

# *Le mystère des roches de Kador* de Léonce Perret : L'image et la folie au carrefour du cinéma et de la psychanalyse

par Mireille Berton

À travers la mise en scène d'une cure thérapeutique par l'image filmique saisie dans ses fonctions cathartiques, *Le mystère des roches de Kador* (1912) problématise le statut du cinéma et de la psychanalyse à une époque où leur légitimité (culturelle pour l'un, scientifique pour l'autre) est remise en question par les élites sociales et intellectuelles. A rebours des discours qui stigmatisent les effets délétères des projections lumineuses et ceux qui affirment l'inefficacité d'une doctrine charlatanesque, le film de Léonce Perret offre une représentation originale des rapports entre folie, cinéma et psychanalyse, que l'on étudie ici dans une perspective épistémologique.

Depuis sa redécouverte au festival du film muet de Pordenone en 1995, *Le mystère des roches de Kador*, film de 1912 réalisé par Léonce Perret (1880-1935) a été souvent commenté dans les études cinématographiques pour la singularité d'une représentation qui traite à la fois de cinéma et de psychanalyse<sup>1</sup>. Malgré l'intérêt soutenu qu'il a suscité, son discours sur les liens entre cinéma et psychanalyse et leurs places respectives dans la culture sociale de l'époque mérite d'être nouvellement contextualisé afin d'éclairer le film sous un angle encore peu discuté. Mettant en scène les vertus thérapeutiques et mémorielles de

1. Emmanuelle André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 37-43 ; Veronika Rall, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, Schüren, 2011, pp. 117-130 ; Pasi Väliäho, *Mapping The Moving Image : Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, pp. 109-132 ; Frank Kessler et Sabine Lenk, « Die Anwendung der Kinematograph auf Gemütskranke. *Le Mystère des Roches de Kador* (1912) », in Thomas Ballhausen, Günter Krenn et Lydia Marinelli (dir.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien, Verlag Filmarchiv Austria, 2006, pp. 41-54 ; Heide Schlüppmann, « Eine kinematographische Emanzipation der Gefühle ? », in Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz Alexandra Schneider, Margrit Tröhler, Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg, Schüren, 2005, pp. 441-450 ; Janet Bergstrom (dir.), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis. Parallel Histories*, Berkeley, University of California, 1999.

L'image filmique sur une jeune femme traumatisée par un choc émotionnel, *Le mystère des roches de Kador*, non seulement inscrit la psychanalyse au plan de la diégèse, mais en valorise le statut scientifique alors qu'elle est historiquement en butte à toutes sortes de critiques provenant des champs scientifiques et médicaux légitimés. Comme en écho à la fragilité institutionnelle d'une discipline contestée, le cinématographe, quant à lui, soulève la méfiance des élites intellectuelles et sociales qui stigmatisent ses effets délétères sur le corps et l'esprit des spectateurs.

Si *Le mystère des roches de Kador* est novateur, ce n'est pas uniquement en raison de sa mise en scène précoce de la psychanalyse sous une forme par ailleurs atypique en regard du dogme freudien qui promeut la cure par la parole au détriment d'une approche de l'inconscient *via* ses expressions visuelles (le film est muet, rappelons-le) ; c'est aussi parce qu'il privilégie l'impact positif du cinéma sur le psychisme, à une époque où la plupart des médecins et psychologues l'envisagent comme un divertissement qui peut s'avérer nocif. Susceptibles de provoquer des troubles oculaires, nerveux et psychiques, les projections lumineuses sont accusées par les experts d'aggraver l'état mental des sujets dits fragiles comme les enfants, les femmes et les malades – seuls quelques rares médecins préconisent la vision du film pour stimuler les dépressifs et abouliques, tel le docteur Édouard Toulouse<sup>2</sup>. Sur cette base, nous proposerons une nouvelle lecture du film de Léonce Perret à l'aune de facteurs historiques liés à la réception complexe des projections lumineuses, à un moment où le corps médical préconise le choc moral à des fins curatives. On verra comment *Le mystère des roches de Kador* procède à une double célébration du cinéma et de la psychanalyse, alors même que l'un et l'autre inspirent méfiance et discrédit dans certains milieux professionnels.

