et il l'avait développée avant son entrée au service de Toulouse, en travaillant quelques mois à la Salpêtrière avec Pierre Janet et en participant également à la revue avec son collaborateur Claude Vurpas. Mais cet intérêt est également attesté par de rares sources manuscrites et photographiques produites pendant son travail au laboratoire de Villejuif, comme en témoigne sa

[36] S. a., « L'œuvre médico-artistique de la 'Nouvelle iconographie de la Salpêtrière' », *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, vol. 16, n° 6, Paris, novembre-décembre 1903.

correspondance conservée au Collège de France dans le fonds de Charles-Émile François-Franck, dans laquelle le médecin roumain se montre disposé à fournir à son maître des photographies de différents sujets pour son cours ainsi que des reproductions d'œuvres (fig. 2).

Pour les médecins de cette époque qui font de leur découvertes leurs thèmes d'enseignement, les différents apparats iconographiques de leurs textes (dessins, dessins d'après photographies, photographies et reproductions d'œuvres d'art) sont minutieusement choisis pour illustrer des notions anatomiques et les cas observés, mais aussi pour confirmer leurs théories psycho-physiologiques, en déployant une histoire de l'art réinterprétée en des termes diagnostiques. Cette « lecture médicale sur tableau »[37], comme le rappelle Vaschide, éclaircit des hypothèses : « J'oublie de dire à quel point les œuvres d'art m'ont aidé dans ma tâche expérimentale : le dessin d'une main, un pied modelé par un artiste de grande valeur me précisent toute une psychologie »[38].

Ces collections de corps peints par les grands artistes montrent l'autre versant de la technique employée par les médecins de la nouvelle tradition expérimentale, une méthode qui ne se limite pas à travailler avec les nouveaux médiums photographiques et pré-cinématographiques, mais qui s'appuie aussi sur la tradition historique et artistique pour élaborer un parcours complexe par l'image. Un discours théorique émerge de cette galerie iconographique et thématique, qui se met au service de la pédagogie scientifique que promeuvent les nouvelles disciplines médicales. La méthode pratique des psychologues s'effectue donc par une observation minutieuse, visuelle, comparative et analogique, qui ne s'arrête pas simplement à la mise en rapport entre les sujets étudiés, mais qui prend aussi en compte les études de cas représentés par les artistes. Connaître, regrouper, observer des symptômes et exercer les yeux pour lire des caractères semblables ou dissemblables est une opération qui repose sur l'image, et, en particulier, sur l'image photographique. C'est la photographie qui permet à l'expérimentateur d'examiner, d'apprendre, de créer une archive documentaire et didactique pour retrouver et conserver une réalité de l'être humain.

En conclusion, les images de la main choisies par Vaschide — photographies documentaires et reproductions d'œuvres d'art — sont le fruit d'un dispositif d'observation technique, qu'a longtemps occulté le voile de la prétendue « mechanical objectivity » de sa nature. Car dans la constitution de ces apparats iconographiques, le médium se dévoile comme un *mixed media*, qui oscille entre un instrument d'enregistrement et un outil de classement heuristique qui met en cause plusieurs autres médias, dans une stratification complexe « embedded in practice, experience, tradition, and technical inventions »[39]. Cette opération, qui se produit dans les nouveaux espaces de la médecine expérimentale, croise études de cas et documentation historique-artistique, tout en mettant en crise

[37] Catherine Bouchara, *Charcot. Une Vie avec l'image*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013, p. 102.
[38] Nicolae Vaschide, *Essai sur la Psychologie de la main*, op. cit, pp. 435–436.
[39] William J.T. Mitchell, « 'There Are No Visual Media' », op. cit., p. 259.

l'opposition entre artistes et savants, où les premiers « were exhorted to express, even flaunt, their subjectivity, at the same time that scientists were admonished to restrain theirs »[40], tandis que « the scientific self [… was] perceived by contemporaries as diametrically opposed to the artistic self, just as scientific images were routinely contrasted to artistic ones »[41].

[40] Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, op. cit, p. 37.
[41] Ibidem.