





**LE CORPS  
NERVEUX DES  
SPECTATEURS**

*Ce livre a été publié avec le soutien de:*



FONDS NATIONAL SUISSE  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

The logo for the University of Lausanne (UNIL) is written in a fluid, black cursive script.

**UNIL** | Université de Lausanne  
Bureau de l'égalité

MIREILLE BERTON

**LE CORPS  
NERVEUX DES  
SPECTATEURS**

CINÉMA ET SCIENCES  
DU PSYCHISME AUTOUR DE 1900

Collection « Histoire et esthétique du cinéma »  
dirigée par Freddy Buache

Série « Travaux »  
dirigée par François Albéra

© 2015 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.  
Catalogue et informations: écrire à L'Age d'Homme, CP 5076,  
1002 Lausanne (Suisse) ou 5, rue Férou, 75006 Paris (France)  
[www.lagedhomme.com](http://www.lagedhomme.com)

## PRÉFACE

*Rae Beth Gordon*

*Le Corps nerveux des spectateurs* est un ouvrage extrêmement ambitieux dans sa portée, embrassant la médecine, le cinéma, la parapsychologie, les nouvelles technologies et l'urbanité autour de 1900. Ayant une maîtrise de plusieurs langues, Mireille Berton a consulté des sources en anglais, en français, en italien, en allemand, et en espagnol. Elle a ainsi pu explorer l'impact des maladies nerveuses sur la conception des spectateurs dans plusieurs pays et cultures. En effet, la quantité importante de documentation qu'elle a patiemment exhumée – de manière aussi complète que possible – a permis de nourrir sa réflexion et de proposer de nouvelles hypothèses. Or, allant de pair avec cette exhaustivité, une autre qualité exemplaire de son travail s'impose : la profondeur de ses analyses. Si d'autres essais ont examiné certains des thèmes pris en considération ici, aucun n'est allé aussi loin dans la reconstitution détaillée des liens entre cinéma, sciences du psychisme et modernité.

Comme Mireille Berton l'annonce dans son introduction, son livre « envisage les rapports entre le cinéma et les théories du psychisme dans une logique d'interactions multilatérales. » La réussite remarquable de ce livre réside précisément dans la façon dont il rend compte de ces multiples croisements. Une partie de son originalité consiste à avoir découvert, puis démontré l'influence réciproque entre le cinéma, la psychiatrie, la parapsychologie et les nouvelles technologies au moyen de nombreux exemples. Dans une argumentation admirablement structurée au chapitre 2, l'auteure suit par exemple la trace des interactions entre l'électricité, le corps nerveux, les théories psychiatriques et les machines de vues animées – alors en train de forger la modernité, tout en étant modelés par elle en retour. Les pages sur l'électricité, comme celles sur le spiritisme, ne sont rien moins que brillantes. L'agencement

de ses observations concernant le rôle central de l'électricité permet de mieux comprendre les liens qui se sont établis entre les technologies, les fantasmes relatifs aux patients nerveux et psychotiques, la perméabilité entre le cerveau humain et le monde extérieur (avec la perte concomitante de l'identité propre) et l'électricité telle que pensée dans les théories psychanalytiques, afin de montrer comment le cinéma cristallise l'imaginaire qu'inspire alors l'électricité.

La complexité des enjeux soulevés par l'auteure est considérable, et ses analyses démontrent une maîtrise parfaite des aspects délicats et parfois ambigus impliqués par ces mêmes enjeux. Au chapitre 11, notamment, elle réussit à comparer et à démêler les notions, les représentations et les pratiques – parfois si proches – du spiritisme et de la médecine, pour ensuite les mettre en rapport avec les dispositifs du cinématographe et de la magie, ainsi qu'avec l'expérience des spectateurs. Inédites, ces observations font preuve d'une pensée originale et vive, au point que les lecteurs auront l'impression de participer aux découvertes dégagées en cours de route. À travers la matrice des connexions qu'elle tisse tout au long du livre, Berton propose de dessiner les contours d'une nouvelle forme de subjectivité « repensée à l'aune de pathologies nées *de* et *avec* la modernité ».

Elle explore non seulement des concepts partagés par les sciences du psychisme et les composantes étonnantes et merveilleuses du cinéma, mais aussi des textes psychiatriques où le cinéma sert de modèle, ou encore simplement de métaphore. À ce titre, elle est peut-être la première à considérer les théories du psychisme au sein desquelles le cinéma n'est pas mentionné explicitement mais où son modèle (ou sa métaphore) façonne une réflexion sur le fonctionnement de l'esprit humain. Plus même, où la métaphore contribue à construire une théorie du psychisme, jusqu'à se transmuier en pratique, notamment chez Freud. Le cinéma s'offre, en effet, comme le parangon des nouvelles technologies destinées à fasciner, effrayer et à faire rêver tout un chacun, à commencer par les « névropathes ».

Dans les domaines qu'elle a choisi de creuser – en particulier les maladies nerveuses et l'hypnose de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans leurs rapports avec le cinéma des premiers temps et la modernité – Mireille Berton est, à mon sens, la chercheuse la plus brillante de sa génération. Chercheuse infatigable, elle possède un don remarquable d'analyse.



Historienne dédiée corps et âme à son travail, elle ne se contente jamais de présenter les phénomènes liés à l'hystérie, tels l'hypnose, l'automatisme ou l'hyperesthésie, sans les avoir explorés dans toute leur épaisseur historique et dans les différentes moutures et interprétations qu'en font les médecins. (L'hystérie et l'hypnose sont suffisamment fascinantes pour que d'autres se soient contentés de s'en servir en ayant une connaissance limitée des faits les plus saillants). Berton ne tombe jamais dans le piège du sensationnalisme qui guette parfois celles et ceux travaillant sur l'hystérie et l'hypnose, une tendance que l'on constate déjà chez les journalistes au XIX<sup>ème</sup> siècle, et qui persiste encore aujourd'hui chez certains artistes et écrivains. Au contraire, après avoir rassemblé une somme remarquable de documents, ainsi qu'avoir consulté des études récentes, elle a examiné méticuleusement les conceptions de cette époque afin de retracer les continuités et discontinuités entre notions, croyances et découvertes provenant de la psychiatrie, de la parapsychologie, des technologies et des spectacles. Elle en discute avec une assurance qui ne vient que d'une très grande familiarité avec ces champs et disciplines. L'envergure d'un projet qui embrasse autant de domaines, et qui les explore dans le détail, est impressionnante. Cette envergure concerne également des analyses très complètes de la figure du corps nerveux à travers quatre états caractéristiques : la fatigue, le choc, l'hallucination et l'hypnose. Des années de recherche sur les maladies nerveuses du XIX<sup>ème</sup> siècle ont également permis à Mireille Berton de dénicher de nombreuses observations médicales et sociologiques correspondant à ces états chez les spectateurs du cinématographe.

Si aux États-Unis la question de l'identité sociale et sexuelle de genre a irrigué presque toutes les études sur l'hystérie depuis les années 1990, Berton est la première chercheuse francophone à envisager les rapports de genres comme faisant partie intégrante du rapport hystérie-cinéma, lui donnant un rôle primordial dans l'analyse du « nœud formé par névrose, féminité et modernité » mis en évidence dans sa recherche. Devant l'écran du cinématographe, le spectateur abandonnerait tout contrôle, réduit à « un pur corps de sensations » renvoyant l'image d'un corps à la fois nerveux et féminin. La dangerosité de cet abandon à l'inconscient cérébral et de la transformation du sujet spectral en surface hyper-réceptive aux sensations est alors affirmée par des médecins et psychiatres qui évaluent l'impact du médium sur l'hygiène publique. Or,

Berton a le mérite de confronter sa réflexion sur le corps nerveux pathologique et ses liens avec le cinéma à des travaux actuels qui proposent des interprétations bien différentes concernant les spectateurs du tournant de siècle. Ainsi, dans son dernier chapitre – son intégrité l’ayant menée à nuancer la vision hégémonique du cinéma comme essentiellement nocif pour le corps et l’esprit –, elle explore d’autres discours hygiénistes, sociologiques, anthropologiques et esthétiques sur le public du cinéma, permettant de tempérer l’orientation cinéphobe dominante s’inquiétant des effets contaminateurs des images filmiques.

En effet, certaines sources signalent un effet bénéfique, voire thérapeutique, des vues animées sur des sujets surexcités ou, au contraire, léthargiques. Dans la conclusion, on peut lire que « le spectateur du cinéma premier incarne le prototype du sujet sidéré par le spectacle du monde moderne, prenant plaisir à être surstimulé [...]. Actualisant un modèle de spectatorialité oxymorique conjoignant hystérie et hypnose, [il] intègre les codes de la maladie nerveuse pour leur donner une nouvelle dimension (esthétique, artistique) sur la scène sociale. » Dans cette perspective, l’œuvre de Georges Méliès constitue le lieu où « le choc, la suggestion et l’hallucination sont résolument recherchés au sein d’une expérience esthétique complète » mais où « l’hallucination légère [serait] sans conséquences. » Mireille Berton voit également dans la pensée du philosophe-esthéticien Paul Souriau (*La Suggestion dans l’art*, 1893) – lequel envisage l’hypnose comme faisant partie intégrante de l’expérience esthétique permettant d’assouvir « la soif de chimères » – une source d’inspiration possible pour les théories et les films d’Abel Gance et de Jean Epstein où la suggestion hypnotique joue un rôle capital.

En 1989, lorsque j’ai tissé les liens entre l’hystérie et le café-concert de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les convergences entre les spectacles populaires et les maladies nerveuses n’avaient pas encore été défrichées – alors que les relations entre hystérie et littérature allaient bon train. L’ouvrage emblématique de Georges Didi-Huberman (1980) et les textes de Jacqueline Carroy (dès 1981) avaient stimulé un certain nombre d’études, majoritairement nord-américaines, intéressées par la littérature et les approches féministes. Toutefois, à l’exception de l’ouvrage *Dance Pathologies* de Felicia McCarren (sur le ballet *Gisèle*, Loïe Fuller et *Les Bagatelles d’un massacre*) paru en 1998, l’influence considérable des maladies nerveuses sur les spectacles populaires n’avait pas encore été explorée. *Why*

## PRÉFACE

*the French love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema*, paru en 2001, fut donc le premier ouvrage à proposer l'analogie entre hystérie, hypnose et cinéma et à l'examiner dans une perspective historique et esthétique<sup>1</sup>. Depuis, l'intérêt pour l'hystérie et l'hypnose du XIX<sup>ème</sup> a continué à s'accroître, mais c'est seulement depuis une décennie que ces phénomènes et leurs connexions avec le monde du spectacle (danse, cinéma, arts plastiques) suscitent une attention majeure. En effet, de nos jours, un grand nombre d'universitaires, chorégraphes, vidéastes, plasticiennes et cinéastes se sont lancés dans cette voie. Le livre de Mireille Berton représente celui qui, parmi les ouvrages en anglais et en français que je connais, creuse les conceptions entourant l'hystérie, l'hypnose, le cinéma et la modernité de la manière la plus réfléchie et approfondie, livrant un panorama extraordinairement riche et vivant. Cet ouvrage fera date.

1. Une observation très pertinente de Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini* (1990) sur le cinéma « primitif » note la présence des psychopathologies, mais l'auteur ne poursuivra jamais cette piste par la suite.



## AVANT-PROPOS

L'idée de cet ouvrage a pris forme lentement, alors que son thème général – les liens entre cinéma et sciences du psychisme – était encore relativement peu exploré dans une perspective épistémologique, avec une attention particulière portée aux sources comme révélatrices d'imaginaires culturels entourant le spectateur du cinéma premier. Depuis, les études sur les conditions historiques de la réception, de la consommation et de l'exhibition des films dans des contextes géographiques et sociaux fort variés ont permis d'enrichir significativement un domaine de recherche en expansion continue. Un meilleur accès aux archives et la digitalisation croissante de sources ont participé au développement de réflexions sur la manière dont les contemporains ont reçu, vécu, imaginé, rêvé le cinématographe au tournant du siècle ; mais également, on peut le supposer, la curiosité éveillée par une histoire des pratiques de consommation audiovisuelles, lesquelles sont aujourd'hui remises en jeu par les transformations constantes de notre environnement technologique. Formée à la « nouvelle histoire du cinéma », la génération actuelle met en œuvre des méthodes rigoureuses pour approcher des objets précis circonscrits dans le temps et dans l'espace, de sorte à proposer des recherches à la fois ciblées et approfondies, toujours étayées par une lecture serrée des sources.

Depuis que ce projet de recherche a été esquissé, travaillé et retravaillé, interrompu et partiellement relancé, une série d'ouvrages majeurs sont parus pour indiquer la nécessité de revenir aux sources afin de mieux comprendre les enjeux d'une analogie transformée très tôt en un lieu commun de la théorie et de la critique du cinéma, à savoir celle qui rapproche le fonctionnement du dispositif cinématographique du travail du psychisme humain. Les travaux d'Andreas Killen, Heide Schlüppmann, Scott Curtis et Stefan Andriopoulos pour l'Allemagne, Silvio Alovio, Massimo Locatelli et Luca Mazzei pour l'Italie, Emmanuelle André

et Emmanuel Plasseraud pour la France – sans parler des ouvrages fondateurs et fondamentaux de Rae Beth Gordon et d'Alessandra Violi – ont apporté à la connaissance des éléments capitaux concernant l'histoire des spectateurs du début du xx<sup>e</sup> siècle. Avec le décalage marqué entre ses prémices et son point d'aboutissement, ce présent ouvrage se situe dans la continuité de ces excellents travaux qu'il vient compléter, tout en proposant une lecture renouvelée des interactions qui se sont établies autour de 1900 entre les discours sur l'expérience cinématographique et les sciences médicales et psychologiques. Si sa parution tardive atténue quelque peu son caractère de nouveauté, il saura, je l'espère, susciter la curiosité de ceux et celles qui s'intéressent à l'histoire de la spectatorialité et de la subjectivité à l'ère de la modernité industrielle et capitaliste.

Ce livre doit beaucoup au soutien, aux conseils et/ou à l'amitié de: Anne-Katrin Weber, Édouard Arnoldy, Vincent Fleury, Ariane Berton, Jean-François Schwab, Olivier Lugon, Charles-Antoine Courcoux, ainsi qu'à Raymond Bellour, Vincent Barras, Céline Eidenbenz, Roland Cosandey, Martine Hennard Dutheil de La Rochère, Youri Deschamps, Ariane Tschopp, Silvio Alovio, Alessandra Violi, Margrit Tröhler, Pascale Sahy, Maria Tortajada, Livio Belloï, Fernando Vidal, Jacques Malthête-Méliès, Stéphane Tralongo, Gilda Bernasconi, Lucilla Albano, Jacqueline Carroy, Anne-Marie Quévrain, Rae Beth Gordon et François Albera.

Merci à Camille Soufflet pour la dernière relecture, et à Colette Saint Yves (alias Hortense Lagrange) pour me donner la possibilité d'utiliser l'un de ses collages en guise de couverture (<http://www.colettesaintyves.com/>).

La réalisation et la publication de cet ouvrage ont été possibles grâce au soutien financier de la Fondation suisse pour la recherche scientifique (FNRS), la Commission de Recherche du FNRS de l'UNIL, la Fondation pour l'Université de Lausanne, le Fonds des Publications de l'UNIL, la Société académique vaudoise (SAV), la Fondation de l'Association suisse des femmes diplômées des universités, et la Fondation Erna Hamburger (EPFL/UNIL). Merci à leurs représentant-e-s d'avoir rendu ce projet possible.

AVANT-PROPOS

Je dédie ce livre à des femmes extraordinaires, toutes générations confondues :

Anne-Katrin Weber,  
Rae Beth Gordon,  
Alessandra Violi,  
Anne-Marie Quévrain,  
Julia Berton,

Ainsi qu'à la mémoire de Marthe Porret.





## INTRODUCTION

Au passage du siècle, cinéma et sciences du psychisme se rencontrent au cœur d'une nouvelle problématisation de la subjectivité humaine hantée par les phénomènes intrigants de l'hystérie et de l'hypnose. La multiplication des cas de névrose conduit les médecins, les neuropsychiatres et les psychologues à remettre en question l'idée d'un moi homogène et contrôlé, donnant naissance à un riche imaginaire du corps nerveux. C'est dans le contexte d'une culture névrotique fabriquant à la chaîne des corps automatiques voués à leur inconscient cérébral que se situe cette étude croisée du « cinéma » (compris au sens large du terme comme une série variée de dispositifs d'images animées/projetées) et les différentes disciplines liées à l'observation du mental (la psychologie, la psychanalyse, la neurologie, la psychiatrie et la parapsychologie). L'enjeu principal consiste à proposer une histoire socioculturelle de la réception en examinant les conditions de possibilité des spectateurs cinématographiques dans un cadre historique particulier : celui de la modernité sociale, technologique et industrielle. On étudie notamment la grille symbolique à travers laquelle les spectateurs sont décrits et « théorisés », quand bien même les portraits livrés par les contemporains ne correspondent pas à la « réalité » psychophysique des individus concrets qui composent alors les publics<sup>1</sup>. Aussi, le « spectateur » n'est pas envisagé sous l'angle d'une entité empirique attestée historiquement, mais en tant que *construction discursive* issue d'une série disparate de sources qui fournit le plus souvent des informations indirectes sur la réception filmique.

1. Emmanuel Plasseraud, dans un ouvrage exemplaire consacré à l'histoire des théories du spectateur durant la période muette, estime également que « le spectateur n'existe pas » : « le spectateur est d'abord une notion théorique ». « Le spectateur n'existe pas parce qu'il y a eu *plusieurs* spectateurs théoriques dans l'histoire de la théorie du cinéma. » Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 17.

Le cinématographe intervient dans les sciences médicales et psychologiques à deux niveaux distincts mais interdépendants : au plan rhétorique en guise de métaphore explicitant des phénomènes perceptifs et mentaux particuliers ; au plan épistémologique comme opérateur de pensée instruisant un savoir et des critères de pertinence originaux. Au sein d'une culture visuelle accordant au corps une place essentielle comme matrice perceptive, cognitive et psychologique<sup>1</sup>, le cinématographe devient la métaphore privilégiée en vue de théoriser le fonctionnement de l'appareil psychique<sup>2</sup>. Réciproquement, la codification de l'expérience cinématographique dépend d'une culture neurologique qui transforme les sujets en machines traversées par des champs de forces contradictoires, à l'image même de la modernité. Aux côtés des hystériques filmés par les premiers opérateurs, les spectateurs tels que décrits contribuent non seulement à attester la persistance du modèle neuro-pathologique dans la culture visuelle du début du xx<sup>e</sup> siècle, mais encore à transformer la vision savante du sujet dans ses rapports avec le monde environnant. C'est donc dans une logique d'interactions multilatérales que l'on envisage les rapports entre le cinéma et les théories du psychisme observés à travers leurs pratiques, leurs discours et leurs imaginaires respectifs. Si le dispositif cinématographique en tant que technique, représentation et modèle de pensée reprend à son compte l'imaginaire médical de cette époque, il contribue également en retour à retravailler une conception de la subjectivité étroitement tributaire des technologies contemporaines et des fantasmes qu'elles génèrent<sup>3</sup>.

1. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994 [1990].

2. C'est aussi l'hypothèse défendue par Massimo Locatelli selon lequel le cinéma fournirait la métaphore majeure de l'esprit durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle [« Perception, Projection, Participation. Film and the Invention of the Modern Mind », dans Francesco CASSETTI, Jane GAINES et Valentina RE (dir.), *Dall'inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva/Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 487-488].

3. Cf. 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. L'auteure explore l'hystérie comme un « nœud épistémique » qui « fournit au cinéma un modèle iconographique (un modèle de corps et de mise en scène), un modèle poétique (un modèle de création, relié par la convulsion et le montage), un modèle de pensée (une logique de la sensation et une pensée du nervosisme), un modèle de civilisation et une expérience visuelle » (p. 18-20). Il s'agit de montrer comment le cinéma a mis en œuvre le modèle épistémologique de l'hystérie légué par la médecine au moment où elle s'en distancie. Pour ma part, j'examine si le cinéma ne transmet pas lui aussi quelque chose de

On étudiera les croisements entre le sujet des sciences du psychisme et le «sujet» du cinéma (spectateur, membre d'une collectivité sociale, public) à partir d'un certain nombre de questions: à quel modèle de subjectivité et de spectatorialité sommes-nous confrontés dans les sources? Quels sont les postulats théoriques qui les soutiennent, et quels sont les concepts qui y sont associés? Quelles sont les conséquences de l'émergence du «spectateur» de cinéma sur la formalisation du sujet médico-psychologique qui le précède historiquement? Peut-on envisager l'idée d'un passage de l'un à l'autre, et sous quelle forme (celle d'un relais, d'une reconfiguration, d'une symbolisation)? Le cinématographe en tant que pratique sociale et culturelle propose-t-il un spectateur qui pourrait emblématiser la subjectivité des sciences de l'esprit? En d'autres mots, l'analyse sera guidée par deux questions corollaires: d'une part, les discours sur le cinéma prennent-ils en compte les thèses sur le psychisme proposées par les médecins, neuropsychiatres et psychologues? D'autre part, le cinéma modifie-t-il en retour les théories de la subjectivité?

On postulera que le cinéma, *via* les sciences du psychisme, contribue à fonder une nouvelle subjectivité en prise directe avec la modernité, ses spectateurs incarnant une version emblématique du corps nerveux défini comme hypersensoriel et mimétique. C'est précisément à l'interface d'un imaginaire du corps nerveux que se rencontrent cinéma et modernité, le premier étant à la fois l'emblème et l'émanation de la seconde. Partant, il s'agira de montrer comment le spectateur du cinéma devient le prototype du sujet «extraordinaire» des sciences du psychisme, à savoir un sujet nerveux, divisé, magnétique et stupéfié<sup>1</sup>. On ira même plus loin en stipulant qu'il indique la voie vers la construction d'un sujet expérimental de la modernité, sous la forme d'un relais pris par le cinéma au moment où la médecine et la psychologie abandonnent le terrain du merveilleux scientifique pour investir des objets mieux légitimés<sup>2</sup>. Alors que l'hystérie et l'hypnose désertent le champ médical,

sa «révolution» technologique aux savoirs médicaux en train d'élaborer un nouveau modèle de subjectivité né avec la modernité.