Comme l'explique Veronika Rall dans un ouvrage qui renouvelle l'étude des relations historiques entre cinéma et psychanalyse, ceux-ci apparaissent à une époque où s'élargissent sensiblement les horizons culturels et sociaux<sup>3</sup>. Le cinéma, en tant que spectacle de masse, et la psychanalyse, en tant que doctrine du psychisme humain et thérapie, participent simultanément à l'émancipation du sujet moderne, à la célébration de l'émotionnel et à la promotion de la sphère intime. Malgré la persistance des valeurs patriarcales en Occident, les deux accordent une nouvelle place à la femme, brouillant les frontières entre vie publique (réservée aux hommes) et vie privée (affectée aux femmes et aux enfants). Cinéma et psychanalyse doivent plus largement être replacés dans le contexte d'une modernité capitaliste en pleine expansion et de laquelle émerge une culture de masse aux impacts multiples et contrastés. Ainsi nul hasard si dès leur apparition, ces formes culturelles qui accordent une nouvelle place au moi, à l'irrationnel, aux femmes, aux minorités,

2. Édouard Toulouse, « Psychologie du cinéma », *Le Figaro*, mercredi 28 août 1912 (publié et commenté par Jean Paul Morel dans 1895, n° 60, mars 2010, p. 130).

3. Veronika Rall, *op. cit.*

dérangent. Jugés, l'un comme un vulgaire divertissement<sup>4</sup>, l'autre comme un charlatanisme pseudo-scientifique, cinéma et psychanalyse émergent comme des menaces potentielles pour l'équilibre social et les valeurs traditionnelles.

### *La folie engendrée par le cinématographe*

Durant les années 1910 et 1920, les enquêtes sur les méfaits du cinéma se multiplient, notamment sous l'impulsion de divers groupes d'éducateurs, de travailleurs sociaux, d'hommes d'église et de psychologues qui associent étroitement l'accroissement des maladies nerveuses (et des comportements déviants) avec les manifestations propres à l'urbanité<sup>5</sup>. On s'interroge alors sur les réactions psychophysiologiques induites par la vision d'un film dans une atmosphère malsaine, le dispositif étant soupçonné d'affecter le système nerveux et de biaiser le sens des réalités<sup>6</sup>. Non seulement le cinématographe devient un espace d'agitation névrotique (à la fois de l'image et du public qui la regarde), mais il reproduit encore, sous la forme d'un appareil technique et d'un spectacle populaire, le rythme trépidant imposé par la vie urbaine et ses aléas. En tant que phénomène typiquement moderne, le cinéma devient un lieu qui révèle ou accentue des affections psychonévrotiques, en particulier auprès des sujets dits fragiles (femmes, enfants, malades mentaux, dégénérés).

Le médecin allemand Robert Gaupp estime, par exemple, que les jeunes spectateurs sont les premiers atteints par des troubles nerveux en cas de fréquentation régulière des projections filmiques<sup>7</sup>. Relativement inoffensifs pour les personnes saines d'esprit, les « mauvais films » (*Schundfilm*)<sup>8</sup> peuvent toutefois ébranler les êtres constitutivement faibles. La salle sombre, le scintillement et le défilement rapide des images, le type de représentation (dramas, crimes, féeries, etc.) et les processus d'identification, contribuent à indisposer l'esprit et le corps de ces êtres vulnérables. Ils courent ainsi le risque de développer des symptômes morbides face à des images choquantes ou absurdes, et ce, d'autant plus facilement que l'obscurité du dispositif concourt à éveiller les pires cauchemars.

4. Louis Haugmard, « L'« esthétique » du cinématographe », *Le Correspondant*, 10 mai 1913, pp. 762-771 ; René Doumic, « L'Âge du cinéma », *Revue des Deux Mondes*, t. 16, 1913, pp. 919-930.

5. Anton Kaes (dir.), *Die Kinodebatte. Literatur und Film, 1909-1929*, Tübingen, Niemeyer, 1978 ; Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1993.

6. Kaspar Maase et Wolfgang Kaschuba, *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2001 ; Lee Grieveson, *Policing Cinema : Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.

7. Robert Gaupp, « *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt* » (1912) (publié dans Albert Kümmel et Petra Löffler (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, pp. 100-114).

8. Kaspar Maase et Wolfgang Kaschuba, *op. cit.*

À l'époque, cette interprétation n'est en rien marginale puisqu'on la repère également sous la plume du magistrat allemand Albert Hellwig qui, dans un article de 1914, offre un compte-rendu détaillé des célèbres conclusions du psychiatre italien Giuseppe D'Abundo à propos de l'influence pernicieuse du cinéma sur les névrosés<sup>9</sup>, en soulignant à son tour le degré de dangerosité du scintillement de l'image et de la rapidité de son défilement sur les personnes nerveuses<sup>10</sup>. Ce « penchant moderne » est régulièrement référé aux névroses contemporaines, ce type d'argument mettant en équation cinéma, modernité et dérèglements névrotiques. Au travers de la condamnation du cinématographe accusé de rendre fou son public, s'ébauche par conséquent une théorie psychopathologique du spectateur réduit, comme le malade mental, à un corps automatique et irrationnel<sup>11</sup>.

### *Les vertus des thérapies par le choc moral*

Alors que le spectacle cinématographique est essentiellement envisagé sous un versant anti-social et/ou pathologique, la névrose dont souffre l'héroïne du film de Léonce Perret intéresse les cercles médicaux au sein desquels paraissent une foule d'ouvrages sur les deux grandes maladies du siècle : l'hystérie et la neurasthénie. Autour de 1900, médecins et psychologues soignent leurs divers symptômes à l'aide de procédures autoritaires, directives ou énergiques qui vont de l'électro-thérapie à l'hypnose, en passant par le dressage psychologique ou la catharsis. Il s'agit de créer chez le patient un choc qui l'arrache à sa torpeur, et qui répète les conditions qui l'ont précipité dans cet état. On en veut pour preuve la psychothérapie de l'hystérie proposée par Sigmund Freud et Joseph Breuer qui, au cours de leur pratique, se sont aperçus des résultats positifs de l'abréaction d'un souvenir refoulé et des affects afférents (souvent obtenus par l'hypnose). Gardé en latence dans le psychisme, « le traumatisme psychique et, par suite, son souvenir agissent à la manière d'un corps étranger, qui, longtemps après son irruption, continue à jouer un rôle actif<sup>12</sup> ». Le moyen thérapeutique choisi par les neurologues tend à supprimer les symptômes par la reviviscence des émotions à l'origine du trouble, d'où son nom de cure cathartique. Choc contre choc, le réveil et la ré-expérimentation d'un moment douloureux sont jugés propices à la guérison du patient qui peut ainsi se libérer du poids des symptômes persistant sous la forme de traces d'une souffrance passée et déguisée.

9. Giuseppe D'Abundo, « *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici* », *Rivista italiana di neuropatologia psichiatria ed elettroterapia*, oct. 1911 (publié en français dans Daniel Banda et José Moure (dir.), *Le cinéma : la naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, pp. 288-295 : « Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés ».

10. Albert Hellwig, « *Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen* » (1914) (dans Albert Kümmel et Petra Löffler (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, p. 123).

11. Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

12. *Idem.*

Si cette démarche est vite abandonnée par Freud qui signale une série d'inconvénients (notamment concernant la fiabilité des informations obtenues sous hypnose), elle est toutefois historiquement représentative, à la fois, d'un état de la réflexion psychanalytique en voie de construction, et d'un horizon d'attente nourri par des médecins et psychiatres qui n'hésitent pas à heurter les malades au nom des qualités fortifiantes de la commotion. Sans savoir jusqu'à quel point les savants sont conscients de cette tautologie inscrite dans le couplage de l'agent provocateur avec le remède, remarquons que certains d'entre eux signalent les bénéfices du conflit physique ou émotionnel qui retire le sujet du cercle vicieux de la maladie. Lisons le commentaire de Jean-Martin Charcot, alors directeur de l'hôpital de la Salpêtrière, au sujet des guérisons « miraculeuses » et soudaines de certains patients : « A ce propos, Messieurs, je ne puis pas ne point m'arrêter un instant devant ces guérisons rapides, inespérées souvent, d'un mal qui, pendant si longtemps, se sera fait remarquer par sa ténacité et par sa résistance à tous les agents thérapeutiques. Une émotion morale vive, un ensemble d'événements qui frappent fortement l'imagination, (...) etc. sont fréquemment l'occasion de ces prompts guérisons. (...) Chez ces femmes, la guérison était survenue tout d'un coup, au milieu de circonstances bien propres à émouvoir l'imagination<sup>13</sup>. »

De manière non moins significative, le médecin français Charles Féré consacre un chapitre de son ouvrage, *La Pathologie des émotions* (1892), aux « effets curatifs des émotions<sup>14</sup> » : « On voit une émotion, la peur, par exemple, tantôt provoquer une maladie, tantôt la guérir ; il n'y a rien là qui soit contraire aux lois de la physiologie ; l'émotion agit différemment suivant l'état dans lequel se trouve l'organisme au moment où elle le surprend. Lorsqu'on excite un nerf, dit Claude Bernard, on met l'organisme auquel il se rend dans un état inverse de celui dans lequel il se trouvait avant l'expérience. C'est une loi qui paraît susceptible de généralisation<sup>15</sup>. » Le corps est ici conçu à la manière d'une machine hyper-réactive organisée selon une logique de forces complémentaires. Un même effet peut engendrer deux causes totalement inverses, mais cependant situées sur les deux faces d'un même « problème » scindant l'organisme entre atonie et tonicité. Louant les mérites des « émotions brusques et peu durables<sup>16</sup> », Charles Féré n'est pas le seul à penser que les chocs affectifs ou les crises morales peuvent agir de façon bienfaisante, le but consistant à trouver des stratagèmes aptes à raffermir un organisme déprimé. Or, on retrouve dans les discours scientifiques sur l'expérience cinématographique ce même principe de « bipolarité » du sujet face à un film qui agirait à la manière d'un léger « trauma » ayant, selon les cas, des répercussions calmantes ou stimulantes. Le film de Léonce Perret met

précisément en jeu les pouvoirs tonifiants de l'image filmique qui permet d'extraire la malade de sa catatonie nerveuse, entérinant une conception fondamentalement chiasmique de la subjectivité humaine<sup>17</sup>.

À contre-courant des discours technophobes dominants, le cinématographe sera au début du XX<sup>e</sup> siècle recommandé par certains médecins afin de dynamiser un organisme fatigué, notamment chez les personnes dépressives ou abouliques<sup>18</sup>. Les trépидations du dispositif, le caractère suggestif de la représentation filmique, les chocs physiques et émotionnels dont ils sont la source, peuvent ainsi agir à des fins thérapeutiques, comme l'illustre *Le mystère des roches de Kador*.

### *Les pouvoirs curatifs de l'image filmique*

Mais reprenons depuis le début le fil du récit, avant d'avancer dans cette réflexion. Une jeune femme orpheline, Suzanne de Lormel, est courtisée par son tuteur et cousin, le comte Fernand de Kéranic, lequel espère pouvoir bénéficier de l'héritage légué par l'oncle de Suzanne au cas où elle viendrait soit à décéder, soit à entrer dans un couvent, ou encore à tomber gravement malade. Mais la jeune femme est amoureuse d'un autre homme, le capitaine Jean d'Erquy, qui nourrit à son égard des sentiments réciproques. Pressé par une dette qu'il doit rembourser et ne parvenant pas à séduire sa cousine, Fernand de Kéranic fomenté un plan pour se débarrasser des amoureux. Après avoir orchestré une rencontre du couple aux Roches de Kador, il drogue Suzanne et l'emmène là-bas pour une supposée partie de chasse ; pendant qu'elle perd connaissance, de Kéranic tire sur le fiancé arrivé au rendez-vous, la marée montante étant censée emporter les deux corps. D'Erquy blessé parvient cependant à emporter sa bien-aimée inconsciente dans une barque qui part à la dérive. Mais, coup du sort, lorsque Suzanne se réveille, elle découvre le corps inerte de son amoureux, le croit mort, s'affole et perd l'esprit en réponse au choc subi. Considérée comme démente par son entourage, elle semble condamnée à errer dans « l'obscurité du mystérieux drame des Roches de Kador », précise un carton.