1. Cf. Rae Beth GORDON, «Le Merveilleux scientifique and the Fantastic», *L'Esprit créateur*, vol. XXVIII, n° 3, automne 1988, p. 9-22.

2. Analysée par Régine PLAS sous la forme de «merveilleux psychique», cette expression est empruntée au physiologiste et philosophe Joseph Pierre DURAND dit Durand de Gros, *Le Merveilleux scientifique*, Paris, 1894 (Régine PLAS, *Naissance d'une science humaine: la*

elles feront en quelque sorte retour dans le champ du cinéma<sup>1</sup>, non seulement *via* les représentations filmiques, mais également grâce à ses spectateurs dont le corps nerveux trahit tous les symptômes propres aux névroses contemporaines.

Conjuguant épistémologie des dispositifs audiovisuels et archéologie des médias, la méthode choisie est essentiellement inductive, bien qu'elle présente certaines limites comme l'indique Frank Kessler<sup>2</sup> relativement à l'impossibilité de saisir l'expérience concrète des visiteurs des premières projections lumineuses<sup>3</sup>. Dans une telle entreprise, on se heurte en effet inévitablement à des obstacles méthodologiques, à commencer par l'incapacité (matérielle, conceptuelle, imaginaire) à retracer des pratiques culturelles réelles. De plus, les textes présentent toujours un caractère élevé de médiation discursive (creusant davantage l'écart entre le réel social des publics et les représentations qui en sont données), sans compter qu'ils véhiculent des préjugés reflétant une vision hiérarchisée des classes et des rapports sociaux de genre. Dans le cas où ces discours sont pris en charge par les élites bourgeoises, par exemple, les stéréotypes sur la féminité abondent, la spectatrice étant

*psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000).

1. Cette idée rejoint par certains côtés la proposition de Raymond Bellour qui estime, dans une série de réflexions sur les liens entre cinéma, psychanalyse et hypnose, que les deux premiers prennent le relais du troisième suivant le mouvement d'un subtil fondu enchaîné. Tandis qu'autour de 1910 l'hypnose et l'hypnologie perdent les faveurs des sciences médicales et psychologiques autorisées, le cinéma et la psychanalyse en absorbent l'essentiel sous de nouvelles formes, que ce soit sur le plan de leur signifié (leurs dispositifs de capture de l'attention et de transfert émotionnel) que de leur signifiant (leur code et leur langage imbus de visions intérieures). Si le Cinématographe Lumière, selon Bellour, cristallise en son sein une longue tradition de dispositifs visuels qui lui préexistent, il intègre et transforme à sa manière le rôle joué par l'hypnose dans l'histoire de la visualité, l'hypnose étant, dès Mesmer, configurée comme un instrument de vision qui prolonge le corps dans ses propriétés perceptives. Aussi, nous comprenons avec Bellour que, contrairement à ce qu'enseignent les manuels d'histoire, l'hypnose ne connaît pas sa belle mort à la Salpêtrière avec l'hypnotisme scientifique de Jean-Martin Charcot, mais survit au travers d'une série de dispositifs cousins avec lesquels elle partage des principes fonctionnels et formels (Raymond BELLOUR, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL/Trafic, 2009).

2. Frank KESSLER, « Viewing Pleasures, Pleasuring Views. Forms of Spectatorship in Early Cinema », dans Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marbourg, Schüren, 2010, p. 67.

3. Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN, « From the Ideal Spectator to the Social Practice of Reception », dans I. SCHENK, M. TRÖHLER et Y. ZIMMERMANN (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption, ibid.*, p. 17-24.

réduite à un corps plus qu'à un regard<sup>1</sup>. Les contemporains négligent par ailleurs bien souvent la diversité psychologique et physique des groupes humains qui fréquentent les cinématographes, formulant des généralités problématiques pour l'enquête historique.

Deux autres facteurs viennent relativiser la portée d'une démarche essentiellement basée sur l'étude de sources hétérogènes à tous points de vue (précisons qu'elles sont issues des espaces francophone, allemand, anglo-saxon, italien et espagnol) : d'une part l'internationalisation des sciences médicales, et d'autre part la mise à l'écart volontaire des vues et films qui renseignent eux aussi sur l'imaginaire du corps nerveux. La « globalisation » du savoir médical, d'abord, laisse apparaître certains consensus « transnationaux » sur des thèmes qui ne relèvent pas tant du médical que du social, donnant lieu parfois à des flottements et à des amalgames. La porosité des sciences du psychisme, dont les différentes disciplines partagent un lexique et un répertoire thématique communs, explique en partie des processus de convergences autour d'une matrice positiviste identique. L'impossibilité de fixer des frontières nettes entre ces champs, souligne Silvio Alovisio, s'illustre notamment dans la pluralité des parcours professionnels, un seul savant pouvant cumuler des compétences dans les secteurs de la neurologie, de la psychiatrie et de l'anthropologie<sup>2</sup>. Cette perméabilité disciplinaire favorise la circulation active de concepts et de paradigmes qui sont réappropriés et retravaillés au gré des textes et des contextes, quitte parfois à ce que leur pertinence s'érousse au cours des trajectoires. Le second facteur touche au moyen d'« atteindre » les spectateurs de l'époque *via* les films qui leur sont adressés, puisque ceux-ci mettent régulièrement en scène l'inconscient cérébral des sciences du psychisme<sup>3</sup>. Or, à la différence d'approches pragmatiques de la réception, il est ici fait abstraction de l'expérience des spectateurs telle qu'elle s'inscrit dans le texte filmique et parafilmique<sup>4</sup>. Focalisées sur la manière dont les sciences du psychisme et

1. Silvio ALOVISIO, « La Spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento », dans Monica DALL'ASTA *et al.* (dir.), *Non Solo Dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologne, Cineteca di Bologna, 2008, p. 275.

2. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 13.

3. Rae Beth GORDON, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford Cal., Stanford University Press, 2001.

4. Voir Ruggero EUGENI, *Semiotica dei media. Le Forme dell'esperienza*, Rome, Carocci,

l'imaginaire populaire élaborent en creux une archéologie du spectateur de cinéma<sup>1</sup>, nos analyses se fondent sur une série d'énoncés qui ne coïncident pas forcément avec la réalité expérientielle des spectateurs de l'époque – celle-ci s'avérant difficile à cerner, à moins d'entreprendre une observation très balisée d'histoire locale ou microlocale. C'est pourquoi, les modèles de spectatorialité qui en découlent ne remplacent ni ne contestent ceux mis au jour dans d'autres études. Au contraire, ils viennent s'ajouter à, et peut-être enrichir, notre connaissance d'une période aussi fascinante que complexe.

### *Cinéma et sciences du psychisme*

Cette recherche couvre un arc chronologique qui englobe une partie du pré-cinéma et l'émergence des projections de vues animées dans des lieux divers où elles se mêlent à des spectacles de vaudeville, itinérants et forains, jusqu'à leur exploitation dans des salles en dur réservées exclusivement à cet effet. Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, le cinématographe circule dans des contextes extra-filmiques où il constitue une attraction technologique parmi d'autres curiosités scientifiques et parascientifiques<sup>2</sup>. Comparant le public de théâtre et celui du cinématographe, un chroniqueur souligne en 1914 la distinction existant entre « aller voir un film » et « aller au cinéma », l'indifférence vis-à-vis de la nature précise du spectacle étant interprétée comme un gage de sa modernité (« le Cinématographe a raison d'être uniquement dans la vie moderne, et celle-ci a raison d'être dans le Cinématographe<sup>3</sup> »). C'est son rituel social et la variété des attractions qui l'accompagnent qui sont alors valorisés. Si bien que l'hétérogénéité des objets et des pratiques incline à envisager le terme de « cinéma » au sens large de spectacles ou dispositifs cinématographiques articulant trois composantes plus ou

2010; *Film, sapere, società*, Milan, Vita e Pensiero, 1999; Matteo LENTO, *La Scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Zurich, 2014.

1. Cf. Frank KESSLER, « Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels », *Persée* [en ligne], *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 73-98.

2. Viva PACI, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

3. Angelo Luigi FIORITA, « L'Elogio della cinematografia », *Il Maggese cinematografico*, n° 11, 10 juin 1914, p. 1. (Je traduis).

moins constantes : une représentation, un sujet-percevant et un outillage technique<sup>1</sup>. La notion de « dispositif » offre l'avantage d'observer cas par cas les faisceaux de relations agissant au sein de ce « triangle » formé par l'utilisateur, l'image et la machine. Débarrassée aujourd'hui de sa connotation psychanalytique (universalisante et anhistorique) telle que Jean-Louis Baudry ou Christian Metz l'avait pensée<sup>2</sup>, elle ne sert plus à cerner des liens immuables, mais à sonder les transformations historiques qui affectent les rapports entre l'appareil, son spectateur et l'espace physique et mental qui les accueille. Comme le suggère Frank Kessler, il n'est plus possible de nos jours de parler d'un seul dispositif, d'un seul spectateur, ou d'une seule situation de réception, tant les modes de production, de diffusion et de consommation des images animées fluctuent au cours du temps, des aires géographiques et des habitus socioculturels<sup>3</sup>. L'usage proliférant et anarchique du terme « dispositif » lui-même ajoute une certaine confusion aux discussions sur l'histoire du cinéma premier qu'il s'agit, pour André Gaudreault, d'envisager selon un point de vue « panoramique » préservant son appartenance à une multiplicité de séries culturelles qui l'affranchit de tout déterminisme de type « génétique » et hiérarchisant<sup>4</sup>. Sensibles aux spécificités nationales ou régionales, ainsi qu'aux ramifications culturelles complexes du cinéma, les études récentes sur la réception s'intéressent précisément à analyser la composition des publics, les lieux de diffusion des films ou les pratiques éditoriales qui divergent passablement d'un pays et d'une époque à l'autre. La pluralité des pratiques de projections, des discours, des sujets et des publics qui les constituent oblige ainsi à

1. Pour une analyse du concept de dispositif cinématographique, voir notamment : François ALBERA et Maria TORTAJADA, « L'Épistémè "1900" », dans André GAUDREULT, Catherine RUSSELL et Pierre VERONNEAU (dir.), *Le Cinéma, nouvelle technologie du xx<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20<sup>th</sup> Century*, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62; Maria TORTAJADA, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 2-3, automne 2004, p. 19-51.

2. Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1993 [1977]; Jean-Louis BAUDRY, *L'Effet cinéma*, Paris, Éd. Albatros, 1978.

3. Frank KESSLER : « Notes on *Dispositif* », [<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>]; « La Cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 21-34.

4. André GAUDREULT, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

manier avec prudence les concepts de «spectateur» et de «dispositif cinématographique».

C'est avec la conscience de ces limites qu'on cherchera à analyser la manière dont les contemporains appréhendent le cinématographe et les phénomènes qui l'entourent. Quels sont les imaginaires et les principes théoriques qui sous-tendent ces discours et comment communiquent-ils avec des formes de savoirs qui circulent à la même époque? Comme le rappelle à juste titre Jörg Schweinitz, au début du siècle, tout le monde prend la parole sur le cinéma, et plus particulièrement les intellectuels et les hommes (et quelques femmes) de lettres<sup>1</sup>. Le cinéma engendre des débats à dimension publique qui reproduisent les clichés habituels liés à l'apparition de tout «nouveau» média: enthousiasme «progressiste» et scepticisme «conservateur» renvoient à des compréhensions différenciées de la modernité. Malgré cette polarisation entre les partisans (minoritaires) d'une culture populaire, industrielle et visuelle favorisée par les spectacles cinématographiques, et les défenseurs (majoritaires) d'une culture traditionnelle axée sur le primat du verbe, les positions sont loin d'être homogènes<sup>2</sup>.

En faisant abstraction des idéologies qui alimentent les prises de position sur le cinéma, la classification des textes-sources, ouvrages et articles confondus, s'articule en trois catégories générales: 1. Les discours sur l'expérience cinématographique aux statuts très divers (témoignages d'époque, comptes rendus journalistiques, essais, causeries, récits semi-littéraires, écrits d'ingénieurs, etc.); 2. Les textes scientifiques de médecins, psychologues, neuropsychiatres, philosophes, etc., qui s'intéressent au cinéma et à son rôle étiologique dans les maladies nerveuses et mentales; 3. Les théories du psychisme où le cinéma n'est pas mentionné explicitement mais où son modèle (ou sa métaphore) travaille en sous-main une réflexion sur le fonctionnement de l'esprit. De ces divers documents émergent plus précisément trois visions du cinématographe qui sont révélatrices du rapport que chacun des auteurs entretient avec le «nouveau» médium. Alors que les discours réactionnaires défendent une approche résolument technophobe du cinéma (et plus largement de la modernité), ses défenseurs

1. Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 5.

2. *Idem*, p. 6-8.



se réjouissent de son apport aux progrès scientifiques et humains<sup>1</sup>. Entre ces deux extrêmes, généralement incarnés par des intellectuels, des artistes, des journalistes, des juristes, etc., on trouve les savants qui sondent le cinéma en dehors de toute visée moralisatrice, cherchant à établir l'objectivité des faits et des effets du médium. À travers cette disparité des points de vues et des champs dans lesquels ils s'insèrent, chaque énoncé livre des indices sur la manière dont on interprète alors le cinéma et ses spectateurs.

Au tournant du siècle émerge une culture de masse technologisée dont les spectacles cinématographiques sont l'une des expressions les plus commentées. La fourchette temporelle comprise entre 1895 et 1910 correspond à la phase initiale d'affirmation sociale d'un médium, lequel suscite des commentaires souvent sporadiques et subordonnés à d'autres thèmes. Or, comme le souligne Silvio Alovio, cette marginalité du cinéma dans les textes qui l'évoquent au passage et au détour de propos plus centraux contraste avec la récurrence d'arguments mettant en évidence son caractère de nouveauté « familière », puisqu'il rappelle des dispositifs de projection d'images déjà connus du public<sup>2</sup>. Doublement enraciné dans son temps en tant que spectacle audiovisuel et technologie moderne, le cinématographe interpelle et intrigue tous ceux qui assistent à son succès grandissant. Succédant à la phase de « nouveauté » mêlant crainte et enthousiasme, la période de réforme du cinéma (dès 1907-1908) donne lieu à des discours plus construits, les écrits interrogeant, non plus seulement les effets psychophysiologiques de l'image animée/projetée, mais sa dimension esthétique, ses fonctions artistiques et ses répercussions sociales. Malgré cette nouvelle orientation prise par les discours, on continue de s'inquiéter des conséquences néfastes du cinéma sur l'esprit et le corps des spectateurs. On peut ainsi avancer que durant cette période, le cinéma passe du statut de « nouvelle technologie » (entre 1895 et 1897 environ) à un loisir populaire encore relativement peu réglementé du point de vue social, et que l'on consomme dans des situations et sous des formes variées (1897-1907 environ). À la fin de la première décennie du xx<sup>e</sup>

1. Voir Anton KAES (dir.), *Das Kinodebatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, Niemeyer, 1978; Andreas KILLEN, « Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany », *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 14, n° 1, janvier-février 2006, p. 38-43.

2. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile, op. cit.*, p. 27.

siècle, il entre progressivement dans une phase où prévalent les propos régulateurs visant à discipliner un divertissement jugé malsain par une grande partie des élites (1907/1908-1914). Au tournant des années 1910, des groupes de réformateurs sociaux, moralisateurs et cinéphobes s'engagent en effet à rendre le cinéma inoffensif pour les individus qui fréquentent assidûment les salles, en particulier les enfants, les adolescents et les femmes. Observables dans plusieurs pays occidentaux, ces efforts d'assainissement du cinéma contribuent à codifier une pratique culturelle, conduisant progressivement à son institutionnalisation économique et sociale.

Nos analyses s'appuient sur une périodisation souple et ouverte qui traite chaque « époque » comme étant à la fois autonome et dépendante de celles qui l'encadrent, tout en tolérant chevauchements et (dis)continuités multiples. Pour en discuter, on propose d'utiliser la terminologie suivante, inspirée des travaux d'Éric de Kuypers<sup>1</sup> : le cinéma premier ou le cinéma de la première époque (1895-1907/1908), le cinéma de la seconde époque (1907/1908-1914), et le cinéma de l'institutionnalisation narrative (1914-1920). Ce découpage permet de mettre l'accent sur une différenciation, suggérée par Frank Kessler, entre un régime du « spectaculaire » dominant durant le cinéma de la première époque (où le dispositif technique et la situation de réception dispensent l'attraction principale), et un régime de « spectacle » où le film concentre et absorbe l'entière attention des spectateurs<sup>2</sup>. Un parallèle peut être tiré avec les sciences du psychisme étudiant le cinématographe : si dans un premier temps, elles s'intéressent principalement aux mécanismes perceptifs engagés par la vision filmique, peu à peu l'attention se déplace vers l'exploration du film vu comme « surplus imaginaire<sup>3</sup> ». Sur ce terrain également, on constate un glissement progressif d'une réflexion sur les effets du cinématographe, vers des observations qui prennent en considération les processus inconscients déclenchés par le film.

1. ÉRIC DE KUYPER, «Le Cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix», *Cinémathèque*, n° 1 et 2, 1992, p. 28-35 et p. 58-68. Le cinéma de la seconde époque correspond, selon l'auteur, à la période dite de transition entre le cinéma des premiers temps et le cinéma de la narration institutionnalisée. Il conteste d'ailleurs les analyses fondées sur le concept de « période de transition » proposé par Eileen BOWSER (*The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990).

2. Frank KESSLER, «La Cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire», *op. cit.*

3. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 97. Cf. p. 95-97. (Je traduis)

Cependant, si ces découpages mettent en lumière des tendances générales, ils doivent aussi être relativisés puisque certains phénomènes se déploient sur l'ensemble de la période. Une chose néanmoins demeure difficile à contester : la constitution, au milieu des années 1910, de l'industrie du cinéma hollywoodienne avère l'infléchissement du spectacle cinématographique vers un modèle de récit filmique relativement uniforme, impliquant un spectateur « réglé » par le dispositif. La réforme du cinéma entreprise dans les pays occidentaux autour des années 1910 participe à l'élaboration de normes à la fois esthétiques, morales et comportementales qui assurent le respect des idéaux de bienséance sociale et d'élévation culturelle<sup>1</sup>. Le cinéma doit alors offrir une saine diversion pour toute la famille, toutes classes sociales confondues, ses valeurs éducatives et récréatives constituant la mission principale que les autorités de régulation lui assignent. En témoigne le *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma* qui mentionne, en 1912, l'obligation d'inclure un service médical « dans chaque établissement de la première catégorie et dans tout établissement des autres catégories pouvant recevoir plus de huit cents spectateurs<sup>2</sup> ».

C'est dans ce contexte de débats sur les fonctions morales et sociales du cinématographe qu'apparaît un nouveau groupe d'exégètes – composé de médecins, neuropsychiatres et psychologues – qui va prendre en charge un « discours-diagnostic » aux côtés des réformateurs sociaux, des hommes de loi et de foi, et de criminologues. Leurs analyses sur les pathologies de la vue, du système nerveux et de la conduite sociale induites par le cinématographe vont être récupérées par les réformateurs pour justifier l'alarmisme ambiant, contribuant à transformer cette pratique culturelle au plan institutionnel, économique et représentationnel. Les sciences médicales et psychologiques offrent des arguments

1. La transformation du cinéma, toutefois, ne dépend pas uniquement d'un désir de respectabilité de la part des exploitants qui cherchent à attirer une clientèle plus choisie, mais découle d'un ensemble de facteurs comme par exemple le besoin des spectateurs de voir des films plus longs et narrativement plus élaborés. Le passage à l'institutionnalisation doit donc se comprendre en termes dialectiques, comme étant lié à un changement dans le mode de production (de masse) des films. Voir Charles MUSSER, « Towards a History of Theatrical Culture: Imagining an Integrated History of Stage and Screen », dans John FULLERTON (dir.), *Screen Culture: History and Textuality*, Londres, John Libbey, 2004, p. 3-19.

2. Charles LE FRAPER (dir.), *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie: les projections animées*, Paris, Édition du Courrier Cinématographique, s. d. [autour de 1912], p. 19.

de taille pour affirmer la dangerosité des projections lumineuses, ainsi que la nécessité d'un contrôle de la part des autorités gouvernementales, policières, médicales, éducatives, etc. Cet élan de moralisation du spectacle cinématographique et de ses spectateurs relève plus largement de dynamiques sociales et culturelles qui, sans être forcément coordonnées et concertées, aboutiront à la formation d'un cinéma et de spectateurs « standardisés ».

La locution « sciences du psychisme » comprend les théories de la subjectivité en cours principalement dans la psychanalyse, la psychiatrie, la médecine, la psychologie, la psychophysiologie et la parapsychologie – champs scientifiques (et parascientifiques) qui s'interrogent sur le fonctionnement de l'esprit et du corps humains. Empruntée aux historiens de la psychologie et de la médecine<sup>1</sup>, l'expression « sciences du psychisme » recouvre l'ensemble des théories et des pratiques relatives au psychisme, entité à la fois somatique, car en prise directe avec le système nerveux, et spirituelle puisque version « modernisée » des anciennes « facultés de l'âme » (à savoir, la sensibilité, le jugement, la volonté et l'intelligence)<sup>2</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les experts, qu'ils soient physiologues, psychologues, médecins, neuropsychiatres ou philosophes s'intéressent aux rapports entre le physique et le mental analysés à l'aide d'outils forgés par les sciences positives alors en plein essor. D'une manière générale, les sciences du psychisme (et les sciences humaines naissantes) se rallient à une conception nettement psychologique de l'individu sain et malade.

Jacqueline Carroy et ses consœurs le remarquent, la « montée des cultures psychologiques » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est l'œuvre d'une multitude de protagonistes provenant des domaines les plus variés, allant de la médecine à la philosophie, de la littérature à la parapsychologie<sup>3</sup>. Ces sciences du psychisme se distribuent sur une littérature

1. Les sciences du psychisme regroupent principalement la psychologie, la psychanalyse et la psychiatrie, ces domaines ayant des liens extrêmement étroits avec les sciences médicales et biologiques dont elles procèdent directement, mais aussi avec les milieux éducatifs soucieux d'hygiénisme. Les séminaires organisés au Centre Koyré (CNRS/EHESS) enseignent comment ces disciplines se sont constituées historiquement à travers des liens complexes avec la médecine et la philosophie, disciplines qui constituent les soubassements théoriques de la psychologie au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

2. Serge NICOLAS, *Les Facultés de l'âme. Une histoire des systèmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005.