Dans la seconde partie du film intitulée « La méthode du docteur Williams », Jean D'Erquy, remis de sa blessure, appelle au chevet de la malade un médecin, le Dr Williams, qui pratique une thérapie d'un nouveau genre : l'application du cinématographe à la psychothérapie. Il s'agit de mettre en scène et de filmer la situation qui a causé le mal de Suzanne afin que celle-ci retrouve la mémoire et puisse, par la représentation de la vérité, recouvrer l'état de santé. L'enjeu consiste à reconstituer des faits réels à l'origine du drame, le réalisme de l'image filmique s'imposant comme un gage de vérité et un substitut de la mémoire défaillante. Le cinéma devient ici la preuve et le justicier au sens dramaturgique à la fois du film à mystère et du film psychanalytique, permettant de récupérer un double équilibre (narratif et psychique) perdu au

13. Jean-Martin Charcot, *L'Hystérie*, textes (1887-1890) choisis par Étienne Trillat, Paris, L'Harmattan, 1998 (1971), pp. 68-69.

14. Charles Féré, *La Pathologie des émotions : études physiologiques et cliniques*, Paris, Félix Alcan, 1892, chapitre VIII, pp. 299-314.

15. *Ibid.*, p. 299.

16. *Ibid.*, p. 313.

17. Mireille Bertou, *Le corps nerveux du spectateur. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015.

18. Voir note 2.

cours de l'intrigue. Saisi en analogie à la cure psychanalytique entendue à la manière d'une suggestion thérapeutique, le cinématographe produit, grâce à l'image photo-réaliste, une action cathartique au niveau tant sémantique (comme déclencheur de réminiscence) que physiologique (comme fortifiant somatique). La sortie du film en 1912 est précisément accompagnée de la publication d'un petit livret qui mentionne le double impact suggestif et vibratoire des images animées sur le système nerveux, ce carton n'apparaissant pas dans la version restaurée : « Cette merveilleuse invention, utilisée récemment dans le domaine de la médecine mentale, semble destinée à occuper une place prééminente très rapidement. Les vibrations lumineuses des images cinématographiques, transmises au moyen du nerf optique de la rétine, sont enregistrées sur les cellules du cortex cérébral et induisent un état particulier d'hypnose extrêmement favorable à la suggestion thérapeutique<sup>19</sup>. »

Ce film n'est pas seulement exceptionnel en regard de sa référence précoce à la psychanalyse, mais également parce que l'un de ses personnages (un psychothérapeute) use des ressources de l'image filmique pour soigner une patiente ayant sombré dans une dépression nerveuse suite à une très vive émotion. Le procédé de la mise en abyme du film dans le film fonctionne ici comme un moyen qui guérit une patiente de son traumatisme, lui redonnant à la fois la mémoire perdue, la parole et la lucidité. Alors que la doctrine freudienne fonde son système théorique et sa thérapeutique sur le primat du verbe, le film de Léonce Perret indique que la vision d'images en mouvement sur un écran lumineux suffit à libérer la malade tout à la fois de sa catatonie, de son mutisme et de son amnésie. Le langage esthétique du film vient prendre ici le relais du langage verbal lorsque les facultés supérieures de l'esprit se dérobent, allant à l'encontre du crédo freudien si hostile au régime visuel du cinéma.