3. Jacqueline CARROY, Annick OHAYON et Régine PLAS, *Histoire de la psychologie en*

aussi vaste que disparate: ouvrages spécialisés ou de vulgarisation, thèses, revues, traités généraux sur les maladies mentales, dictionnaires médicaux, monographies, grande presse, etc. Loin de constituer un champ disciplinaire homogène, elles incluent des catégories professionnelles et des postures institutionnelles disparates, leurs acteurs étant le plus souvent neurologues, psychologues, psychiatres, physiologues, médecins internistes, chirurgiens, aliénistes, philosophes, hygiénistes, psychanalystes. Aux côtés des figures marquantes de l'histoire des sciences médicales comme William James, Pierre Janet ou Sigmund Freud, on retient également des écrits de savants moins renommés, à l'exemple des médecins suisses Paul Ladame ou Virgile Borel. Volontaire, ce panachage d'auteurs réputés et oubliés vise à ouvrir un éventail de points de vue aussi divers que possibles.

Bien qu'elle s'adresse en priorité aux professionnels de la santé, la littérature médico-psychologique est également animée par l'ambition de toucher un public plus large, à la fois cultivé et averti. Les médecins et psychiatres autour de 1900 sont régulièrement sollicités pour se prononcer sur des affaires de santé et d'hygiène publiques, leurs professions gagnant en prestige et en respectabilité<sup>1</sup>. Michel Foucault, et bien d'autres, ont montré comment les médecins sont alors investis d'un pouvoir censé apporter des solutions à la fois individuelles et collectives, leur crédibilité scientifique reposant sur un élargissement du champ de leurs compétences et de leurs prérogatives habituelles. Incarnant l'autorité suprême en matière de santé publique et privée, sollicités par les autorités administratives, juridiques ou politiques, les médecins accèdent au rang d'experts jugés aptes à apporter des réponses aux maux de la société, tels la dépopulation, l'infertilité, l'alcoolisme, la prosti-

*France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2006, p. 48. Voir aussi: Fernando VIDAL, « La Place de la psychologie dans l'ordre des sciences », *Revue de synthèse*, n° 3-4, 4<sup>e</sup> série, juillet-décembre 1994, p. 327-353.

1. En matière d'histoires de la médecine, je renvoie aux études de Michel Foucault sur le pouvoir et le discours médical et psychiatrique (Michel FOUCAULT, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF/Quadrige, 2007 [1963]), ainsi qu'aux travaux de Marcel GAUCHET et de Gladys SWAIN (*La Pratique de l'esprit humain. L'Institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard/Tel, 2007 [1980]). Pour une histoire institutionnelle de la médecine voir Jacques LÉONARD, *La Médecine, entre les savoirs et les pouvoirs. Histoire intellectuelle et politique de la médecine française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1981. Mentionnons également les ouvrages d'Olivier FAURE: *Les Français et leur médecine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 1993; *Histoire sociale de la médecine*, Paris, Anthropos, 1994.

tution, le crime ou le suicide<sup>1</sup>. Cette orientation sociale des métiers de la santé s'intensifie au début du xx<sup>e</sup> siècle, lorsque les mouvements de réforme éducative, professionnelle et hygiéniste cherchent des solutions permettant de concilier épanouissement personnel et intérêt collectif<sup>2</sup>. Les transformations sociales, technologiques, économiques et culturelles propres aux sociétés industrielles invitent les médecins à prendre position sur des questions qui divisent, à l'instar du succès fulgurant que connaissent alors les projections lumineuses auprès du plus grand nombre. Pendant que leurs effets intéressent les communautés scientifiques, les discussions sur le cinéma incorporent volontiers leur langage sous une forme vulgarisée<sup>3</sup>. Ainsi, l'engouement incontesté pour le cinématographe autorise les médecins et psychologues à se prononcer sur des questions d'hygiène publique, cette prise de parole apportant à la « théorie » naissante du cinéma une caution scientifique bienvenue.

Aux sciences strictement médicales, neurologiques et psychologiques se greffent des théories dérivées de champs scientifiques parallèles, comme l'anthropologie criminelle et la sociologie qui explorent l'individu dont le comportement (déviant ou non) peut avoir des incidences sur l'équilibre du groupe auquel il appartient. Ces textes permettent en particulier d'examiner les fonctions sociales du spectacle et de la spectatorialité cinématographiques, dans la mesure où le sujet du discours médical est avant tout un sujet *psychosociologique*, comme le révèle l'étroite connexion idéologique entre les théories du psychisme et les questions soulevées par les nouvelles pratiques de l'esprit humain<sup>4</sup>. Celles-ci se développent au sein d'institutions – hospitalières, juridiques, médico-sociales – chargées de gérer la morbidité psychique et ses conséquences tant sociales que politiques. Se référant aux thèses fournies par des courants de pensée qui s'amalgament sans peur des contradictions – la dégénérescence de la race humaine, l'évolutionnisme<sup>5</sup>, la psychologie des

1. En effet, le médecin ne se contente plus seulement de soigner des maladies, mais il est sollicité pour les prévenir et les analyser, en les référant notamment à des pathologies sociales et à des formes de déviance plus diffuses.

2. Jacqueline CARROY, Annick OHAYON et Régine PLAS, *Histoire de la psychologie en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 123.

3. Cf. Massimo LOCATELLI, « Perception, Projection, Participation : Film and the Invention of the Modern Mind », op. cit., p. 483.

4. Marcel GAUCHET et Gladys SWAIN, *La Pratique de l'esprit humain*, op. cit.

5. Juan SALVADOR, *Critique de la déraison évolutionniste. Animalisation de l'homme et processus de « civilisation »*, Paris L'Harmattan, 2006.

foules, l'hérédité des tares psychiques, l'anthropologie criminelle –, les différents mouvements d'hygiénisme social reposent sur un « paradigme anthropologique infiltré d'idéologie<sup>1</sup> ». Les discussions sur les moyens destinés à ajuster le sujet à son milieu ne constituent qu'un des aspects du vaste processus de révision des rapports de l'individu à la société comme réponse à la découverte de l'« homme des foules ».

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les maladies psychiques sont en effet souvent déchiffrées par les élites intellectuelles et sociales comme le résultat d'une dégénérescence de la race humaine qui s'aggrave au fil des générations. Ce système consensuel basé sur le concept biomédical de la dégénérescence trouve son origine dans une tradition scientifique influencée par les théories transformistes de Jean-Baptiste Lamarck<sup>2</sup>. Autour des années 1880, la notion de dégénérescence connaît un processus de « démedicalisation » ou de « dépathologisation<sup>3</sup> » qui contribue à la diffusion universelle du syntagme d'hérédité des caractères acquis dans des contextes aussi variés que l'anthropologie criminelle, la théologie ou les sciences naturelles. Sa particularité consiste à être utilisé, non plus seulement pour désigner la transmission parentale des composants maladiques à leur progéniture, mais aussi les qualités et les forces acquises et consolidées transgénérationnellement. L'évolution organique telle que proposée par le modèle néo-lamarckien est ainsi déterminée par une double série de

1. Pierre-Henri CASTEL, *La Querelle de l'hystérie*, Paris, PUF, 1998, p. 201.

2. Jean-Baptiste LAMARCK, *Philosophie zoologique, ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, GF-Flammarion, 1994 [1809]. Tandis que les thèses de Darwin sur la sélection naturelle obtiennent la faveur des pays anglo-saxons, en France on privilégie une explication moins téléologique et arbitraire de l'évolution, considérant l'adaptation d'un organisme à son milieu comme un compromis noué entre une force intérieure qui le prédispose (ou pas) au combat, et un environnement extérieur qui peut entraver ou stimuler la tendance à la complexification érigée, par Lamarck, en une loi biologique primordiale. Considérant la diversification des êtres vivants en fonction d'une série linéaire de complexité graduelle – l'homme étant doté de l'organisation la plus parfaite –, Lamarck défend l'idée que tous les animaux supérieurs s'adaptent de manière active à un nouveau milieu, perfectionnant du même coup la fonctionnalité de certains organes ou comportements. Connaissant un regain d'intérêt nationaliste en raison de la débâcle militaire de 1870, le transformisme néo-lamarckien propose un modèle épistémologique fondé sur un principe d'équilibre spontanément recherché par tout organisme, modèle qui marquera de manière décisive les sciences humaines et sociales contemporaines. Voir : Pietro CORSI, Jean GAYON, Gabriel GOHAU et Stéphane TIRARD, *Lamarck, philosophe de la nature*, Paris, PUF, 2006; Juan SALVADOR, *Critique de la déraison évolutionniste*, *op. cit.*

3. Jean-Yves FRÉTIGNÉ et François JANKOWIAK (dir.), *La Décadence dans la culture et la pensée politique. Espagne, France et Italie (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Rome, École française de Rome, 2008, p. 110.

facteurs, héréditaires et environnementaux, qui sera prise en considération dans toute démarche relevant de l'étiologie ou du diagnostic des pathologies nerveuses. Certains savants s'emparent alors de ce nouveau paradigme, accordant un large crédit au complexe discursif de la décadence. En France, les peurs entourant l'affaiblissement de l'espèce humaine se cristallisent particulièrement à l'occasion de deux épisodes sanglants (la guerre franco-prussienne et la Commune)<sup>1</sup>, la défaite militaire face à la Prusse exacerbant la sensibilité patriotique. Ces faits stimuleront du même coup le besoin de comprendre scientifiquement les origines de l'infériorité des soldats français, et encourageront une politique « anthropotechnique<sup>2</sup> » visant à remédier aux risques de dégénération qui guettent le corps social appréhendé comme corps organique. Comme l'explique Robert A. Nye, ce sont notamment les interrogations relatives à la santé des contingents militaires qui permettent d'étayer la crise politique sur le modèle médical de la dégénérescence<sup>3</sup>. Il faudra attendre les années 1870-1880 pour que la notion de salubrité publique prenne une ampleur à la mesure des angoisses suscitées par la dénatalité et le déclin du peuple français. L'idée de la santé nationale est alors prise très au sérieux par les autorités, guidant la culture médicale vers des stratégies prophylactiques où convergent soins somatiques et souci éducatif<sup>4</sup>. C'est dans ce contexte intellectuel imprégné par les théories évolutionnistes et dégénérationnistes que s'inscrivent les discours sur les spectacles cinématographiques et sur ses spectateurs.

### *À la recherche des spectateurs*

Les chercheurs sur le cinéma de la première et de la seconde époque semblent depuis toujours fascinés par la possibilité de retracer la variété des expériences réelles des spectateurs et des contextes de réception.

1. La France semble avoir joué un rôle important dans la propagation et la théorisation des notions de décadence et de dégénérescence au reste de l'Europe et du monde occidental – les États-Unis formant un cas légèrement à part en raison d'une histoire nationale moins longue (*ibid.*).

2. Christian POCIELLO, *La Science en mouvements: Étienne Marey et Georges Demenjé (1870-1920)*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1999.

3. Robert A. NYE, *Crime, Madness & Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1984.

4. *Ibid.*, p. 43.



Si ce fantasme d'historiennes et d'historiens restera à jamais insatisfait, on peut, en croisant les données et les approches, parvenir à restituer un fragment de cette histoire. Dans l'introduction à leur ouvrage collectif *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption/Film-Cinema-Specator: Film Reception* (2010), Irmbert Schenk, Margrit Tröhler et Yvonne Zimmermann évoquent les difficultés matérielles et méthodologiques d'une telle entreprise, encourageant à lier micro- et macro-histoire du cinéma aux films<sup>1</sup>. Afin de comprendre ces entités complexes et fugitives que sont les spectateurs et les publics des origines, il est toujours plus prudent de prendre en considération des textes, contextes et paratextes porteurs des significations sociales pertinentes dans le cadre d'un espace-temps déterminé. Or, l'ambivalence, la polysémie et la versatilité de ces données invitent sans cesse à négocier leur lecture pour ne pas figer l'interprétation. «Publics et spectateurs [...] ne doivent être considérés ni comme des constructions provenant exclusivement du film, ni comme des modèles purement théoriques<sup>2</sup>», mais nécessitent d'être examinés en fonction de leur ancrage historique et de la vision du cinéma qui les sous-tend. Une étude des publics et des spectateurs n'échappe pas au constat du caractère instable des spectacles cinématographiques, ainsi que de la diversité des pratiques d'exhibition et de consommation des vues animées autour de 1900.

Malgré cette richesse impossible à restituer, certaines constantes affleurent au moment de décrire l'expérience cinématographique. La plupart du temps, celle-ci est rapportée en termes essentiellement sensoriels et corporels, le spectateur participant aux projections lumineuses à travers l'ensemble de ses facultés sensibles. Si cette vision du spectateur comme un corps hypersensible perdure au-delà des années 1910, elle est particulièrement présente dans les discours de la première époque qui accentuent l'impact psychophysiologique de l'image animée et les interactions entre spectateurs. Mary Ann Doane affirme par exemple que le spectateur des premiers temps est un individu à la fois agité et sociable, facilement distrait et en empathie totale avec le milieu de la projection<sup>3</sup>.

1. Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN, «From the Ideal Spectator to the Social Practice of Reception», *op. cit.*, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. Mary Ann DOANE, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge Mass./Londres, Harvard University Press, 2002, p. 132-133.

Partant, on propose de distinguer deux modèles discursifs de spectatorialité qui l'emportent chacun d'eux à une époque donnée, sans pour autant s'exclure mutuellement: l'un plutôt fondé sur la corporalité (modèle de la première époque), l'autre basé principalement sur l'activité mentale du spectateur (partiellement modèle de la seconde époque et surtout, du cinéma après 1914/1915). Miriam Hansen rappelle qu'aux États-Unis le spectateur «classique» n'apparaît pas avant les années 1910 environ, son avènement coïncidant avec les divers processus de transformation du *cinématographe* en *cinéma* via l'institutionnalisation des formes de production, de distribution et de réception<sup>1</sup>. C'est durant la seconde époque (de 1909 à 1916 environ, toujours selon Hansen) que se constituerait peu à peu le spectateur classique du dispositif cinématographique «canonique» (salle fixe destinée uniquement au spectacle cinématographique et présupposant un spectateur isolé et voyeuriste). Alors que le «néo-spectateur<sup>2</sup>» est un membre participant à une situation de réception collective, à la fois variable et concrète, le spectateur devient un consommateur policé qui se conforme à la place que lui assigne le texte filmique chargé de standardiser les pratiques cognitives<sup>3</sup>. Dans un ordre comparable d'idées, Mariagrazia Fanchi oppose les concepts de *gaze* et *glance* pour définir la manière dont s'exerce le regard des spectateurs durant le cinéma muet. Dans le cinéma premier, avance-t-elle, le *glance* se manifeste sous la forme d'un regard superficiel, épidermique,

1. Miriam HANSEN, *Babel & Babylon: Spectatorship in America Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991. Voir aussi: André GAUDREULT, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*

2. L'expression de «néo-spectateur» est utilisée par différents auteurs, tels André Gaudreault ou Jean-Pierre Sirois-Trahan. Elle désigne l'individu qui se rend au cinéma durant la période qui précède le processus d'institutionnalisation du cinéma (environ entre 1910-1915), la fourchette temporelle variant en fonction des pays et des points de vue. Ces proto-spectateurs n'auraient pas encore acquis une certaine habitude de ce type de spectacle qui exerce encore un pouvoir de fascination en raison notamment du mystère entourant sa technique. Ici, j'utiliserai par commodité le terme de spectateur de cinéma pour commenter des sources chronologiquement antérieures à l'avènement du paradigme institutionnel, sauf lorsqu'il s'agira de marquer la différence entre le néo-spectateur de la première époque et le spectateur de la seconde époque [Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, «Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs», dans Veronica INNOCENTI et Valentina RE (dir.), *Limina. Le Soglie del film*, Udine, Forum, 2004, p. 203-216; André GAUDREULT et Philippe MARION, «Premier regard. Les "Néo-spectateurs" du Canada français», *Vertigo*, n° 10, juillet 1993, p. 18-24].

3. Cependant, comme le souligne Silvio Alovio, les deux modalités spectatorielles continuent de coexister après les années 1910, même si le modèle «discipliné» et «cognitivisé» prend nettement le dessus (Silvio ALOVIO, «La Spettatrice muta...», *op. cit.*, p. 275).

mobile, qui alterne les points de focalisation et réagit aux éléments non-filmiques. Instauré par le cinéma dès son institutionnalisation, le *gaze* constitue quant à lui un régime de vision rivé au texte filmique, impliquant un regard immobile, hypnotisé, silencieux, discipliné, et voué à l'interprétation du perçu. Si le *glance* s'inscrit dans une logique d'interférence avec l'environnement social de la projection et induit un rapport distrait avec le spectacle, le *gaze* dépend d'un système narratif d'absorption par le film<sup>1</sup>. Analysant la question de la perception dans le cinéma des premiers temps, Jan Campbell estime également que celui-ci privilégie la psychologie sensitive du spectateur, alors que le cinéma de l'intégration narrative sollicite une «phénoménologie imaginaire<sup>2</sup>».

Sans chercher à établir des catégories fixes et étanches, ni à annuler toute possibilité de cohabitation entre ces deux modalités spectatoriennes, ces auteurs invitent à réfléchir aux types de spectateurs rencontrés dans les discours examinés. Leurs propositions permettent d'avancer l'idée que le «néo-spectateur» de cinéma est au cinéma des premiers temps ce que le sujet nerveux est aux sciences du psychisme : un sujet en crise qui échappe aux critères cartésiens d'une subjectivité homogène et maîtrisée. En réalité, le spectre de «l'homme-machine» hante bon nombre de textes sur le cinéma qui s'inquiètent des velléités d'un «moi automatique» obéissant aux strates les plus primitives de la conscience. Prédominant durant la première époque, ce corps abandonné à l'irrationalité s'incarne dans un spectateur dépeint comme un sujet polysensoriel.

Aussi, durant les premières années d'exploitation du cinématographe, on passe, au gré d'une transition non linéaire et non organisée, d'un spectateur corporalisé (un spectateur pathologique) à un spectateur intellectif (un spectateur cognitif). D'abord peu définie, l'entité «spectateur» devient graduellement abstraite, fruit d'un travail d'adresse et d'une anticipation de la part de l'objet-film et de sa production. On glisserait alors d'un spectateur (turbulent, charnel, dispersé) à un spectateur «classique» (rationalisé, docile, psychologisé) ou, pour le dire autrement : après un spectateur conçu avant tout comme un corps (un sujet neurophysiologique, neuropathologique), le cinéma

1. Mariagrazia FANCHI, *Spettatore*, Milan, Il Castoro, 2005, p. 39-45.

2. Jan CAMPBELL, *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*, Cambridge/Malden Mass, Polity Press, 2005, p. 139.

en voie d'institutionnalisation miserait sur un spectateur psychologique. Dans ce mouvement de transition, c'est la transformation non linéaire du *cinématographe* en *cinéma* qui se rejoue, avec en prime l'idée (ici défendue) d'une « masculinisation » progressive du modèle spectatorial. Car les institutions vont résorber au fur et à mesure le corps nerveux du spectateur premier (féminin et hystérique) à l'intérieur d'un spectateur-modèle (masculin et psychanalytique) dont la seule « névrose » s'exerce *via* les processus d'identification déclenchés par le texte filmique. Le spectateur soumis à son inconscient cérébral cède insensiblement la place à un spectateur discipliné dont on a « refoulé » la turbulence pour faire en sorte qu'il s'ajuste aux demandes du film transfiguré en œuvre d'art (loin de son statut d'agrément puéril pour les masses désœuvrées).

Par la suite, si le cinéma intrigue et inquiète, c'est parce que l'on craint une féminisation/dévirilisation du spectateur réduit à un pur magma de sensations. De fait, le corps spectatorial est souvent vu comme un corps en souffrance, automatique, hypersexuel, disloqué, indéfini, en un mot : pathologique. Or, lorsque le cinématographe paraît comme spectacle payant et public, l'hystérie et la neurasthénie forment le contingent principal de maladies nerveuses qui, bien que diagnostiquées à parts égales chez les hommes et les femmes, continuent d'être connotées en termes féminins.

Synonyme d'un excès de sensibilité et d'émotivité, la neurasthénie est la résultante d'un processus de surcivilisation et d'une confusion concomitante des genres illustré par un ramollissement de la virilité (dont la valeur cardinale, traditionnellement associée à la nature, est la vigueur morale et physique). En proie à des maux typiquement féminins (fatigue, céphalées, troubles du sommeil, crises de larme, etc.), le neurasthénique incarne dans l'imaginaire savant la victime directe d'une modernité urbaine aux effets castrateurs. Le caractère traumatique du monde moderne, avec la puissance incontrôlée et incontrôlable de ses machines, ébranle l'identité masculine confrontée désormais à une civilisation perçue comme inhospitalière, expliquant du même coup les sentiments antimodernes qui se développent à l'époque. La névrose de l'homme est précisément interprétée comme un constat d'échec face aux effets aliénants de la modernité. Tandis que pour la femme elle n'implique pas d'enjeux majeurs en dehors du foyer familial (le risque principal étant qu'elle néglige ses tâches de mère et d'épouse),

pour l'homme elle renvoie toujours l'image d'une impuissance physique, psychologique et sociale en porte-à-faux avec les codes de la maîtrise de soi imputés à la virilité canonique.

Cette hypothèse sise dans l'articulation entre cinématographe et féminité se renforce par l'examen du concept de la « foule cinématographique » à une époque où le sujet ne peut plus être pensé en dehors de la société ou du groupe social dont il dépend : le spectateur de cinéma est simultanément une entité individuelle, privée et autonome, et partie prenante d'une communauté et d'une sphère publiques. Réunis en masse, les spectateurs sont régis par une psychologie collective où priment les mécanismes de suggestion et de contagion, et où se déchainent une émotionnalité et une irrationalité nuisibles à l'ordre social. La rhétorique cinéphobe, les sentiments antimodernes, la foule du cinématographe et la crainte d'une montée en puissance des masses laborieuses et féminines, convergent alors souvent dans certains énoncés. Aussi, on cherchera à expliquer comment et pourquoi les discours défaitistes portés à l'endroit du cinéma sont directement corrélés à la défiance vis-à-vis d'une culture de masse émasculatrice, l'hystérisation du spectacle cinématographique reflétant la peur d'un déséquilibre dans la distribution classique des rôles sociaux de genre. La pertinence de cette lecture rassemblant dans un même nœud problématique névrose, féminité et modernité se vérifiera grâce au corpus traitant directement du cinéma et des troubles nerveux qu'il engendre.

### *Crise du sujet et nervosisme*

Au tournant du siècle, les discours scientifiques redoutent l'accroissement du nombre de névroses, au point d'ériger ce « mal du siècle » en ennemi du corps social. Les contacts répétés avec la modernité entraînent chez certains patients (déprimés ou surexcités) divers troubles sensoriels altérant leurs rapports à la réalité. Le développement et le prestige toujours grandissant des sciences médico-psychologiques sont directement liés à la nécessité de répondre à une modernisation dont les conséquences touchent une grande partie de la population urbaine. Centrée sur l'individu, la psychologie contemporaine délaisse les spéculations métaphysiques pour s'intéresser à des maladies concrètes étudiées sur le plan de la clinique, rivalisant avec la médecine classique d'alors.

Cette nouvelle psychologie<sup>1</sup> va tenter de comprendre, fût-ce même de manière indirecte, l'impact du monde moderne sur les corps et les esprits, proposant une compréhension psychosociale de l'humain. L'agitation des villes devient le symbole du bouillonnement psychique qui traverse de part en part le corps névrotique; et les stimulations perceptives générées par l'environnement urbain trouvent leurs pendants psychologiques dans l'esprit du malade luttant contre les «attaques» de représentations morbides provenant de son «autre moi». Mise à mal par une redéfinition constante des catégories de l'espace et du temps, de l'ici et de l'ailleurs, du matériel et de l'immatériel, etc., la subjectivité humaine est alors repensée à l'aune de pathologies nées *de* et *avec* la modernité.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les sciences médicales et psychologiques élaborent un modèle de subjectivité témoignant d'une crise plus large du moi en tant qu'entité autonome, rationnelle et maîtrisable. Grâce à l'étude du corps nerveux, les experts découvrent un sujet à la fois atypique et aléatoire qui ne cesse de mettre à nu son inconscient cérébral. Afin de valider ce constat et d'en tirer les lois générales d'une subjectivité normale et normée, on fait subir au sujet de l'observation des chocs, des transes, des paralysies ou des hallucinations. Les paradigmes de l'hypnose et de l'hystérie favorisent alors l'émergence d'une nouvelle conception du sujet – à savoir un sujet aux frontières incertaines et assujetti au pouvoir de l'autre<sup>2</sup> –, lequel va étendre son influence dans les domaines de la psychiatrie, de la justice, de la sociologie et de l'anthropologie criminelle<sup>3</sup>. En mettant en scène la division intrapsychique, et l'impossibilité d'identifier ce qui provient de soi et ce qui émane d'autrui, l'hypnose ratifie de manière spectaculaire cette crise du sujet. Car, telle est «l'énigme de la suggestion hypnotique»: «Nul ne sait qui fait croire à qui, si le sujet est vraiment influencé, ou si l'opérateur se laisse suggestionner par sa toute-puissance.» Partant, les savants s'interrogent sur les notions de «constitution», de «personnalité», de «caractère», de «psychisme», de sorte à «saisir l'autre, serait-il absolument étranger à moi, dans les formes canoniques de l'individu<sup>4</sup>», explique Pierre-Henri Castel. Avec l'hypnose,

1. Debora L. SILVERMAN, «Psychology Nouvelle», dans Jeannene M. PRZYBLYSKI et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 371-392.

2. Pierre-Henri CASTEL, *La Querelle de l'hystérie*, op. cit., p. 274.

3. *Ibid.*, p. 277-280.

4. *Ibid.*, p. 191.

perce «la vérité de ce que nous sommes est toujours pour partie dans l'Autre, suspendu à ce qu'il veut bien nous en faire savoir, ou pas<sup>1</sup>».

Cette crise du sujet dépend directement d'une culture neurologique où le corps est une entité apte à engranger toutes sortes de *stimuli* jusqu'à l'épuisement – la fatigue constituant l'un des axes définitoires de cette nouvelle subjectivité. Vu comme une machine qui enregistre de manière automatique les données exogènes et endogènes, le sujet se prête à l'amoncellement de traces jusqu'au risque de basculer dans l'insensibilité totale. La neurasthénie et l'hystérie actualisent précisément un excès de sensibilité débouchant sur des possibles troubles antagoniques à l'état initial, comme une anesthésie des membres ou une aboulie mentale qui apparaîtront, non seulement comme la négation du corps d'énergie infinie postulé par les idéologies scientistes, mais aussi comme sa parodie en tant que corps autotélique tournant à vide<sup>2</sup>. Pour exprimer cette crise de la « machine nerveuse », les scientifiques usent du modèle de la circulation énergétique, nouant ainsi dans une logique circulaire et auto-explicative, phénomènes psychiques et découvertes scientifiques. La médecine contribue ainsi à générer une culture visuelle que l'imaginaire va à son tour transformer en une technologie.

Trope récurrent dans les discours autour de 1900, le corps nerveux est perçu différemment en fonction des approches disciplinaires et des sensibilités politiques. À sa proximité se fixent deux séries opposées d'interprétations: une lecture «régressive» qui déplore la dégénérescence du corps dévolu à l'hypertrophie des sens, et une lecture «fascinée» du corps nerveux vu comme un être merveilleux qui transcende toutes les catégories de la logique rationnelle. C'est tout particulièrement le cas du corps nerveux mis sous hypnose, un corps à la fois vide et plein, informe, hypersensoriel et androgyne, énigmatique et séduisant. Car l'hypnose déclenche le pouvoir mimétique de la machine nerveuse, l'individu revêtant une subjectivité sans intériorité facilement investie à son insu. Nulle coïncidence si l'univers du spectacle (théâtre, cabaret, café-concert, cinéma des premiers temps, etc.) s'emparera de ce « corps-cliché » pour jouer de sa malléabilité, les thèmes de la simulation,

1. *Ibid.*, p. 273.

2. Cf. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi, Fantasmî del moderno da Mesmer a Charcot*, Milan, Mondadori, 2004.

de la contagion et de l'imitation obsédant littéralement la culture fin de siècle<sup>1</sup>.

Ce corps nerveux échange par ailleurs ses propriétés avec les cultures spectaculaires contemporaines aux différents points où l'imaginaire des sciences du psychisme conceptualise le corps comme une machine qui produit, enregistre et projette des images et des sons, et qui mêle différentes temporalités (le présent, le passé et le futur). À l'instar de la modernité urbaine qui bouscule les sujets dans leurs déambulations, les « projections mouvementées<sup>2</sup> » deviennent une fabrique de chocs nerveux qui stimule hautement le corps et l'esprit des spectateurs. Perçu dans de nombreux discours comme le spectacle névrotique par excellence, le cinématographe modernise en quelque sorte l'ancienne fantasmagorie qui s'employait déjà à électriser, hypnotiser et halluciner son public, réduisant celui-ci à un pur corps de sensations. Le cinématographe (et avant lui, la fantasmagorie) permet de comprendre cette relation circulaire qui s'établit à l'époque entre l'imaginaire du corps nerveux et la rhétorique moderne du choc dont il est à la fois l'effet et la cause<sup>3</sup>. Si le spectacle cinématographique autour de 1900 induit un spectateur qui duplique le répertoire des maladies mentales bien connues alors, il produit simultanément une nouvelle série de codes qui deviendront vers 1910, et au-delà, l'expression de pathologies spécifiques à son médium. Aussi, on verra comment le cinéma à la fois met à disposition un lieu qui permet de vérifier la pertinence du modèle de subjectivité proposé par les sciences du psychisme, et influe sur la systématisation de celui-ci en dispensant au corps névrotique un modèle épistémologique sur lequel s'étayer.

### *Modernité, urbanité et cinéma*

Autour de 1900, les commentaires ne cessent de souligner l'importance des facteurs environnementaux spécifiquement urbains dans l'accroissement des maladies psychiques et nerveuses. La mécanisation du travail, les moyens de transports publics et privés, les divertissements

1. Rae Beth GORDON, *Why the French Love Jerry Lewis*, *op. cit.*

2. G.-H. NIEWENGLOWSKI, « Dangers des projections lumineuses », *La Science française*, août 1887, n° 132, p. 9.

3. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi*, *op. cit.*, p. 49.



de masse, l'information globalisée, l'urbanisation des modes de vie, la pression économique, etc., sont régulièrement invoqués pour justifier l'écllosion de symptômes chez des individus jugés bien portants (à savoir sans tare héréditaire avérée). Bien qu'il soit difficile de mesurer les effets concrets de ces phénomènes sur la population urbaine – et bien que les énoncés conservateurs ont tendance à exagérer les dangers des projections lumineuses –, la modernité (technologique, industrielle et sociale) fonctionne comme toile de fond sur laquelle s'inscrit l'imaginaire du corps nerveux. Elle est perçue par les experts comme ayant un retentissement direct sur le système nerveux, dictant de nouveaux habitus cognitifs et comportementaux, ainsi que des dysfonctionnements psychiques.

Mais le nervosisme touche en priorité l'habitant des grandes agglomérations et l'usager des technologies du transport, de la communication ou des loisirs (le train, la téléphonie, la télégraphie ou les parcs d'attraction), ainsi que le spectateur urbain du cinéma qui vient à souffrir d'épuisement nerveux, de légère transe, de surstimulation perceptive ou d'exaltation visionnaire. La modernité participe à définir la subjectivité en termes pathologiques, comme l'atteste l'expression de «modernité neurologique<sup>1</sup>» utilisée par Ben Singer (qui l'emprunte à Walter Benjamin) dans le cadre d'une analyse des attractions à vocation sensationnaliste. Consacrant un chapitre de son ouvrage sur l'hystérie masculine dans la psychiatrie allemande, Paul Lerner évoque lui aussi l'existence d'une «modernité pathologique» née des traumatismes guerriers et technologiques<sup>2</sup>. Dans une perspective analogue, les analyses de Rae Beth Gordon<sup>3</sup> et d'Alessandra Violi<sup>4</sup> mettent au jour le thème de la pathologie mentale et nerveuse comme symbole de modernité (celle-ci étant référée

1. Ben SINGER, «Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationnalism», dans Leo CHARNEY et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1995, p. 72-99.

2. Paul LERNER, «Pathological Modernity», *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2003, p. 15-39.

3. Rae Beth Gordon souligne l'idée d'une équivalence entre pathologie et modernité, la gestuelle épileptique et hystérique offrant une esthétique et une philosophie de la modernité («From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema », *Critical Inquiry*, printemps 2001, n° 27, p. 529). Voir aussi : *Why the French Love Jerry Lewis*, op. cit. ; *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 [2001].

4. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi*, op. cit.

à un système diffus de valeurs féminines, faut-il ajouter). Alessandra Violi en particulier examine les liens entre le modèle de subjectivité qui surgit au XIX<sup>e</sup> siècle et la modernité, là où le corps nerveux sert d'emblème à une révolution industrielle qui affecte profondément les rapports de l'être humain avec la réalité, l'espace-temps, les autres et le corps propre. Conséquence d'une fluidification généralisée du monde, le sujet moderne devient un être labile dont les « versions » saines et pathologiques ne sont séparées que par certains degrés sur une échelle continue d'états psychophysiologiques – la maladie servant d'aune normative à l'état de santé. Ces différentes études confirment mes hypothèses sur la prééminence du paradigme de la nervosité dans les cultures médiatiques et spectaculaires de cette époque<sup>1</sup>, le cinématographe servant de laboratoire à la construction du sujet moderne.

En 2006, Andreas Huyssen remarquait le retour en force, dans le champ des sciences humaines, de débats sur la modernité et le modernisme, imputant ce regain d'intérêt aux processus de globalisation économique, culturelle et cybernétique qui prendraient racine autour de 1900<sup>2</sup>. Divers travaux ont déjà observé l'émergence du cinématographe à partir de phénomènes typiquement urbains comme la reproduction mécanique, le système économique du capitalisme, les régimes disciplinaires, l'avènement d'un public et d'une culture de masse, et l'apparition de nouveaux médias et technologies d'enregistrement<sup>3</sup>. L'expérience de la modernité est alors comprise essentiellement sous sa facette disruptive, l'impact de l'industrialisation et de l'urbanisation

1. Voir: François ALBERA, « Le Paradigme cinématographique », 1895, n° 66, 2012, p. 8-33.

2. Andreas HUYSSSEN, « Modernism after Postmodernity », *New German Critique*, automne 2006, n° 99, p. 501-520.

3. Leo CHARNEY et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, *op. cit.*; Andreas KILLEN, *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2006; Murray POMERANCE (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2006; Tom GUNNING, « Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows », dans Murray POMERANCE (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2006, p. 297-315; Mary Ann DOANE, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, *op. cit.*; Francesco CASSETTI, *L'Occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milan, Bompiani, 2005; Ben SINGER, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001 et « Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationism », *op. cit.*; Lauren RABINOVITZ, *Electric Dreamland. Amusement Parks and American Modernity*, New York, Columbia University Press, 2012.

causant une surstimulation nerveuse que les dispositifs de la culture de masse reproduisent et amplifient.

Cependant, cette idée de la modernité mérite d'être nuancée, comme le suggère une série d'historiens, dont David Bordwell, Robert C. Allen, Richard Maltby et Noël Carroll<sup>1</sup>. Ceux-ci questionnent la « thèse de la modernité » du cinéma qui voit en celui-ci un reflet direct de l'expérience fragmentée et chaotique de la vie urbaine, laquelle influencerait les facultés perceptives et psychologiques de l'individu. Or, cette théorie ne prend pas assez en considération d'autres aspects constitutifs d'une expérience complexe qui ne peut se résumer à la logique attractionnelle (Tom Gunning), à la vision du cinéma comme menace sociale ou celle du public comme foncièrement mondain et forcément névrotique. Bien que l'analyse des liens entre modernité, cinéma et urbanité permette d'expliquer certaines transformations majeures dans la réception, la diffusion et la consommation des films, il faut également tenir compte des pratiques, des représentations et des discours qui résistent à ces mutations – comme par exemple l'existence de cinémas itinérants dans les campagnes qui s'adressent à des spectateurs non-citadins. De récentes études montrent, par exemple, que les spectateurs autour de 1900 n'étaient pas tous inféodés à la culture nerveuse des émotions fortes, et qu'ils mettaient volontiers en place des stratégies destinées à bloquer les effets débilissants des projections lumineuses.

Les auteurs de l'ouvrage collectif *Cinema, Audiences and Modernity* (2012)<sup>2</sup> proposent en particulier une définition plus articulée et ambivalente de la modernité afin d'éclairer ses différentes facettes. La chercheuse Annemone Ligensa entreprend justement une révision de la figure prototypique du citoyen neurasthénique afin d'insister sur le caractère ambivalent d'une modernité partagée entre valeurs traditionnelles et passion pour le progrès scientifique et moral. Loin d'être homogène, la modernité abrite simultanément des phénomènes multiples et contra-

1. David BORDWELL, *On the History of Film Style*, Cambridge Mass./Londres, Harvard University Press, 1997, p. 139-146; Noël CARROLL, « Modernity and the Plasticity of Perception », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 59, 2001, p. 11-17; Richard MALTBY, Melvyn STOKES et Robert C. ALLEN (dir.), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience*, Exeter, University of Exeter Press, 2007.

2. Daniel BILTEREYST, Richard MALTBY et Philippe MEERS (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Londres/New York, Routledge, 2011.

dictoires, et se manifeste différemment selon les pays et les sensibilités culturelles (elle précise par exemple qu'en Allemagne elle est reçue avec plus d'hostilité et de méfiance qu'ailleurs en Occident<sup>1</sup>). Alors que pour certains spectateurs des villes ou des campagnes le spectacle cinématographique est une sorte de conditionnement culturel dicté par la modernité, pour d'autres il est un divertissement sans conséquences, une expérience parmi tant d'autres où s'entrelacent traditions et contemporanéité. Afin de caractériser les spécificités d'une modernité polysémique, Ben Singer adopte le concept d'« ambimodernité » qui permet de tenir compte des modèles dominants tels que celui de la modernité neurologique présenté plus haut, et des contre-modèles qui à la fois le contestent et en font pleinement partie. La modernité du cinéma, comme on va pouvoir le vérifier, éveille chez les contemporains des réactions contrastées reflétant le dynamisme et l'ambivalence de ce paradigme, précise Singer. Si pour certains, le médium est l'agent majeur d'une civilisation qui rend caduques les traditions esthétiques, d'autres entrevoient la possibilité d'en faire un instrument de révélation métaphysique et transcendantale<sup>2</sup>.

Par conséquent, les propos sur les effets délétères de l'image animée étudiés dans cet ouvrage ne concernent pas l'ensemble des spectateurs de l'époque, les projections lumineuses en dehors des grands centres urbains créant un fort sentiment communautaire qui contraste avec les énoncés sur le cinéma comme forme d'aliénation et de dépersonnalisation. L'analyse des discours ne cherche pas ici à trancher dans les controverses relatives à la modernité, mais à s'interroger sur les schèmes rationnels et imaginaires qui fondent leur argumentation. Cela se justifie d'autant plus que la plupart du temps, le cinéma est reçu par les savants, critiques et observateurs comme un phénomène général (parfois abstrait) auquel ils réfléchissent dans l'après-coup d'une projection, et qui ne correspond pas forcément à l'expérience cognitive engagée par la vision d'un film précis. L'insistance récurrente sur la vitesse du défilement des images filmiques provient alors autant des impressions sensorielles

1. Annemone LIGENSA, « Early Cinema, Modernization and Urbanization in Germany, 1895-1914 », dans Daniel BILTEREYST, Richard MALBY et Philippe MEERS (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity*, *ibid.*, p. 118.

2. Ben SINGER, « The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse », dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 45.

objectives vécues lors de la séance, que d'une compréhension plus détachée du trop-plein visuel qui est un trait emblématique du spectacle cinématographique. Les hommes de sciences par exemple tiennent très rarement compte du contenu des films ou des contextes de réception, opérant une sélection importante des données à leur disposition. Leur vision du cinématographe et des spectateurs est donc toujours filtrée par un cadre théorique, un contexte social, un imaginaire, des convictions idéologiques qui empêchent toute forme de généralisation.

Cela étant dit, il s'agira au final de déterminer dans quelle mesure et dans quelles circonstances le cinéma – conçu autant comme machine de fabrication que de réception d'images animées – interagit avec un certain nombre de phénomènes relatifs à l'urbanité et au développement de la civilisation occidentale considérée comme un agent de transformation de l'appareil psychique.

### *Le corps nerveux des spectateurs*

On vise à retracer les contours d'un imaginaire culturel complexe dans lequel viennent s'insérer deux visions antagonistes du spectateur de cinéma. Autour de 1900, deux voies principales semblent s'offrir à ceux qui cherchent à définir la spécificité de l'expérience cinématographique : celle de la stigmatisation qui dénonce les effets aliénants de l'image filmique (piste suivie par l'*intelligentsia* bourgeoise sur fond de cinéphobie), et celle de la valorisation de ce que l'on considère positivement comme un art de masse porteur de valeurs morales, sociales et esthétiques (voie suivie par quelques médecins sensibles à la dimension pédagogique du médium, et par une minorité d'intellectuels, artistes, critiques, etc., qui associent le cinéma aux entreprises qui font progresser l'humanité<sup>1</sup>). Or, entre 1890 et 1910, la conception technophobe l'emporte nettement sur sa rivale, *a fortiori* dans le champ médical et scientifique où la nouveauté d'un tel médium/spectacle suscite des avis contrastés (et souvent contradictoires) caractéristiques d'une difficulté à mesurer avec recul les conséquences d'un tel phénomène social. C'est principalement l'*archéologie de cet imaginaire cinéphobe* qui est ici visée, sans pour autant écarter

1. Sur les visions positives de la réception filmique, cf. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, *op. cit.*

l'existence de lignes interprétatives discordantes qui viennent tempérer l'alarmisme ambiant, comme le montre le dernier chapitre.

Afin d'étudier les spectateurs dans leurs diverses constructions discursives et possibles déclinaisons, l'analyse s'organise en fonction de quatre états psychophysiologiques caractéristiques du corps nerveux (et plus largement de la subjectivité moderne) : la fatigue, le choc, l'hallucination et l'hypnose<sup>1</sup>. Les sciences du psychisme envisagent en effet le corps humain tantôt comme une machine fatiguée (un corps thermodynamique, électrophysiologique), tantôt comme hystérique ou neurasthénique (un corps traumatique et dysfonctionnel), tantôt comme halluciné (un corps producteur d'images et de sons plus-que-réels), tantôt comme hypnotisé (un corps suggestionné et contagieux). Dominant les théories du psychisme de l'époque, ces quatre états deviennent des paradigmes permettant de penser le fonctionnement du corps nerveux qui souffre, selon les circonstances, d'épuisement, de névrose, d'idées fixes, etc. Ils présentent l'avantage d'englober une série d'états subsidiaires (les maladies de la volonté, les paramnésies, les manies, la psychasthénie, etc.) dont l'importance ne suffit pas à les ériger en modèles. Aussi, cette répartition permet de contenir la quasi-totalité des dispositions subjectives observées dans la littérature scientifique, mais encore d'inclure des faits psychiques et perceptifs qui ne sont pas toujours versés sur le compte de la pathologie, comme le rêve, la vision, l'illusion de réalité ou la stupéfaction. Ces quatre modèles, on le verra, entrent en résonance avec ce qui s'exprime dans les milieux médicaux sur le spectateur d'images animées vu comme un corps nerveux.