La fiction insérée dans le récit-cadre est investie des mêmes propriétés que la psychothérapie : elle peut fournir un degré de connaissance perdu lors du trauma, faire surgir des émotions refoulées, délivrer d'une souffrance. La mise en scène par le cinéma ne vise pas une mystification ou un travestissement des événements, mais complète visuellement une lacune essentielle dans la vie psychique de Suzanne. Par le truchement de la psychanalyse, *Le mystère des roches de Kador* souligne la vigueur herméneutique et curative de l'image mouvante qui devient un « merveilleux » agent de guérison. En substituant à la cure psychanalytique classique fondée sur la puissance libératrice du langage une cure par l'image projetée, ce film affirme la capacité du cinéma à se substituer à la parole quand le psychisme vient à défaillir. La prééminence du cinématographe sur les pratiques psychothérapeutiques classiques s'articule à l'efficace de l'image photographique animée, en mesure de restaurer à la fois la complétude de l'intrigue criminelle et l'équilibre mental de l'héroïne. Produit dans un contexte où les projections cinématographiques inquiètent d'autant plus que leur succès populaire grandit, *Le mystère des roches de Kador* procède au final à une double célébration :

19. Veronika Rall, *op. cit.*

du cinéma comme technique avant-gardiste et pratique culturellement élevée, et de la psychanalyse comme thérapie moderne.

### *Le Mystère de la femme*

Cependant, il faut ajouter à cette analyse un autre aspect concernant la question de la représentation de la folie *via* le cinéma. Comme le suggère Veronika Rall<sup>20</sup>, le vrai mystère du film réside dans le personnage féminin, et en particulier dans la femme névrosée. Grâce aux conventions du mélodrame (avec son déploiement d'affects, de pleurs, et d'émotions déclenchés grâce au film dans le film), Suzanne répond à tous les poncifs esthétiques de la somnambule fantomatique (bras étendus au-devant d'elle, robe blanche et informe, longue chevelure brune détachée, démarche automatique). Incarnant une figure stéréotypée, mais indéchiffrable, captive mais résistante, Suzanne est une femme qui dérange les figures d'autorité masculines. Alors que les hommes de son entourage (cousin, médecin, fiancé, etc.) tentent d'exercer un ascendant sur elle en lui soutirant argent, savoir et amour, elle échappe, grâce à sa catatonie et à son mutisme, à toute forme d'emprise ou de lecture. Sa névrose devient alors désir de fuir dans l'opacité de la maladie mentale où Suzanne n'est plus lisible et préhensible, ses sentiments restant inaccessibles<sup>21</sup>. En signant le passage de l'obscurité à la lumière, du trouble psychique à l'état de santé, de l'absence à la présence, de la dépendance à l'émancipation féminine (même relative et momentanée), le récit filmique soulève la question imbriquée des forces et des mystères de l'image, lesquels sont aussi ceux de la femme, ici représentée grâce à la figure, à la fois conventionnelle et opaque, de la somnambule hystérique prisonnière de sa névrose. L'écran blanc du film dans le film devant lequel Suzanne retrouve la mémoire et recouvre ses esprits apparaît sous cet angle comme une allégorie de la femme en tant qu'image à la fois riche en potentialités et chargée d'incertitudes – une femme susceptible de contester, *via* sa folie, l'hégémonie de la domination masculine qui cherche à la confiner dans un rôle bien précis.

À sa réflexion croisée sur le cinéma et la psychanalyse, *Le mystère des roches de Kador* articule ainsi un discours sur les rapports sociaux de genre, à une époque où la culture de masse (essentiellement visuelle et codifiée comme féminine<sup>22</sup>) menace la stabilité d'une culture noble axée sur la suprématie du langage et de la rationalité.

Mireille BERTON

20. *Ibid.*

21. Mark S. Micale a bien analysé les fonctions escapistes de l'hystérie masculine et féminine qui offre aux individus la possibilité de se soustraire à la pression sociale qui les enferme dans des rôles stéréotypés de genre (*Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1995).

22. Andriëx Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan, Londres, 1986. Genevieve Sellier, Elian Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.