À la fois unique et multiple, le corps nerveux subsume et résume le corps-machine de la fatigue nerveuse, le corps traumatisé de l'hystérique, le corps halluciné du rêveur ou du psychasthénique, et le corps hypnotisé par les spectacles de magnétisme qui feront l'objet d'analyses détaillées. Les chapitres 1, 2 et 3 sont centrés sur la figure du corps nerveux, dynamogénique et machinique qui se décline dans le champ

1. Ce sont, de fait, les états dont il est le plus souvent question, de manière explicite et implicite. Si ce choix me paraît être le plus pertinent pour comprendre comment s'élaborent les théories du corps nerveux en 1900, il est clair que d'autres options sont envisageables. Les phénomènes du rêve auraient pu fonctionner comme un axe de pertinence mais vu leur proximité avec l'hallucination, les redondances auraient été inévitables. Sous l'égide de l'hallucination, on peut traiter de la question des images mentales qui comprend à la fois l'illusion, l'hallucination diurne, nocturne (le rêve), la paramnésie (les faits de mémoire).

des sciences du psychisme et dans les discours sur le cinématographe. Ils mettent en évidence le rôle joué par les théories électrophysiologiques dans l'élaboration de l'imaginaire du corps nerveux vu comme un « appareil » électrique. Axés sur les théories de l'hystérie et les représentations de genres qui en découlent, les chapitres 4 et 5 visent à explorer les figures oxymoriques des sujets hystéro-hypnotiques afin d'interroger les rapports entre pathologies nerveuses, chocs de la modernité et cinéma. Les chapitres 5, 6, 7, 8 rendent compte de la centralité des phénomènes hallucinatoires dans une culture dominée par la visualité glissant vers un trop-plein visuel. Les dispositifs cinématographiques forgent alors une nouvelle image de la subjectivité moderne définie par un excès perceptif et sensoriel. Le paradigme de l'hypnose fait l'objet des trois chapitres suivants (9, 10, 11) qui mettent en rapport dialogique théories scientifiques, pratiques spectaculaires et spectateurs hypnotisés. Les représentations de l'hypnose restent souvent inséparables de l'hystérie, au point de fusionner avec celle-ci dans l'état de fascination, lequel s'avère définitoire de la spectorialité. Le dernier chapitre (12) reprend les quatre paradigmes de la fatigue, du choc, de l'hallucination et de l'hypnose pour en déplier le pan positif dans une série de discours qui, au lieu de stigmatiser le corps nerveux des spectateurs, le valorisent. Simultanément récapitulatif et relativisation des énoncés observés précédemment, ce dernier chapitre tente de théoriser la figure du spectateur stupéfié qui correspond au pendant « sain » du spectateur nerveux inféodé à son inconscient cérébral.

Organisant le corps nerveux dans ses variétés complémentaires, ces quatre catégories déterminent une vision de la subjectivité fragilisée au contact de la modernité et de la culture de masse. Bien que les théories du corps nerveux remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec les spéculations sur l'électrophysiologie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les sciences transforment ce corps nerveux en un *sujet*, et, plus spécifiquement, en un *sujet de la modernité*. Il s'agira par conséquent d'observer la fonction du cinématographe dans ce processus de conversion du corps nerveux en sujet de la modernité, le spectateur de cinéma incarnant une version possible mais éloquente du sujet moderne. Dans la traversée de chacun de ces chapitres, on tentera de montrer comment le cinéma premier (en tant qu'amusement, pratique culturelle, dispositif technique, espace de socialisation) devient le lieu où s'éprouve et s'exprime cette crise de la

subjectivité – la formation progressive d'une spectatorialité « classique »  
et abstraite apportant une forme de réponse à cette crise.



## CHAPITRE 1. IMAGINAIRES DU CORPS NERVEUX

À partir des années 1870, médecins, psychologues, psychiatres, neurologues et physiologistes constatent une recrudescence de maladies du système nerveux déclenchée par des facteurs endogènes (une hérédité façonnant un tempérament) et mésologiques<sup>1</sup>. La vie dans les grandes villes – sites d'accélération et de concentration d'images, de sons, d'informations, d'objets, de corps, d'espaces et de temporalités – est désignée comme une cause prédisposante aux névroses. Bien que les troubles de la sensibilité nerveuse soient connus depuis l'Antiquité sous des appellations fort diverses, leur théorisation et leur systématisation devient, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, un enjeu majeur pour le corps médical. Jean-Martin Charcot à Paris, George M. Beard à New York ou Richard von Krafft-Ebbing à Vienne reconsidèrent les anciennes théories des humeurs, de la mélancolie, de l'hystérie et de l'hypocondrie sous les termes de nervosisme ou neurasthénie<sup>2</sup>. Définie comme un épuisement nerveux, la neurasthénie engendre dans l'organisme les mêmes effets qu'une fatigue purement musculaire, tel que précisé par le médecin et psychologue Charles Féré dans *La Pathologie des émotions* (1892): « L'exercice exagéré, la fatigue musculaire, entraînent [...] des phénomènes somatiques et psychiques en tout semblables à ceux des excitations excessives et désagréables<sup>3</sup>. »

1. George Frederick DRINKA, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady and the Victorians*, New York, Simon and Schuster, 1984, p. 35.

2. Jean-Martin CHARCOT, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnie, 1887; George M. BEARD, *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*, New York, The Classical of Psychiatry and Behavioral Sciences Library, 1991 [1880]; Richard VON KRAFFT-EBING, *Nervosität und neurasthenische Zustände*, Vienne, Alfred Hölder, 1899.

3. Charles FÉRÉ, *La Pathologie des émotions: études physiologiques et cliniques*, Paris, Félix Alcan, 1892, p. 316.

Les émotions et les stimulations excessives peuvent alors consumer et déprimer l'activité psychique, au point d'avoir un effet dit « asthénique<sup>1</sup> » sur l'ensemble des fonctions vitales. À la fois morale et somatique, la neurasthénie devient la marque d'un raffinement et d'une perversion des sens qui enrayent la mécanique nerveuse<sup>2</sup>.

Élevée au rang de mal du siècle, elle est interprétée par les experts soit comme une surcharge, soit comme un déficit d'énergie du système nerveux, le corps humain étant soumis à des opérations d'inhibition, d'accumulation et de dépense<sup>3</sup>. Les recherches sur les névroses s'accordent pour distinguer plusieurs grands groupes d'affections nerveuses (donc de la pensée, du sentiment et du mouvement) : la neurasthénie, l'hystérie, l'hystéro-neurasthénie, la psychasthénie, le somnambulisme. Alors que pendant longtemps on y inclut toute une variété de symptômes somatiques et psychiques, à la fin du siècle la névrose est comprise comme une famille de troubles sans lésion organique, d'où l'expression de psychonévrose proposée par le docteur Dubois de Berne<sup>4</sup>. En tant que variétés d'épuisement physique et mental, les psychonévroses sont étroitement liées aux termes de « fatigue », de « surmenage », de « débilité », d'« asthénie » lesquels traduisent un déséquilibre de l'énergie vitale. Selon le médecin français André Riche, la neurasthénie « signifie *asthénie nerveuse*. L'*asthénie* c'est l'absence et, par extension, la simple diminution de l'énergie. Le défaut d'énergie est général, tout le système nerveux est en état d'infériorité fonctionnelle ». Aussi, « tout ce qui tend à déprimer l'activité nerveuse en général est susceptible de faire naître

1. *Ibid.*, p. 350.

2. « La vie actuelle avec ses complications, ses faux devoirs, ses besoins factices, sans cesse augmentant, ruine les systèmes nerveux les mieux trempés. [...] Nous ne vivons pas, nous avons la fièvre et nos forces s'en vont. La volonté se perd, les caractères s'émoussent, l'individualité disparaît et nos nerfs battent la campagne » (D<sup>r</sup> CHÂTELAIN, « Préface » à Carl HILTY, *La Neurasthénie*, Berne, K. J. Wyss, 1897, p. vi).

3. « Pour les physiologistes [...], l'étude des phénomènes psychiques représente un cas particulier de l'étude de la conservation de l'énergie de la machine humaine. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la recherche de manifestations physiologiques de processus thermodynamiques dans le système nerveux débouche sur un modèle matérialiste de l'esprit » (Marta BRAUN, « Fantômes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 46-47).

4. Pierre JANET, *Les Névrotes*, Paris, Flammarion, 1927 [1909], p. 383. Pierre Janet donne dans cet ouvrage une synthèse des théories sur les névroses qui circulent au tournant du siècle (chap. v « Qu'est-ce qu'une névrose? », p. 368-394).

l'épuisement nerveux<sup>1</sup> ». Au tournant du siècle, la neurasthénie devient donc une maladie de la fatigue ou de la volonté qui donne à voir un corps-machine en symbiose avec son milieu. Prolongeant le monde extérieur lui-même rempli d'énergies diffuses, le sujet est un corps-contenant qui absorbe ce qui l'entoure et le restitue à son tour en flux nerveux.

Tantôt perçue comme un problème propre aux élites pourvues de nerfs plus fins (et par conséquent plus fragiles que les classes modestes)<sup>2</sup>, tantôt comme une corruption des natures frustes inaccoutumées aux mœurs urbaines faites de sédentarité, d'abus et de tensions<sup>3</sup>, la névrose offre la représentation d'un système nerveux souffrant d'un manque ou d'un excès de tonus. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on théorise celle-ci en termes d'élasticité des nerfs qui peuvent être soit trop tendus soit trop relâchés, l'ébranlement du système nerveux s'originant dans une perturbation d'ordre physiologique et/ou émotionnel (peines, chagrins, frayeurs, contrariétés). Cette vision dynamogénique de la maladie perdure et se consolide au XIX<sup>e</sup> siècle chez des savants où elle devient « l'expression exagérée ou amoindrie d'une fonction normale<sup>4</sup> » – c'est-à-dire surplus ou déficit d'une substance quelconque régulant la fonction d'un organe ou d'un système. De fait, la névrose découle d'un contexte culturel et scientifique plus large où prédomine, comme l'indique Anson Rabinbach, une idée du corps comme machine obéissant aux lois de la conservation et de l'entropie de l'énergie formulées par Hermann von Helmholtz et Rudolf Clausius<sup>5</sup>. Présent de manière explicite ou implicite en physique, biologie, physiologie, sociologie, psychologie, psychophysiologie, neurologie et en médecine, le paradigme thermodynamique

1. André RICHE, *Les États neurasthéniques. Diagnostic et traitement*, Paris, Baillière et Fils, 1908, p. 7.

2. Cette thèse remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec les travaux du docteur anglais George Cheyne qui baptise la nervosité *The English Malady*, l'Anglais ayant selon lui une constitution naturelle fort sensible qui peut être altérée par des excès en tout genre. Cette conception de la nervosité combine donc des facteurs héréditaires, environnementaux et comportementaux. Voir George Frederick Drinka à propos du mythe ancien de l'invalidé angélique (*The Birth of Neurosis: Myth, Malady and the Victorians*, *op. cit.*).

3. D'après George Frederick Drinka, le mythe du noble sauvage est au centre des théories de deux médecins enseignant à l'université d'Édimbourg, William Cullen et Robert Whytt (George Frederick DRINKA, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady and the Victorians*, *op. cit.*).

4. Georges CANGUILHEM, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Quadrige/PUF, 1996 [1966], p. 40.

5. Anson RABINBACH, *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1992.

renvoie plus globalement à une conception matérialiste du monde – et corollairement de la nature, de la société et du corps humain – mis en mouvement par une force originelle, unificatrice et universelle, matrice de toutes les sources d'énergies «secondaires» (électrique, électromagnétique, vapeur, combustion)<sup>1</sup>. Réservoir énergétique inépuisable, le monde de la nature est ainsi gouverné par un mouvement perpétuel qui fournit une force de travail utile autant aux hommes qu'aux machines qui les ont remplacés pour rationaliser certains gestes productifs. Les organismes vivants, à l'instar de la technologie, deviennent tributaires d'une énergie intarissable et omniprésente qui se voit convertie en force de travail profitable à la collectivité, en accord avec l'idéologie positiviste du progrès social. Dans la perspective de ce matérialisme dématérialisé<sup>2</sup>, le fonctionnement du corps et de l'esprit humains est appréhendé comme une machine dotée d'une force motrice que la médecine et la psychologie placent à la croisée du biologique et du social<sup>3</sup>.

Au tournant du siècle, les troubles nerveux stimulent un imaginaire du corps nerveux qui va fortement imprégner la culture scientifique et populaire, faisant converger une série de peurs et de fantasmes liés aux maladies mentales et au développement de la société industrielle. Dans ce cadre, la machine électrique représente l'image sur laquelle on projette les théories médicales du corps nerveux, tout comme les craintes plus diffuses qu'éveille l'industrialisation des transports, du travail et des loisirs. Alors qu'elle nourrit une série de métaphores permettant de fonder une connaissance du corps nerveux, elle est

1. Hermann L. F. VON HELMHOLTZ, *Mémoire sur la conservation de la force. Précédé d'un exposé élémentaire de la transformation des forces naturelles*, trad. de l'allemand par Louis Pérard, Paris, Victor Masson et Fils, 1869 [Berlin, 1847]. Sur Helmholtz, voir Michel MEULDERS, *Helmholtz. Des Lumières aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2001.

2. Gaston Bachelard explique comment le XIX<sup>e</sup> siècle postule un matérialisme scientifique où prime la notion d'énergie, laquelle, d'essence invisible, ne peut être perçue qu'indirectement au travers de ses effets. Ainsi, la matérialité de l'univers physique reste impalpable, appréhendable uniquement via les conséquences engendrées par une force de travail référée à la sphère transcendante (Gaston BACHELARD, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1984 [1934]).

3. Philippe Hamon met en évidence dans son ouvrage, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, l'importance du concept de corps social (corps de la société, corps du peuple, etc.) à une époque où le corps individuel est appelé à faire image, notamment sur le mode spectaculaire. La littérature médicale et paramédicale laisse aussi émerger une nouvelle sensibilité du corps pathologique ou meurtri relayée par les journaux illustrés de la seconde moitié du siècle, le corps social et le corps humain interchangeant leurs propriétés (*Imageries: littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Corti, 2001, p. 182).

également mise au service d'une condamnation du progrès technologique et de la modernité. Afin de saisir les enjeux complexes de cet imaginaire du corps nerveux, on propose d'examiner successivement : la centralité du paradigme électrique dans la conceptualisation du corps comme machine nerveuse ; la dimension typiquement urbaine des troubles nerveux qui s'intensifient dans les grandes villes ; et les visions apocalyptiques du corps nerveux comme signe d'une dégénérescence de la race humaine, lesquelles s'enracinent dans la crainte d'une féminisation de la subjectivité.

L'imaginaire du corps nerveux s'avère à l'époque indissociable des thèses sur l'inconscient cérébral, à savoir la double conscience responsable des conduites automatiques restées inexplicables jusque-là<sup>1</sup>. Entre 1870 et 1900, explique Marcel Gauchet, l'ensemble des savoirs accumulés en psychologie et en médecine adhère à des modèles neurophysiologiques du psychisme qui mettent l'accent sur la nature réflexe et mécanique du système nerveux<sup>2</sup>. Tributaire du schème évolutionniste qui envisage les faits et entités mentales comme gradués en fonction d'une échelle marquant leur perfectibilité<sup>3</sup>, ce modèle d'«inconscient cérébral» s'appuie sur une compréhension du psychisme écartelé entre un moi inférieur et un moi supérieur, entre activité purement réflexe et volition. Étayé sur le concept de «cérébration inconsciente», ce psychisme neurophysiologique révèle la part décisive de l'activité réflexe dans le fonctionnement cérébral, sapant du même coup «les bases de la représentation classique du sujet conscient et de sa puissance volontaire<sup>4</sup>». Surgit la figure d'un sujet scindé, partagé entre conscient et inconscient, stratifié en plusieurs «couches» identitaires qui cohabitent

1. Marcel GAUCHET, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Le Seuil, 1992.

2. Les historiens des sciences du psychisme distinguent deux conceptions de l'inconscient : une conception physiologique qui privilégie la nature réflexe et mécanique du système nerveux, et qui est défendue par des savants britanniques et allemands, ainsi que par Hippolyte Taine ou Alfred Maury ; et une conception psychique qui, sans rejeter complètement le modèle mécaniciste, octroie au subconscient un pouvoir de créativité échappant au déterminisme automatiste, comme l'illustrent les travaux de Pierre Janet en France. Ces deux acceptions de l'inconscient sont toutefois tributaires du même schème évolutionniste. Voir Nathalie RICHARD, «L'Ève future et la fin de l'homme machine ? De l'automatisme cérébral à l'inconscient psychique dans la France des années 1880 », dans Dominique Kunz WESTERHOFF et Marc ATALLAH (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vrin, 2011, p. 149-160.

3. Voir Juan SALVADOR, *Critique de la déraison évolutionniste, op. cit.*

4. Marcel GAUCHET, *L'Inconscient cérébral, op. cit.*, p. 32.

comme autant de marques d'une aliénation multiple à soi, en soi-même et aux autres. Si les concepts choisis pour désigner cette scission du psychisme varient, un consensus s'établit toutefois autour d'un fait largement confirmé par les pratiques expérimentales de l'esprit humain : la présence, dans les « coulisses » de la vie mentale, d'une conscience rudimentaire, d'un subconscient ou d'un inconscient. Qu'on l'envisage sous l'angle anatomo-neurologique, psychologique ou psychanalytique, les scientifiques s'accordent pour attribuer à cet « autre moi » la responsabilité de phénomènes étranges comme le somnambulisme, le dédoublement de personnalité, la catalepsie, l'hypermnésie ou l'hallucination. Progressive et dispersée, cette « découverte de l'inconscient<sup>1</sup> » impulsée en grande partie par la psychiatrie<sup>2</sup> enseigne à quel point les frontières de l'identité humaine sont mouvantes, à l'image d'un monde moderne prédominé par la vitesse, le mouvement et l'automatisation des activités sociales et individuelles.

### *Dynamogénies électro-névrotiques*

En tant que fatigue extrême du système nerveux qui conjugue asthénie et surexcitation, la neurasthénie va inspirer une vision du corps humain conforme à une machine thermodynamique et/ou électrique. Le modèle machinique permet précisément de rendre compte de l'oscillation constante des neurasthéniques entre attention et distraction, apathie et irritabilité, tendance « hyponévrique » et « hypernévrique<sup>3</sup> ». De fait, le neurasthénique souffre à la fois d'un épuisement et d'une exagération de l'impressionnabilité qui conduit les médecins à multiplier les syntagmes oxymoriques tels que « passions dépressives<sup>4</sup> » ou

1. Henri F. ELLENBERGER, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, trad. de l'anglais par Joseph Feisthauer, Paris, Fayard, 1994 [1970].

2. Selon Henri F. Ellenberger, la psychiatrie envisage les faits psychologiques en termes de forces et de variation de ces forces, les maladies psychiques étant comprises comme le résultat d'une fatigue mentale ou d'une perte de volonté. Elle préconise une psychothérapie où le médecin vient exercer un ascendant moral sur le patient, notamment *via* la suggestion ou l'hypnose. Les travaux de Pierre Janet illustrent cette tendance de la psychiatrie en cours dans la médecine et la psychologie entre 1850 et 1950.

3. Hippolyte BROCHIN, « Maladies nerveuses », *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, G. Masson/P. Asselin, 1878, 12<sup>e</sup> tome, p. 360.

4. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie. Épuisement nerveux*, Paris, Baillière et Fils, 1891, p. 41.

«faiblesse irritable<sup>1</sup>» afin de définir cet état particulier. Selon Léon Bouveret, si cette maladie consiste en «un affaiblissement durable de la force nerveuse», il est impératif de considérer qu'«aux symptômes de dépression [...] sont souvent associés des symptômes d'excitation», conférant à cette maladie un «double caractère de faiblesse et d'irritabilité<sup>2</sup>». De là découle l'idée qu'une réponse excessive ou insuffisante aux *stimuli* exogènes ou endogènes peut avoir des conséquences comparables, attendu que «le manque d'excitant ou de réaction pourra, par un chemin opposé, arriver aux mêmes résultats<sup>3</sup>». La norme de santé préconisée par la médecine repose alors sur la quête d'un compromis entre surcharge et décharge des excitations<sup>4</sup>.

Ces théories dynamogéniques du sujet sont étroitement solidaires d'une culture scientifique faisant appel à une série de paradigmes inspirés et générés par la seconde révolution industrielle (1860-1920). Les développements techniques dans le secteur de l'électricité, notamment, vont façonner un imaginaire social multiforme, repérable dans le champ des connaissances spécialisées et de la culture populaire<sup>5</sup>. Générant fascination, fantasmes, spéculations et angoisses en tout genre, l'électricité devient, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des référents majeurs des savoirs et pratiques scientifiques qui l'emploient non seulement comme principe explicatif de certains phénomènes naturels, mais également à titre de métaphore. En tant que ressource à la fois naturelle et technique, l'électricité autorise de nombreuses applications dans les sphères de l'organisation rationnelle du travail, des communications et de la diffusion de l'information, des transports urbains et des réseaux d'éclairage public<sup>6</sup>, tout en ouvrant un vaste domaine d'expérimentations à la médecine, la psychologie et la parapsychologie. Elle occupe notamment une place

1. *Ibid.*, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 11-12.

3. *Ibid.*, p. 36.

4. Virgile BOREL, *Nervosisme ou neurasthénie. La Maladie du siècle et les divers moyens de la combattre*, Lausanne, Payot 1894 [1873], p. 35-36.

5. Voir Carolyn MARVIN, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1988; David E. NYE, *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge Mass./Londres, The MIT Press, 1991 [1990]; Andreas KILLEN, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves and German Modernity*, *op. cit.*

6. Voir Wolfgang SCHIVELBUSCH, *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris, Le Promeneur, 1993 [1983].

nodale dans l'histoire des médias audiovisuels et des discours qui érigent cette nouvelle énergie au rang de modèle du corps et de l'esprit humains. La médecine spéculative du XVIII<sup>e</sup> siècle défend déjà l'hypothèse d'un courant électrique organiquement humain, comme l'exemplifie l'ouvrage de l'abbé Bertholon, *De l'électricité du corps humain* (1780), qui contient une typologie des tempéraments plus ou moins galvanisés. Conjuguant études du système nerveux et usage thérapeutique de l'agent électrique sur le corps malade, l'abbé préconise l'emploi de cette substance pour calmer les êtres passionnés<sup>1</sup>. L'axiome selon lequel chaque caractère serait riche d'un certain gradient électrique constitue un échantillon de cette pensée dont certaines images perdureront jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'instar du corps conçu à la manière d'une pile ou d'une batterie électrique modifiant sa charge au contact d'organismes physiologiquement complémentaires.

Parallèlement aux nombreuses investigations sur la nature de l'électricité dite animale – à l'exemple du mesmérisme<sup>2</sup> – germe tout un imaginaire lié aux potentialités du corps électrique doté de pouvoirs fantastiques et surnaturels<sup>3</sup>. Alimentées par les théories scientifiques qui, comme l'a montré Gaston Bachelard, substantialisent tous les phénomènes physiques<sup>4</sup>, ces croyances reconduisent le postulat d'une richesse électrique propre à chaque complexion, accréditant du même coup l'idée d'un corps semblable à une centrale électrique dont les fluides peuvent être régulés. Cet héritage scientifique triomphe dans une profusion de textes qui comparent l'activité du système nerveux au courant électrique, tel un article portant sur « l'excitation des nerfs par les rayons électriques » :

1. Pierre BERTHOLON (abbé), *De l'électricité du corps humain dans l'état de santé et de maladie*, Paris, P.-F. Didot, 1780.

2. Franz Anton MESMER, *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal*, Paris, L'Harmattan, 2005 [1781].

3. On croit par exemple à l'idée qu'un enfant doté de « pouvoirs » électriques peut déclencher des incendies à distance (Carolyn MARVIN, *When Old Technologies Were New*, *op. cit.*, p. 128-133).

4. Gaston BACHELARD, « L'Obstacle substantialiste », *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1999 [1934], chap. VI, p. 97-129. Le « caractère vague et tolérant de la substantialisation » (p. 97) consiste en ce que le « phénomène immédiat va être pris comme le signe d'une propriété substantielle » (p. 102). Ce processus répond donc au « besoin de substantifier les qualités [...] posées comme essentielles » (p. 109).



« Le nerf est capable d'être excité par voie d'induction sans que les conducteurs y prennent part; il se conduit vis-à-vis des rayons électriques, à un certain point, comme le "résonateur" métallique de Herz. Donc, le nerf mérite pleinement, sous ce rapport aussi, d'être appelé "électroscope très sensible"<sup>1</sup>. »

Tout le champ sémantique appliqué à l'analyse de l'action du système nerveux repose sur le modèle de la communication électrique, au point de susciter une série persistante de lieux communs; on parle du transport de l'excitation, de conversion de l'énergie nerveuse, d'appareil sensitif récepteur, de conducteur nerveux, de trajet de l'excitation nerveuse, de centre nerveux entendu comme un lieu de transformation de l'excitation. Dotée d'une faculté vectorielle, communicationnelle et sensitive, l'électricité est le comparant du produit « phare » du psychisme humain, à savoir la pensée, elle-même décrite en termes d'émission – immédiate, immatérielle en soi, mais tangible *via* ses conséquences – de signes transitant d'un point à un autre. Chez le médecin Virgile Borel, l'électricité animale devient courroie de transmission des informations diffusées à l'intérieur du corps, ainsi qu'entre celui-ci et son environnement extérieur :

« Le résultat [des recherches en physiologie] sur le rôle de l'électricité animale dans l'organisme, nous autorise à placer dans le corps les fonctions de vecteur pour l'organe nerveux [...]. Sa nature invisible, impalpable, produisant des effets visibles, palpables et définis, est bien propre à relier la matière sensible avec le principe supérieur, la pensée; aussi prompt qu'elle est à courir l'espace, elle est aussi sa messagère fidèle, lorsqu'elle veut nous faire exécuter quelque mouvement, sentir quelque objet, en voir quelque autre ou entendre certain bruit. C'est elle qui lui transmet tout ce que nos organes éprouvent du dehors ou de l'intérieur, toutes ces impressions agréables ou désagréables provenant des agents physiques qui nous entourent<sup>2</sup>. »

Se fait jour ici un fantasme occultiste rigoureusement imbriqué à l'imaginaire de l'électricité: celui de la transmission sans intermédiaire, instantanée et à distance. Comme l'évoque Carolyn Marvin<sup>3</sup>, l'électricité

1. B. DANILEWSKY, « Recherches sur l'excitation des nerfs par les rayons électriques », *Archives de physiologie normale et pathologique*, vol. 9, 1897, p. 514.

2. Virgile BOREL, *Nervosisme ou neurasthénie*, *op. cit.*, p. 18.

3. Carolyn MARVIN, *When Old Technologies Were New*, *op. cit.*, p. 14 (pour la référence

est investie d'une aura magique, et ceci en raison, autant de l'ignorance des non-spécialistes, qu'en vertu de ses caractéristiques formelles et fonctionnelles. De nombreux textes scientifiques et parascientifiques mobilisent le modèle de la transmission sans fil (de mots, d'images, de pensées), à l'exemple d'une publicité d'un certain professeur Weltmer qui promet une cure magnétique à distance des divers maux, telle la neurasthénie<sup>1</sup>. Particulièrement adapté à la description de cette maladie nerveuse, le modèle électrophysiologique permet de mettre en scène un corps débordé dans sa gestion énergétique: «Le neurasthénique vrai [...] est un épuisé; c'est un surmené qui a déchargé complètement sa pile et se trouve dans la nécessité de se refaire au moral comme au physique<sup>2</sup>.» Pour expliquer à un patient sa maladie, le médecin Lucien Angelvin compare:

«Son organisme à un accumulateur électrique qui, à l'état normal, dépense son énergie en un certain nombre d'heures et se recharge pendant le sommeil; le neurasthénique, lui, n'accumule pas assez le fluide pendant le sommeil, et dépense trop vite celui qu'il a amassé<sup>3</sup>.»

Cette théorie serait corroborée par l'atmosphère électrique qui règne dans les grandes métropoles, sites par excellence de la neurasthénie vue comme un «mal des villes<sup>4</sup>»:

«Ne sommes-nous pas, dans les villes, entourés de tous les côtés de courants électriques et saturés d'électricité? Téléphones, télégraphes, courants pour lumière, courants pour les tramways, les chemins de fer, etc., etc., jusqu'aux ondes hertziennes qui nous enveloppent, tout en servant à la télégraphie sans fil et aux multiples expériences qu'elles ont suggérées. Il serait vraiment surprenant que le corps humain, corps électrisé, ne réagisse pas au milieu de toutes ces excitations, et si la loi de Lenz lui est applicable (induction), qu'il ne subisse pas une dépense d'énergie, inconsciente, mais réelle, et en rapport avec la force électrique qui l'entoure, cette dépense d'énergie pouvant, à la longue, amener l'épuisement nerveux. Il serait téméraire d'affirmer sans preuve, mais je

exacte, voir note 80, chapitre 3).

1. Lucien ANGELVIN, *La Neurasthénie. Mal social*, Paris, Édouard Cornély et C<sup>ie</sup>, 1905, p. 132.

2. Georges E. B. GILLES DE LA TOURETTE, *Les États neurasthéniques: formes cliniques, diagnostic, traitement*, Paris, J.-B. Baillière, 1898, p. 55.

3. Lucien ANGELVIN, *La Neurasthénie, op. cit.*, p. 24-26.

4. *Ibid.*, p. 24.

ne serais pas surpris si une statistique démontrait que la fréquence de la neurasthénie dans les villes est en rapport avec la quantité d'électricité qu'on y emploie. En tout cas, et la coïncidence est remarquable, les villes des États-Unis sont, dans le monde entier, celles où l'on use le plus d'électricité et celles aussi où l'on trouve le plus de neurasthéniques<sup>1</sup>. »

Les citadins s'électrifieraient à proximité des technologies modernes, le corps humain et le corps social participant de cette galvanisation généralisée. En tant qu'exténuation de la « force vitale », la neurasthénie grandirait suite aux « moindres chocs du dehors et du dedans [qui] font vibrer le système nerveux surexcité<sup>2</sup> » : bruits, lumière, changements de température, inquiétudes, etc., contribuent selon les experts à émousser la résistance nerveuse. Bien des neurasthéniques souffrent effectivement des « sons », des « lumières » et de l'« obscurité » de la grande ville. Au nombre des causes invoquées pour justifier cette déficience du système nerveux, les médecins citent pêle-mêle la sédentarité, l'éducation « molle et efféminée », les plaisirs de la vie en société, et « l'activité dévorante que suscitent souvent l'ambition et l'action énervante de toutes les passions violentes<sup>3</sup> ». Mettant à rude épreuve les organismes, la neurasthénie concerne tous les « pays civilisés où la lutte pour l'existence, de plus en plus ardente, entretient une activité exagérée de toutes les fonctions du système nerveux<sup>4</sup> », assure Léon Bouveret. Celui-ci met en exergue l'incidence de « la vie mondaine dans les grandes villes [qui] constitue un véritable surmenage des sens et du système nerveux » car « elle se compose de plaisirs qui [...] excitent et fatiguent le cerveau sans le reposer jamais<sup>5</sup> ». Le monde moderne, avec l'organisation économique et le développement sans précédent d'une culture du divertissement de masse, concourt à aggraver la nervosité ambiante. Or, le cinématographe vient, dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, s'ajouter au catalogue des agents pathogènes, le nervosisme inférant chez le sujet une sensibilité avivée en permanence par le moindre bruit, image, scène ou émotion.

1. *Ibid.*, p. 27-28.

2. *Ibid.*, p. 19-20.

3. Hippolyte BROCHIN, « Maladies nerveuses », *op. cit.*, p. 362.

4. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie*, *op. cit.*, p. 17.

5. *Ibid.*, p. 25.

*La neurasthénie, « mal du siècle »*

Durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, les hommes de science s'accordent assez unanimement pour référer la neurasthénie à la modernité urbaine et à la révolution industrielle. Sur le plan étiologique, il s'agit d'« une maladie connue de tous les pays civilisés, où la lutte pour la vie imprime aux fonctions du système nerveux une activité intensive, qui fatigue à la fois l'individu et la race »<sup>1</sup>. La neurasthénie surgit comme le mal symptomatique de la civilisation occidentale qui surmène les habitants des grandes métropoles<sup>2</sup>:

« On l'a nommée assez justement, *la maladie du siècle*. Autrefois, les classes étaient séparées par des barrières infranchissables. Chaque individu, par nécessité plus satisfait de son sort, n'aspirait guère à sortir du milieu dans lequel le hasard l'avait fait naître. Aujourd'hui, les barrières se sont abaissées. Pour tout homme doué de quelque intelligence, le but de la vie est de s'élever plus que ses ancêtres. Le cerveau travaille davantage, et souvent le labeur imposé au-dessus de ses forces. De là les préoccupations intenses, les désillusions, les revers de fortune, sources communes des passions dépressives. Le caractère s'est assombri et le système nerveux est devenu plus vulnérable. Ainsi s'explique la fréquence croissante des maladies nerveuses et particulièrement de la neurasthénie. Aussi cette névrose n'est pas seulement, suivant l'expression de Beard, un *mal américain*. Elle existe également en Europe et dans tous les pays civilisés où la lutte pour l'existence, de plus en plus ardente, entretient une activité exagérée des fonctions du système nerveux<sup>3</sup>. »

Le neurologue américain George Miller Beard a été l'un des tout premiers à établir ce rapport de cause à effet entre développement urbain, électrification et maladies nerveuses, imposant l'idée d'une proportionnalité entre degré de civilisation et prolifération de sujets névrosés. Dès 1869, il institue la neurasthénie – aussi appelée à la suite de ses travaux « maladie de Beard<sup>4</sup> » – comme le trouble par excellence de la

1. André RICHE, *Les États neurasthéniques, op. cit.*, p. 10.

2. Le médecin suisse romand Virgile Borel affiche dans le sous-titre à son ouvrage sur la neurasthénie la nature socio-historique d'une telle maladie : *Nervosisme ou neurasthénie. La Maladie du siècle et les divers moyens de la combattre (op. cit.)*.

3. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie, op. cit.*, p. 16-17.

4. Voir par exemple chez Fernand LEVILLAIN, *Essais de neurologie clinique. Neurasthénie de Beard et états neurasthéniformes*, Paris, Maloine, 1896; Maurice DE FLEURY, *Les Grands Symptômes neurasthéniques : pathogénie et traitement*, Paris, Félix Alcan, 1901.

modernité occidentale, et plus spécifiquement de la société américaine jugée plus évoluée que les autres nations en raison de son rôle prépondérant sur l'échiquier géopolitique mondial; elle serait, de plus, plus sensible à certains maux, tels que le surmenage intellectuel accablant les élites du pays<sup>1</sup>. Due souvent à un excès de travail et de peines corrélatives, la neurasthénie se définit comme une carence de force nerveuse responsable d'exacerber la tendance à l'irritabilité sensorielle et morale<sup>2</sup>. Prenant en compte différents facteurs comme le climat<sup>3</sup>, la classe sociale, l'ambition individuelle, l'hérédité, l'hygiène de vie, Beard insiste sur le fait que toutes les formes de névroses « apparaissent sous des conditions et dans des tempéraments similaires<sup>4</sup> ». Sous cet angle, la neurasthénie devient la maladie des pays hautement civilisés, la hiérarchie établie entre eux servant à repérer des bassins à fort potentiel névrosique. Et sur ce plan, les États-Unis domineraient nettement l'Europe au sein de laquelle l'Angleterre, la France, l'Allemagne, la Russie, l'Italie et l'Espagne viennent se situer en ordre décroissant<sup>5</sup>. Jugés plus sensibles aux idéaux démocratiques, égalitaires et libertaires que la vieille Europe paralysée par le poids d'une histoire pluriséculaire et d'un système rigide de classes, les États-Unis autoriseraient chacun à développer ses ambitions au profit de la prospérité nationale et mondiale. Cet immense champ d'activités mis à la disposition de chaque Américain – par définition intelligent et vigoureux – exige cependant le sacrifice d'une santé physique et mentale vu comme signe de sa supériorité. C'est ainsi que Beard en vient à établir la neurasthénie comme la « maladie américaine [...] car elle est plus commune ici que dans d'autres parties du monde civilisé<sup>6</sup> ».

Contrairement au pessimisme des théories médicales européennes plus enclines à intégrer les facteurs irréversibles des tares héréditaires dans le diagnostic des maladies nerveuses, les thèses de Beard manifestent une confiance illimitée dans les ressources innées de l'homme civilisé.

1. George M. BEARD, *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment, op. cit.*; *Il nervosismo americano*, trad. par Sofia Fortini Santarelli, Castello, S. Lapi, 1888 [1881].

2. George M. BEARD, *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion, ibid.*, p. 115.

3. Les zones tempérées situées entre les extrêmes Nord et Sud sont considérées par George M. Beard comme des aires à risque du point de vue de la neurasthénie (voir « The Climatology of Nervous Diseases », *ibid.*, p. 187-193).

4. *Ibid.*, p. 3.

5. *Ibid.*, p. 2.

6. *Ibid.*, p. 9.

En effet, ce sont avant tout des causes environnementales et sociales qui détermineraient la neurasthénie, pathologie qui atteint en priorité les classes moyennes et supérieures demeurant dans de grandes agglomérations et travaillant pour le bien commun. En tête de liste de ses origines possibles figure la « civilisation moderne » qui « consiste principalement dans ces cinq éléments – la vapeur, la presse écrite, le télégraphe, les sciences et l'activité mentale des femmes<sup>1</sup> ». Beard revient à plusieurs reprises sur les technologies de la modernité comme génératrices d'angoisses nouvelles et d'incommodités telles que les « sons non rythmiques, non mélodiques et désagréables » produits dans « les manufactures, les moyens de transports, les voyages », et plus généralement « les grandes villes » qui sont bruyantes de nuit comme de jour<sup>2</sup>.

À New York, il réunit autour de lui un groupe de psychologues, médecins et biologistes qui entreprend des études sur le corps humain et son supposé composant électrique. Ces travaux sont notamment marqués par sa rencontre en 1876 avec Thomas A. Edison qui, une année plus tôt, croit avoir découvert le secret de la « force éthérique<sup>3</sup> » en observant les étincelles produites par un générateur. Estimant que la lampe électrique fournit une illustration parfaite de ce fluide vital, Beard ne cessera d'affilier machinerie mentale et électrique, assurant que leurs dysfonctionnements proviennent d'une sur- ou sous-alimentation du système nerveux. À propos de la diminution de la force nerveuse, il soutient que :

1. George M. BEARD, *Il Nervosismo americano*, *op. cit.*, p. 99. Concernant le dernier critère, il pense en particulier aux femmes de la bonne société s'adonnant de manière immodérée à des activités mondaines et philanthropiques qui les rendent inaptes aux tâches maternelles et domestiques.

2. *Ibid.*, p. 109. Il cite notamment comme moyens de transport, les omnibus (p. 111) et le métro aérien de New York (p. 113).

3. Sur Thomas A. Edison et la force éthérique, voir Reese V. JENKINS (dir.), *The Papers of Thomas A. Edison*, Baltimore Md./Londres, The John Hopkins University Press, vol. 2 (juin 1873-mars 1876, From Workshop to Laboratory), 1991 ; vol. 3 (avril 1876-décembre 1877, Menlo Park: the Early Years), 1994. Suite à des expériences communes sur des étincelles produites par les relais électriques d'un télégraphe à partir d'objets métalliques contigus, George M. Beard publiera un article, « The Alleged New Force », dans lequel il pense avoir trouvé l'origine de la force vitale jusque-là inconnue. Cherchant à percer le mystère d'une énergie souveraine à l'origine de la vie, George M. Beard n'hésite pas à interpréter des manifestations électriques à l'aune de croyances peu fondées scientifiquement. Sur ces recherches, voir George Frederick DRINKA, *The Birth of Neurosis*, *op. cit.*, p. 191 ; voir aussi David E. NYE, *Electrifying America*, *op. cit.*, p. 164.

« Quand, dans le circuit, s'interposent de nouvelles fonctions, comme la civilisation moderne, [...] il se peut que la quantité de force soit insuffisante pour maintenir toutes les lampes allumées; celles qui sont plus faibles s'éteignent immédiatement, ou, comme c'est le cas le plus souvent, qu'elles brillent faiblement; elles ne s'épuisent pas, mais elles produisent une lumière insuffisante et incertaine. Telle est la philosophie de la nervosité moderne<sup>1</sup>. »

Identifié à un flux circulant dans les multiples ramifications du système nerveux, le tonus mental et physique est pensé en termes d'équilibrage des forces propres à la « machine animale<sup>2</sup> ». Cette analogie indique combien la pensée du corps médical concourt à la modernité et la contamine dans un contexte où le savoir scientifique vise à maîtriser des phénomènes qui, pourtant, ne cessent de l'excéder. Pris dans une logique circulaire, les maillons de cette chaîne de causes et d'effets alternent les fonctions dérivatives et figuratives de la lampe électrique vue, parfois comme fondement, parfois comme image de la modernité. Ceci explique notamment pourquoi l'électricité se mue en mesure prophylactique des souffrances causées par la modernité, à l'instar des différentes méthodes d'électrothérapie<sup>3</sup>. Par le biais de courants localisés ou généralisés, les médecins utilisent l'électricité sous la forme de « frictions » tantôt excitatives, tantôt décontractantes, stimulant les organismes affaiblis et calmant ceux qui sont surstimulés<sup>4</sup>. *Via* une énumération des différents moyens permettant de combattre le nervosisme, Virgile Borel rappelle les bienfaits du bain électrostatique qui « a une heureuse influence sur les fonctions du système nerveux qu'il régularise, c'est-à-dire qu'il calme ou excite selon les cas<sup>5</sup> ». Grand admirateur de Beard, ainsi que du médecin neurologue Silas Weir Mitchell qui met au point une méthode

1. George M. BEARD, *Il Nervosismo americano*, op. cit., p. 102.

2. Dans ce contexte, l'expression du physiologiste Étienne-Jules Marey convient à merveille (*La Machine animale*, Paris, Baillière, 1873).

3. Sur les fonctions salutaires de l'électricité, voir Wolfgang SCHIVELBUSCH, *La Nuit désenchantée*, op. cit., p. 66-67.

4. Tous les manuels de neurologie contiennent des chapitres sur les méthodes électrothérapeutiques, que cela soit la galvanisation et la faradisation (usitées en Autriche et en Allemagne), ou la franklinisation et les bains électrostatiques (plus fréquents en France). Voir Fernand LEVILLAIN, « Électrothérapie », *Essais de neurologie clinique*, op. cit., p. 410-413. Voir Paola BERTUCCI et Giuliano PANCALDI (dir.), *Electric Bodies. Episodes in the History of Medical Electricity*, Bologne, Dipartimento di Filosofia/CIS, 2001; Margaret ROWBOTTOM, *Electricity and Medicine: History of their Interaction*, San Francisco, San Francisco Press, 1984.

5. Virgile BOREL, *Nervosisme ou neurasthénie*, op. cit., p. 151.

curative faite de repos, d'isolement, de régimes et d'électrothérapie, Léon Bouveret encourage également l'emploi de cette dernière :

« Suivant les applications qu'on en fait, elle peut être envisagée comme un tonique et un sédatif du système nerveux. Par là, elle permet de remplir les deux indications fondamentales du traitement de la neurasthénie<sup>1</sup>. »

La technologie électrique ne consacre donc pas uniquement un modèle de pensée permettant de saisir la spécificité du sujet nerveux, mais s'offre simultanément comme symptôme des maux de la civilisation et moyen pour venir à bout de ceux-ci. Tout autant paradigme, illustration et outil de la modernité, l'électricité imprègne de part en part les écrits consacrés à la neurasthénie. Révélateurs de l'aura thaumaturgique qui la nimbe, les principaux traitements suggérés par les médecins – la suggestion, les massages, le retrait du monde ou l'hypnose – ne sont que des reformulations des maux qu'ils sont censés guérir puisqu'ils interviennent sur l'organisme sous la forme d'une action sur- ou sous-stimulatrice. Dans le discours médical de la névrose, cette pensée disjonctive – partagée entre les bienfaits et malfaisances de la modernité – transparait au travers des conseils donnés aux patients hystéro-neurasthéniques poussés à opter soit pour la distraction (en s'immergeant dans un bain de foule ou en goûtant les plaisirs urbains<sup>2</sup>), soit pour le repos absolu hors des grandes agglomérations, au bord de la mer, à la campagne ou dans un sanatorium.

### *La décadence du corps nerveux*

Bien des médecins mettent l'épuisement moral et intellectuel de leurs patients sur le compte d'une débauche de plaisirs tels que les sorties au théâtre, au café-concert, au cabaret, ainsi que la lecture de romans (en particulier réalistes et naturalistes) stigmatisée par les discours décadentistes<sup>3</sup>. À l'optimisme qui avait animé le monde

1. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie*, *op. cit.*, p. 419-420.

2. Fernand Levillain constate qu'à un patient ayant développé une série de phobies à la suite de divers chocs psychologiques, « on conseilla la distraction : il vint à Paris, mais n'y put trouver aucun plaisir ; le bruit des rues, le mouvement de la foule l'assourdisaient » (Fernand LEVILLAIN, *Essais de neurologie clinique*, *op. cit.*, p. 46).

3. Les thèses d'Adrien Proust, père de Marcel Proust, sont particulièrement édifiantes en la matière puisque le médecin aurait pris comme modèle son propre fils pour dresser le profil



scientifique des années 1840-1870 acquis à l'idéologie du progrès et de l'avancement des sociétés humaines, succède une période plus trouble où les problèmes typiquement modernes liés à l'industrialisation, à l'urbanisation et à la démocratisation inquiètent. En 1890, la théorie de la décadence permet d'expliquer la face sombre de l'évolutionnisme social, les maladies nerveuses apparaissant à la fois comme la cause et le symptôme de la dégénérescence. L'idée de progrès, tant vantée par les élites intellectuelles, est relativisée par une critique du confort matériel prodigué par l'industrialisation. Manifestation directe de la domination de l'espèce humaine sur la nature, la mécanisation du monde inspire des avis mitigés quant à ses vertus émancipatrices, la technique étant susceptible de se retourner contre ceux qui l'ont inventée. La modernité est alors perçue tantôt comme un hommage rendu à l'ingéniosité humaine, tantôt comme une occasion de mener l'espèce à sa perte. Au fil de ce désenchantement sur les possibilités offertes par la civilisation mécanisée, on accorde toujours plus de crédit aux facteurs sociaux et environnementaux, à l'instar du statut social, de la profession, du climat, des conditions et habitudes de vie, des loisirs, et de l'emploi de la technologie. Alors que la plupart des spécialistes accusent la civilisation contemporaine d'avantager l'éclosion de maladies nerveuses et mentales, certains d'entre eux vont plus loin en développant une vision catastrophiste de la dégénérescence des peuples civilisés.

C'est précisément la doctrine que développe dans toute son ampleur le médecin hongrois Max Nordau qui dénonce le caractère particulièrement pernicieux de la vie dans les grandes villes où l'individu «se trouve dans un état perpétuel de surexcitation nerveuse<sup>1</sup>», notamment en raison des progrès techniques dans le domaine des transports, des communications et du commerce. «Les inventions qui pénètrent si profondément, si tyranniquement dans la vie de chaque individu<sup>2</sup>» modifieraient considérablement l'activité de l'appareil psychique et perceptif, alors forcé d'assimiler rapidement une somme

type du neurasthénique doté à la fois d'une sensibilité extrême aux *stimuli* extérieurs et d'une faiblesse intérieure qui l'empêche de maintenir le contrôle de ses émotions (Adrien PROUST et Gilbert BALLEZ, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et C<sup>ie</sup>, 1897).

1. MAX NORDAU, *Dégénérescence*, Trad. de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894, t. 2, p. 64.

2. *Ibid.*, p. 67.

d'informations inédites, et d'adopter de nouvelles habitudes conduisant à un « accroissement de dépense organique<sup>1</sup> ».

« De notre temps, écrit-il, [...] la vapeur et l'électricité ont mis sens dessus dessous les habitudes d'existence de chaque membre des peuples civilisés, même du petit bourgeois le plus obtus et le plus borné, qui était complètement inaccessible aux pensées motrices du temps [...]<sup>2</sup>. Or, toutes ces activités, mêmes les plus simples, sont liées à un effort du système nerveux, à une consommation de matière<sup>3</sup>. »

L'électricité est systématiquement référée par Nordau à un surplus d'excitabilité sensorielle qui donne naissance, à son tour, au prototype de l'individu « électrique » ou « électrisé » par la modernité : l'hystérique. Progrès techniques et pathologie mentale semblent fonctionner en circuit fermé, l'un étant l'émanation de l'autre, et *vice versa*. L'idée que la « course échevelée de la vie moderne<sup>4</sup> » mène inexorablement à une usure nerveuse hypothéquant gravement la santé des citoyens lui inspire l'observation suivante :

« Dans le monde civilisé règne incontestablement une disposition d'esprit crépusculaire qui s'exprime, entre autres choses, par toutes sortes de modes esthétiques étranges. Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou le naturalisme, le décadentisme, le néo-mysticisme et leurs subdivisions, sont des manifestations de dégénérescence et d'hystérie, identiques aux stigmates intellectuels de celles-ci cliniquement observées et incontestablement établis. Et la dégénérescence et l'hystérie de leur côté sont les conséquences d'une usure organique exagérée, subie par les peuples à la suite de l'augmentation gigantesque du travail à fournir et du fort accroissement des grandes villes<sup>5</sup>. »

Le médecin se fait ici porte-parole d'un courant de pensée plus général dénonçant la décadence des mœurs d'un public avide de nouvelles formes de distraction qui offrent l'opportunité « d'éprouver des vibrations nerveuses esthétiques<sup>6</sup> ». Cette tendance toucherait en priorité les élites sociales et urbaines dont les habitudes de vie sont

1. *Ibid.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 67-68.

3. *Ibid.*, p. 71.

4. *Ibid.*, p. 72.

5. *Ibid.*, p. 78.

6. *Ibid.*, p. 11.

centrées sur une recherche constante de sensations fortes. Au Salon, constate-t-il, la bonne société est attirée par les couleurs criardes ou fantaisistes des émules de Manet; aux concerts ou à l'opéra l'auditeur jouit de dissonances et de polyphonies où « la musique doit constamment promettre, mais jamais tenir; elle doit faire semblant de vouloir conter un grand secret, et se taire ou divaguer avant d'avoir dit le mot attendu avec des palpitations<sup>1</sup>»; en littérature, « la poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire<sup>2</sup>», « les histoires de revenants<sup>3</sup>» ou les ouvrages de Nietzsche, Tolstoï ou Verlaine, en passant par les pièces d'Ibsen et Maeterlinck, invitent à la débauche et à la vulgarité<sup>4</sup>. Si Max Nordau vilipende tout particulièrement les tentatives de synthèses artistiques comme celles menées par Wagner à Bayreuth, il songe également à des spectacles populaires qui titillent la curiosité des franges sociales supérieures prêtes à toutes les compromissions pour découvrir la nouveauté:

« Et pour jouir de ces exhibitions, la société se presse dans un cirque de faubourg, dans le grenier d'une maison sur la cour, dans une boutique de fripier ou une taverne fantastique, dont les représentations réunissent, dans une salle commune où l'on boit de la bière, les habitués crasseux avec des marquis éthérés<sup>5</sup>. »

Il critique les spectacles et amusettes qui séduisent les êtres délicats dotés d'une « extrême impressionnabilité des centres psychiques<sup>6</sup>», majorant le nombre de sujets particulièrement suggestibles et obsessionnels, à l'instar des neurasthéniques et des hystériques. Ceux-ci se recruteraient aussi bien dans les rangs des artistes que du public qui goûte aux produits de ces « écoles esthétiques dégénérées » qu'il désigne des noms de réalisme, pornographie, mysticisme, symbolisme ou diabolisme<sup>7</sup>. Excitabilité, émotivité et suggestibilité forment le noyau dur de la dégénérescence et de la névropathie dont les victimes sont présentées par les psychiatres Valentin Magnan et Paul-Maurice Legrain

1. *Ibid.*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 27-28.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. Max Nordau cite ici une étude d'Henri Colin sur les hystériques (*ibid.*, p. 47).

7. *Ibid.*, p. 57.

comme des «déséquilibrés de la sensibilité»: «Véritables sensibles, ces malades réagissent avec la plus grande énergie en face de toutes les causes qui mettent en œuvre le côté émotionnel de leur individualité<sup>1</sup>». La neurasthénie et l'hystérie ont précisément comme point commun l'instabilité mentale et le caprice des émotions qui façonnent un sujet marqué par une «discontinuité de son énergie psychomotrice», comme le relève Guillaume-Léonce Duprat<sup>2</sup>. Telle est également l'opinion du docteur Augustin Galopin qui, dans *Les Hystériques des couvents, des églises, des temples, des théâtres, des synagogues et de l'amour* (1886), considère que :

«La société est dans un état momentané de fermentation qui rompt ses plus solides attaches au passé, galvanise ses nouveaux liens et secoue brusquement les bases de son équilibre instable [...]. Nous allons un peu à l'aventure, à la recherche d'un monde nouveau, entraînés par la fermentation de la vie<sup>3</sup>.»

Les représentations cliniques de l'hystérie intègrent sous diverses formes le trope de la théâtralité qui caractérise le comportement des patient(e)s et la «scène» dressée par l'institution médicale pour la «représentation» de leurs symptômes. Traitant la psychologie des hystériques de «pittoresque, présentant des points de vue variés et toujours imprévus<sup>4</sup>», le physiologiste Charles Richet observe chez certaines femmes que «tout devient un sujet de drame» :

«L'existence apparaît, continue-t-il, comme la scène d'un théâtre. La vie régulière, simple, facile, qu'amène le va-et-vient de chaque jour, est transformée par les hystériques en une série d'événements graves propres à tous les développements dramatiques. Elles sont sans cesse à jouer avec un égal succès la comédie et la tragédie sur les scènes plates de la réalité. [...] Terreur, jalousie, joie, colère, amour, tout est exagéré, hors

1. Valentin MAGNAN et Paul-Maurice LEGRAIN, *Les Dégénérés (État mental et syndromes épisodiques)*, Paris, Rueff & C<sup>e</sup>, 1895, p. 110.

2. Guillaume-Léonce DUPRAT, *L'Instabilité mentale: essai sur les données de la psychopathologie*, Paris, Félix Alcan, 1899, p. 246.

3. Augustin GALOPIN, *Les Hystériques des couvents, des églises, des temples, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 1-2.

4. Charles RICHEL, *L'Homme et l'intelligence: fragments de physiologie et de psychologie*, Paris, Félix Alcan, 1884, p. 264.

de proportion avec les sentiments justes et mesurés qu'il est convenable d'éprouver<sup>1</sup>. »

Muée en vaste « théâtre des nerfs » – pour reprendre une éloquente formule d'Alessandra Violi<sup>2</sup> –, la scène sociale regorge d'esprits fantasques et de corps exaltés offrant leur détraquement nerveux en guise de spectacle.

Le médecin Ernest Monin rappelle par ailleurs le caractère contagieux de la neurasthénie qui se répand par un jeu d'imitation sociale, mais également par « l'abus précoce des plaisirs et des spectacles, le jeu, la musique, les parfums, les poisons intellectuels de tout ordre [qui] développent l'impressionnabilité nerveuse<sup>3</sup> ». Aussi, les « rapports trop étendus et trop fréquents avec le monde<sup>4</sup> » épuiserait totalement la « réserve nerveuse<sup>5</sup> » des individus. Selon l'aliéniste Paul-Max Simon, « la civilisation tend à exercer sur les malades du système nerveux une désastreuse influence<sup>6</sup> », encourageant un « goût de la jouissance » et de la « consommation<sup>7</sup> », un « désir de paraître<sup>8</sup> » et des « plaisirs frelatés » que « ce grand Paris, minotaure d'un genre nouveau<sup>9</sup> » n'a de cesse d'attiser. À l'agitation frénétique du monde extérieur répond la labilité constante des névropathes dont l'organisme à la fois appelle de nouveaux *stimuli* et s'esquinte dans le tourbillon psychotrope de la vie moderne. Le concept de dégénérescence va être ainsi abondamment instrumentalisé par l'aliénisme et la neurologie dans le cadre d'études sur l'hystérie et la neurasthénie, ce qui permet d'en faire le « vecteur d'une nouvelle forme de stigmatisation des classes ouvrières<sup>10</sup> » particulièrement exposées aux chocs d'une existence en milieu urbain, note Nicole Edelman. On

1. *Ibid.*, p. 265.

2. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi*, *op. cit.*

3. Ernest MONIN, *Les Névropathes. Médecine et hygiène du système nerveux*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1900, p. 6.

4. *Ibid.*, p. 7.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. Paul-Max SIMON, *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1891 [1877], p. 108-109.

7. *Ibid.*, p. 110-11.

8. *Ibid.*, p. 112.

9. *Ibid.*, p. 77.

10. Nicole EDELMAN, « Les Classes laborieuses et l'instrumentalisation de la dégénérescence et de ses avatars hystériques en France (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle) », dans Jean-Yves FRÉTIGNÉ et François JANKOWIAK (dir.), *La Décadence dans la culture et la pensée politique*, *op. cit.*, p. 189.

constate que les maladies typiques de ce tournant de siècle n'échappent pas à l'hégémonie de ce prisme idéologique de la dégénérescence, le nombre croissant de personnes concernées étant vue comme le signe ostensible d'un déclin de la société occidentale ou d'un effet pervers du progrès<sup>1</sup>.

Bien que ces thèses dégénérationnistes n'incluent pas explicitement les spectateurs de cinéma dans la liste des «névropathes supérieurs» corrompus par la modernité, on peut légitimement penser que certains d'entre eux – notamment ceux issus des classes aisées qui cherchent à s'encanailler avec le bas peuple ou à s'enivrer de plaisirs faciles – correspondent au profil dressé par Max Nordau. Le sensualisme, le sensationnalisme et l'inconsistance sont, de fait, des aspects régulièrement mentionnés lorsqu'il s'agit de discuter des effets du spectacle cinématographique, comme on le verra plus loin. Dans tous les cas, c'est bien en tant que pratique culturelle moderne que l'expérience du cinéma est déchiffrée comme potentiellement dangereuse pour l'intégrité de l'individu et de la société.

### *Nervosisme et féminité*

Au tournant du siècle, les discours scientifiques et populaires sur le nervosisme soulignent sa très haute fréquence chez les femmes qui, contrairement aux hommes nerveux, souffrent de symptômes chroniques et durables. Janet Oppenheim rappelle que, face aux troubles nerveux, hommes et femmes ne sont pas égaux : si les premiers sont victimes de maux aigus, temporaires et déclenchés accidentellement par des agents extérieurs, les secondes ont une complexion qui les rend singulièrement vulnérables à la névrose «douce» mais persistante<sup>2</sup>. Récurrent, ce stéréotype sexuel de la femme comme naturellement encline à la névrose est régulièrement utilisé pour mettre en garde les spectateurs «fragiles» contre les projections lumineuses. Le capucin catalan Padre Francisco de Barbens signale dans son ouvrage *La Morale dans la rue, au cinématographe et au théâtre* (1914) combien la

1. Jean-Louis CABANÈS, Jacqueline CARROY, Nicole EDELMAN, *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, université de Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2007.

2. Janet OPPENHEIM, «*Shattered Nerves*» : *Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, New York, Oxford University Press, 1991, p. 181.

nervosité est une tare plus fréquente chez la femme que chez l'homme, car tout dans leur vie sociale et personnelle «concourt à produire un raffinement de la sensibilité physique et morale<sup>1</sup>». Les fonctions biologiques (menstruations, grossesses, irritabilité, etc.), les émotions, les sentiments et l'imagination de la femme la prédisposent à l'irritabilité, quelle que soit la classe sociale dont elle est issue<sup>2</sup>. Dans le raisonnement de Guillaume-Léonce Duprat, les symptômes de la névropathie se rapportent également en priorité au corps féminin qui, à l'inverse de l'homme, est faible et excessif en tout :

« Sa moindre énergie biologique entraîne une moindre énergie mentale, et par conséquent une tendance plus marquée à l'instabilité morbide. On a souvent remarqué combien la plupart des femmes ont plus d'imagination que de jugement, plus de mémoire que de réflexion, plus de passion que de volonté. [...] La femme, même la plus supérieure, atteint rarement à la hauteur d'un homme de capacité médiocre<sup>3</sup>. »

Par nature frivole, capricieuse et rêveuse, la femme éprouverait des plaisirs et des douleurs toujours «trop vivement ressentis». «Quant aux émotions, elles prennent trop souvent un caractère morbide<sup>4</sup>». Chez le médecin Léon Bouveret, même discours, c'est le «penchant naturel au mysticisme et l'amour du merveilleux» qui constituent l'«une des causes les plus efficaces de la plus grande fréquence chez la femme de l'hystérie et de la neurasthénie<sup>5</sup>». Charles Richet affirme même que, chez elle, l'hystérie légère «n'est pas une maladie véritable» :

«C'est une des variétés du caractère de la femme. On peut même dire que les hystériques sont femmes plus que les autres: elles ont des sentiments passagers et vifs, des imaginations mobiles et brillantes, et parmi tout cela l'impuissance de dominer par la raison et le jugement ces sentiments et ces imaginations<sup>6</sup>. »

Les névropathies fin-de-siècle inspirent systématiquement des représentations imputées au tempérament féminin, telles la canonique

1. FRANCISCO DE BARBENS, *La Moral en la calle, en el cinematografo y en el teatro*, Barcelone, Ed. Luis Gili, 1914, p. 199. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 200.

3. Guillaume-Léonce DUPRAT, *L'Instabilité mentale*, *op. cit.*, p. 244.

4. *Ibid.*, p. 245.

5. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie*, *op. cit.*, p. 19.

6. Charles RICHEL, *L'Homme et l'intelligence*, *op. cit.*, p. 269.

faiblesse mentale et physique, l'émotivité ou l'impressionnabilité. C'est ce qu'on peut lire dans bien des traités médicaux, sociologiques et psychologiques: Charles Féré définit par exemple la disposition de la femme nerveuse à l'émotivité pathologique comme étant «la conséquence d'une faiblesse native<sup>1</sup>». Par contraste, l'homme excelle dans le domaine de la raison et l'action, sachant mieux que la femme faire preuve d'«une volonté ferme éclairée par un jugement sain<sup>2</sup>». Chez lui, la névrose serait un accident déclenché par sa proximité avec la civilisation moderne:

«D'après Havelock Ellis, en se civilisant l'homme se serait efféminé; mais le féminisme chez certains hommes semble plutôt un des mauvais côtés d'une civilisation imparfaite qu'une conséquence directe de tout progrès dans la voie de la civilisation<sup>3</sup>.»

Guettés par le «libertinage», le «dilettantisme» et la «frivolité», les hommes courent de grands dangers à «traiter avec mépris toutes les croyances vigoureuses». Car s'ils sont concernés par les «psychopathies», c'est d'abord dû à «leurs fonctions sociales plutôt qu'à des prédispositions se rattachant à leur sexe<sup>4</sup>». Ayant une part de responsabilité plus grande que les femmes dans les affaires du monde, les hommes deviennent neurasthéniques ou hystériques sous le coup de l'infortune ou des mauvaises fréquentations, mais jamais parce que leur organisation biologique les y prédispose.

Étayées sur les théories de l'électricité animale, les conceptions genrées du corps-machine viennent d'ailleurs ratifier ces préjugés: alors que les femmes seraient emplies d'électricité négative, les hommes bénéficient d'une charge électrique par essence positive. C'est l'hypothèse défendue par l'anglais George W. Samson qui compare les corps masculin et féminin à une bouteille de Leyde lestée d'énergies électriques qui s'opposent et s'attirent<sup>5</sup>. La jonction historique complexe entre les thèses sur la neurasthénie comme pathologie féminine et les images

1. Charles FÉRÉ, *La Pathologie des émotions*, op. cit., p. 480. Cf. Cesare LOMBROSO et G. FERRERO, *La Femme criminelle et la prostituée*, trad. de l'italien par Louise Meille, Paris, Félix Alcan, 1896.

2. Charles FÉRÉ, *La Pathologie des émotions*, idem.

3. Guillaume-Léonce DUPRAT, *L'Instabilité mentale*, op. cit., p. 248.

4. Idem. Ces fonctions sont les suivantes: médecins, fonctionnaires, mécaniciens de chemin de fer, intellectuels et artistes.

5. George W. SAMSON, *Spiritualism Tested; or, The Facts of Its History Classified, and Their Cause in Nature Verified from Ancient and Modern Testimonies*, Boston, Gould and Lincoln,



du corps électrique révèlent en effet l'origine de cette vision genrée du corps nerveux. Comme le suggère Jeffrey Sconce, c'est par le truchement des théories spiritistes que la médecine, la neurologie et la physiologie en viennent à considérer la féminité et l'hystérie comme des lieux où s'accumule l'électricité négative, indice d'un déséquilibre nerveux. Or, dans le champ du spiritisme, le corps du médium (le plus souvent féminin) apparaît comme un corps doté d'une sensibilité supérieure, l'électricité qui le traverse facilitant les échanges entre l'univers des morts et celui des vivants<sup>1</sup>. Munis de la faculté de correspondre avec l'invisible, les médiums spiritistes attribuent leurs dons à l'action d'esprits ou à une force psychique singulière – appelée tantôt force odique<sup>2</sup>, force éthérique<sup>3</sup>, force neurique<sup>4</sup>, force électro-biologique, etc. :

« Le médium est un être doué du pouvoir d'entrer en communication avec les esprits, il doit donc posséder dans sa constitution physique, quelque chose qui le distingue des autres personnes, puisque tout le monde n'est pas apte à servir ainsi d'intermédiaire aux esprits désincarnés<sup>5</sup>. »

À l'inverse de la société patriarcale qui réduit les femmes à des êtres inférieurs physiquement et psychologiquement<sup>6</sup>, les partisans du spiritisme attribuent aux qualités féminines d'intuition, de passivité, d'impressionnabilité et d'imagination une valeur positive puisque c'est grâce à elles que les médiums parviennent à communiquer avec l'au-delà<sup>7</sup>. La constitution délicate des femmes devient dans le champ du

1860, p. 33 (cité par Jeffrey SCONCE, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & Londres, Duke University Press, 2000, p. 48).

1. La première histoire documentée du spiritisme a été écrite par le créateur de Sherlock Holmes : Arthur CONAN DOYLE, *Histoire du spiritisme*, trad. de l'anglais par Claude Gilbert, Paris, Dunod, 2013 [1926-1927].

2. Certains partisans du spiritisme expliquent les pouvoirs spéciaux des médiums par le fait qu'ils sont pénétrés d'un fluide spécial appelé *od* permettant, par exemple, de mouvoir des objets à distance ou de provoquer des phénomènes lumineux. La notion de force odique a été proposée par Reichenbach (*Lettres Odiques-Magnétiques du Chevalier de Reichenbach*, trad. de l'allemand, Paris, Cahagnet et Germer-Baillière, 1853).

3. C'est par exemple l'hypothèse de Robert KING, « Que sont les matérialisations? », *Bulletin de l'Institut général de psychologie*, 1903, n° 1, p. 80-81.

4. Alexandre BARÉTY, *Le Magnétisme animal étudié sous le nom de force neurique rayonnante et circulante dans ses propriétés physiques, physiologiques et thérapeutiques*, Paris, O. Doin/J. Lechevalier, 1887.

5. Gabriel DELANNE, *Le Spiritisme devant la science*, Paris, E. Dentu, 1885, p. 365. Gabriel Delanne a une formation d'ingénieur.

6. Janet OPPENHEIM, « *Shattered Nerves* », *op. cit.*

7. Jeffrey SCONCE, *Haunted Media, op. cit.*, p. 46 ; Ann BRAUDE, *Radical Spirits : Spiritualism*

spiritisme la marque d'une supériorité spirituelle, une vertu qui les rend aptes aux échanges surnaturels – bien que leur nervosité constitutive continue d'être versée sur le compte de la pathologie<sup>1</sup>.

Ce n'est qu'au tournant du siècle que cette conception constructive du corps nerveux du médium va faire l'objet d'une critique de la part des sciences médicales qui pathologisent le médiumnisme, stigmatisant (et féminisant) le corps instable et sursensible des médiums<sup>2</sup>. Selon Pierre Janet, de même que beaucoup de ses contemporains, les phénomènes accomplis par les médiums sont identiques à ceux « que l'on constate dans les maladies nerveuses, dans l'hystérie, dans le somnambulisme provoqué » : « Tous ces phénomènes ont des lois et s'expliquent de la même manière par un trouble grave dans l'opération mentale de la perception, que nous avons décrit sous le nom de désagrégation psychologique<sup>3</sup>. » Georges Gilles de la Tourette, quant à lui, déclare que « le véritable médium, en effet, n'est autre qu'un somnambule<sup>4</sup> ». Pour Cesare Lombroso, dont l'implication dans les questions spiritistes nuira à sa réputation, « les transmissions de pensée n'ont d'ordinaire lieu que chez les sujets hystériques et hypnotisés »<sup>5</sup>, confirmant l'avis de ses confrères, bien qu'il se range du côté des « croyants » convaincus par l'existence de forces surnaturelles. La transe médiumnique présente, selon lui, toutes les caractéristiques propres à l'hystérie, laquelle motiverait leurs truculentes capacités :

« On peut [...] conclure que dans les phénomènes de la transe domine l'automatisme, que la transe médiumnique est un équivalent de l'hystérie, comme l'inspiration géniale l'est pour moi de l'accès épileptique sur fonds de névrose, comme les phénomènes étranges de l'hypnose

*and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 82.

1. Ann BRAUDE, *Radical Spirits*, *ibid.*, p. 83.

2. Voir Sofie LACHAPPELLE, *Investigating the Supernatural, From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011, chap. 3 « Pathologies of the Supernatural », p. 59-85.

3. Pierre JANET, « Le Spiritisme contemporain », *Revue philosophique*, Paris, t. XXXIII, janvier à juin 1892, p. 419.

4. Georges E. B. GILLES DE LA TOURETTE, *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, Paris, Librairie Plon/Nourrit et Cie, 1889, p. 434.

5. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, Paris, Flammarion, 1926 [1909], p. 20. Voir Alessandra VIOLI, « Lombroso e i fantasmi della scienza », dans Bertrand MARQUER (dir.), *Cesare Lombroso e la fine del secolo: la verità dei corpi*, Atti del Convegno di Genova 24-25 settembre 2004, Bergamo, F@rum [en ligne].

et du rêve viennent de la désagrégation et de la paralysie des facultés normales, avec prédominance de l'inconscient et de l'automatisme. Ainsi, les divers symptômes hystériques trouvés chez les médiums, loin d'infirmes leurs facultés médianimiques, les expliquent au contraire, tout comme la névrose explique les miracles du génie et du somnambulisme lucide. Nous sommes d'autant plus portés à croire que les phénomènes spirites dérivent de l'état névropathique du médium que ces phénomènes ressemblent à ceux de l'hypnotisme, si analogue à la névrose, et qu'ils se produisent toujours dans le voisinage du médium<sup>1</sup>.»

Si, pour les partisans du spiritisme, les médiums jouissent du pouvoir d'étendre leurs facultés perceptives au-delà du monde commun, ses contempteurs les qualifient de névropathes, leurs dons «médianimiques» se résumant uniquement à une impressionnabilité démesurée<sup>2</sup>. Spirites et médecins défendent donc deux modèles de physiologie et de psychologie nerveuse antagonistes : pour les premiers les femmes médiums bénéficient d'une sensibilité hors-norme qui leur permet d'être en rapport avec les esprits à travers des ondes vibratoires spéciales; pour les seconds cette propriété est la marque d'un dysfonctionnement nerveux qui fait d'elles des hystériques de premier plan<sup>3</sup>. C'est à partir de là que les médecins vont reprendre à leur compte les représentations du corps électrique, afin de condamner l'hyperesthésie des femmes médiums. Celles-ci deviennent alors une cible parfaite des sciences médicales qui les soupçonnent de fraude à des fins lucratives, leur seul «talent» résidant dans une aptitude à manipuler leur entourage.

Or, malgré leur nette opposition quant à l'interprétation des faits spirites, les défenseurs des phénomènes paranormaux et les hommes de sciences partagent une conception commune de la physiologie féminine : de par sa sensibilité et sa réceptivité accrues, le système nerveux féminin est un accumulateur d'énergies électriques – appelant du même coup toutes sortes de métaphores suggérées par des découvertes scientifiques, tel le télégraphe. Ces débats et controverses divisant les sphères scientifiques et parascientifiques permettent ainsi de mettre en

1. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, *ibid.*, p. 83.

2. Voir Pascal LE MALÉFAN, *Folie et spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, coll. «Psycho-Logiques», 1999.

3. Jeffrey SCONCE, *Haunted Media*, *op. cit.*, p. 50-51.

lumière le rôle phare joué par l'imaginaire de la nervosité « électrique », tantôt vue comme le signe d'une faiblesse constitutive, tantôt comme un moyen de transcender les limites du corps humain.

Ce qui importe ici, c'est d'insister sur l'articulation entre l'électricité, la féminité, la sensibilité et le nervosisme – nœud symbolique et conceptuel que l'on va rencontrer tout au long de ce parcours à travers l'imaginaire du corps nerveux spectatorial. On verra notamment comment le visiteur du cinématographe vient emblématiser cette plasticité du corps-machine innervé par des courants électriques, que cette réceptivité soit condamnée ou au contraire approuvée. Si l'expérience des projections lumineuses renseigne sur la prégnance de l'imaginaire du corps nerveux, elle pose également les bases d'une vision renouvelée de la subjectivité humaine qui entretient un rapport hautement mimétique et reproductif avec son biotope.

## CHAPITRE 2. LE CORPS ÉLECTROPHYSIOLOGIQUE

Au tournant du siècle, les technologies électriques de communication à distance, telles la télégraphie, la téléphonie, la télévision (fantasmée) et le cinématographe viennent hanter l'esprit des contemporains qui discernent en elles la concrétisation de propriétés typiques du corps humain. Une série de sources situées entre 1895 et 1919 attestent de l'emprise de l'imaginaire électrophysiologique sur le champ de la psychanalyse freudienne en particulier. Depuis les *Études sur l'hystérie* (1895) de Freud et Breuer, jusqu'à la théorie de « l'appareil à influencer » élaborée par Victor Tausk (1919), en passant par les mémoires du président Schreber (autour de 1900) analysés à leur tour par Freud, on peut résumer le parcours du modèle électrophysiologique de la subjectivité comme suit : de simples *métaphores* à vocation illustratives chez Freud et Breuer, les dispositifs de communication à distance deviennent, à la fin des années 1910, des *machines concrètes* qui se substituent aux corps des patients psychotiques. Notant une recrudescence de cas de paranoïa schizophrénique, les médecins et les psychanalystes traitent des patients dont les délires mettent alors en scène des dispositifs qui manipulent et trahissent leurs pensées par voie électromagnétique. Or, la vulgarisation des thèses sur le corps nerveux comme une machine électrophysiologique n'est certainement pas étrangère à l'éclosion de délires axés sur des « appareils à influencer ». Car si ces maladies, comme le note Jeffrey Sconce, sont l'expression de craintes liées à une technocratie croissante des sociétés industrialisées<sup>1</sup>, elles avèrent également l'attraction d'un modèle de subjectivité influencé par l'existence d'appareils électriques contemporains. Transformés en corps fantastiques capables de communiquer avec des entités invisibles et

1. Jeffrey SCONCE, « On the Origins of the Origins of the Influencing Machine », dans Erkki HUHTAMO et Jussi PARIKKA (dir.), *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 70-94.

lointaines, certains paranoïaques s'identifient de fait à des outils investis de ces fonctions de transmission de données.

En 1910, le cinématographe s'impose, on va le voir, comme le modèle par excellence de la paranoïa, permettant de rendre compte chez les malades de processus de dépersonnalisation et de sentiments d'étrangeté. Saturée de technologie, la description des troubles dépeint une subjectivité hautement assimilative, en prise directe avec l'environnement médiat et immédiat. Imitant le fonctionnement des machines modernes, l'hystérique de Freud, le névropathe de Schreber et le paranoïaque de Tausk offrent à l'observation des corps dotés de pouvoirs hallucinatoires et occultes (télépathie, mentalisme, vue à distance, etc.) également attribués, à la même époque, au dispositif cinématographique (et à son spectateur). Équivalent psychanalytique, pourrait-on dire, du « télégraphe psychique » théorisé par le spiritisme « l'appareil à influencer » de Tausk est la traduction littérale des métaphores électrophysiologiques utilisées par Freud et Breuer quelques décennies auparavant. Sous cet angle, les pathologies décrites par les thérapeutes ou les patients eux-mêmes (souvent des personnes cultivées au fait de la littérature médicale et psychiatrique, comme Schreber) sont à la fois des *maladies modernes* et des *maladies de la modernité*. L'étiologie de cette « machine » découle en réalité d'une perception particulière de la modernité comme toute-puissante, magique et intrusive. Alors que le sujet paranoïaque se sent tyrannisé par un instrument agi de loin par une instance d'autorité souvent abstraite et masculine, il a tendance à s'identifier totalement aux médias électriques qui le tourmentent, adoptant ainsi une posture de victime passive.

Source de fascination et de peur, l'appareil à influencer emblématise une modernité technologique aux effets mystérieux et incontrôlables à laquelle (est-il besoin de le rappeler ?) le cinématographe appartient pleinement. Comme le patient persécuté par l'appareil à influencer, le spectateur fait voir une double posture d'objet et de sujet qui s'expose aux « rayons » lumineux de la projection, et transmet plus loin la charge électrique dont il a été le catalyseur. À l'égal du corps névrotique et paranoïaque, il devient surface sensible d'inscription et projecteur d'ondes invisibles, dupliquant le fonctionnement de la logique technique et représentationnelle des dispositifs d'enregistrement/communication. Spectacle moderne par excellence, le cinéma des débuts engage une

subjectivité éminemment corporelle et neurologique, arrimée à un corps conçu comme réseau de réception, de transmission et de stockage des données parvenues du monde extérieur – un corps-machine donc où fusionnent l'objectif et le subjectif, l'intérieur et l'extérieur, le matériel et le spirituel. Tout autant paradigme, représentation et instrument de la modernité, l'électricité joue dans les écrits examinés un rôle central, ses machines opérant à titre de modèles épistémologiques du corps nerveux. Son omniprésence indique alors combien la pensée scientifique et parascientifique est fécondée par cette modernité à la fois origine et conséquence d'une série de pathologies saisies dans le discours social par le biais d'un répertoire topique et idéologique caractéristique de la rationalité causaliste<sup>1</sup>.

### *La métaphore électrique dans Études sur l'hystérie*

Chez Sigmund Freud, le modèle du corps électrophysiologique est à l'œuvre dès le *Projet d'une psychologie scientifique* (1895) et dans la théorie métapsychologique de *l'Interprétation du rêve* (1900). Située aux confins de la neurologie et de la psychologie, la conception freudienne de l'appareil psychique ressortit à une série de modèles scientifiques où prime le schéma énergétique<sup>2</sup>. L'énergétique freudienne emprunte d'abord à Helmholtz ses thèses sur les dualismes (usuels dans la physiologie de l'époque) couplant énergie cinétique et énergie statique, énergie actuelle et énergie potentielle – traduits *via* les notions d'énergie libre ou liée, processus primaires et secondaires, inconscient et conscient. Cette vision mécaniciste et dynamique du corps comme

1. Je me réfère aux thèses de Marc Angenot développées dans sa théorie sociocritique attachée à repérer les stratégies discursives (argumentatives et narratives) dominantes à l'œuvre dans une société et à une époque données, celles-ci se racontant et se pensant en fonction d'une idéologie de champ commune. La société française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se définirait à travers une série de paradigmes idéologiques tels que la logique rationnelle de causalité (Marc ANGENOT, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989, p. 93).

2. Paul-Laurent Assoun assure que Sigmund Freud emprunte considérablement à Brücke (modèle topique), à Herbart (modèle dynamique; notion de la dynamique des représentations psychiques; théorie du conflit; concept de force), à Fechner (modèle économique; principe d'inertie neuronique; loi de constance et d'équilibre), à Helmholtz (modèle économique et énergétique; conception quantitative du psychisme; loi de la conservation de l'énergie), à Mayer (modèle énergétique; concept de force – et non d'énergie), et à Ostwald (notion d'énergie et non plus de force; concept d'énergie nerveuse) (*Introduction à l'épistémologie freudienne*, Paris, Payot, 1981).

machine soumise à des opérations d'échange, de transformation, de circulation et de déperdition d'énergie est également infléchie par la psychophysique de Gustav Theodor Fechner<sup>1</sup>. Ce philosophe et psychologue allemand est l'un des premiers à appliquer le principe de la conservation/déperdition d'énergie aux actions effectuées par le psychisme qui tendrait naturellement à rechercher un état d'équilibre représentatif de bien-être mental. De Fechner, l'œuvre de Freud retient notamment la compréhension générale de l'appareil psychique articulé en différentes instances, ainsi que l'idée de la « scène » du rêve<sup>2</sup>. La conception du psychisme comme machine pénétrée par des champs de forces physico-chimiques opposés et interdépendants est alors utilisée par Freud pour décrire le travail de l'esprit en quête d'équilibre entre conservation et décharge, stabilité et dissipation énergétique. Ainsi, la psychanalyse dépend non seulement d'un ensemble de savoirs imprégnés par de nouvelles découvertes scientifiques et techniques, mais aussi d'une série de représentations de la modernité où s'avèrent des effets de balancement, de complémentarité et de contradiction entre différents constituants (physiques, physiologiques, psychiques).

L'hystérie (l'autre maladie significative de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la neurasthénie) engage une symptomatologie, une conceptualisation et une thérapeutique qui reconduisent les enjeux distinctifs du modèle électrophysiologique. Elle se manifeste notamment à travers des crises durant lesquelles alternent des phases de paralysies et de tremblements, de prostrations et de convulsions, d'anesthésie et d'hypersensibilité. Incarnant de manière spectaculaire (donc visuelle<sup>3</sup>) le trajet effectué par l'impulsion électrique à travers un organisme, le corps hystérique devient le lieu par excellence où viennent s'inscrire les fantasmes liés au corps-machine<sup>4</sup>. L'hystérie telle qu'analysée par Sigmund Freud et Joseph

1. Gustav Theodor FECHNER, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889 [1860], 2 vol.

2. Pierre-Henri CASTEL, *Introduction à L'Interprétation du rêve de Freud*, Paris, PUF, 1998.

3. Sur la dimension visuelle et scénographique de l'hystérie, voir George DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula Scènes, 1982; Danièle CALINON, « L'Iconographie photographique de la Salpêtrière », *Revue médicale de la Suisse romande*, Lausanne, n° 116, 1996, p. 927-929.

4. Ce dernier reflète l'image d'un système nerveux dont le dérèglement consiste en une fixation alternée sur les deux pôles extrêmes du spectre de l'excitabilité nerveuse. Oscillant entre sur- et sous-excitation, les crises hystériques sont perçues pareillement à des chocs électriques



Breuer en 1895 ne dépareille pas avec cette vision du corps comme centrale électrique. Dans un article de 1894 sur les névropsychoses de défense, Freud compare la circulation des sommes d'excitation à une décharge électrique située à la surface du corps, à l'instar du « fluide électrique » étudié par les physiciens contemporains<sup>1</sup> :

« Je vais pour finir rappeler en peu de mots la représentation adjuvante dont je me suis servi dans cette présentation des névroses de défense. C'est la représentation selon laquelle, dans les fonctions psychiques, quelque chose est à différencier (montant d'affect, somme d'excitation) qui a toutes les propriétés d'une quantité – bien que nous ne possédions aucun moyen de mesurer celle-ci –, quelque chose qui est capable d'agrandissement, d'amointrissement, de déplacement et d'éconduction, et qui s'étend sur les traces mémorielles des représentations, *un peu comme une charge électrique à la surface du corps*. On peut utiliser cette hypothèse, qui d'ailleurs se trouve déjà au fondement de notre théorie de l'« abrégir » [...] *dans le même sens que celui qu'utilisent les physiciens en faisant l'hypothèse du courant d'un fluide électrique*. Elle est justifiée provisoirement, en ce qu'elle est utilisable pour regrouper et expliquer des états psychiques variés<sup>2</sup>. »

L'argumentation de Freud reconnaît clairement l'essor du modèle thermodynamique auquel tous les chercheurs de l'époque se réfèrent, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de comparer la circulation des sommes d'excitation à une décharge électrique. Or, les métaphores freudiennes associant le corps humain à des dispositifs électriques ne sont pas de simples traductions d'idées abstraites, ni des « figures rhétoriques décoratives ». Dans un article analysant la métaphore du circuit dans le champ des technologies communicationnelles, l'historienne Laura Otis rappelle que son emploi permet, non pas d'exprimer des idées, mais de suggérer de « nouvelles visions, images, et modèles<sup>3</sup> » incitant à envisager les problèmes de manière totalement inédite, jusqu'à modifier cadres et

occasionnant contractures, spasmes et stases musculaires. Le corps névrotique est par exemple souvent réduit au statut de surface sensible parée de points hystérogènes susceptibles de déclencher ou de stopper, par une simple pression du doigt, le déroulement d'une crise.

1. Sigmund FREUD, « Les Néropsychoses-de-défense. Essai d'une théorie psychologique de l'hystérie acquise, de nombreuses phobies et représentations de contrainte et de certaines psychoses hallucinatoires » [1894] (*Œuvres complètes*, Paris, PUF, 1989, t. III, p. 17-18).

2. *Ibid.* (Je souligne).

3. Laura OTIS, « The Metaphoric Circuit: Organic and Technological Communication in the Nineteenth Century », *Journal of the History of Ideas*, vol. 63, n° 1, janvier 2002, p. 127.

présupposés théoriques. On peut en dire de même pour la rhétorique freudienne qui abonde en images évocatrices, mais qui simultanément leur dénie toute valeur en dehors de leur fonction purement pédagogique. Bien qu'il ne cesse de relativiser la portée scientifique des métaphores qu'il utilise (s'excusant de telles facilités de langage), Freud leur accorde sans le vouloir une fonction théorique. Les représentations du corps nerveux vu comme une « machine merveilleuse qui se règle elle-même avec une précision automatique étonnante<sup>1</sup> » sont ainsi dotées d'une force épistémologique que les chapitres d'*Études sur l'hystérie* rédigés par Joseph Breuer ne démentent pas.

Désignée comme « excitation endocérébrale tonique », l'énergie nerveuse chercherait selon Breuer à atteindre un état d'équilibre, un optimum de constance, conformément aux principes de conservation étudiés par les savants contemporains (Ostwald, Helmholtz, etc.). D'après Paul-Laurent Assoun, « ce n'est pas un hasard si Joseph Breuer compare le système nerveux à une installation électrique à capacité de production réduite<sup>2</sup> », l'énergie psychique vacillant entre un état statique (« quiescent » ou « potentiel ») et cinétique (décharge, mobilité). Breuer, de fait, élabore une théorie qui s'appuie sur le schème de l'installation électrique afin d'explicitier les mécanismes de conversion des excitations qui, n'ayant pas trouvé une voie de décharge « normale », se métamorphosent en symptômes névrotiques. Les canaux de l'influx nerveux sont alors comparés à :

« Ces transmetteurs téléphoniques que parcourt constamment un courant galvanique et qui cessent de fonctionner dès que celui-ci ne passe plus. Ou mieux encore, pensons à une installation électrique montée en dérivés multiples et destinée à assurer l'éclairage et la transmission d'une force motrice. Cette installation doit être faite de telle sorte que chacune des lampes, chacun des moteurs puisse fonctionner par simple établissement d'un contact. Pour que la machine soit toujours prête à travailler, il faut qu'une certaine tension persiste dans tout le réseau conducteur et, dans ce but, la dynamo doit dépenser une certaine quantité d'énergie. C'est de la même façon qu'un certain degré d'excitation doit aussi se

1. Sigmund FREUD, « Les Névropsychoses-de-défense... », *op. cit.*, p. 67.

2. Paul-Laurent ASSOUN, *Introduction à l'épistémologie freudienne*, *op. cit.*, p. 175.

maintenir dans les voies de transmission du cerveau au repos, qui reste toujours prêt à fonctionner<sup>1</sup>. »

Signe d'un « branchement » imparfait entre le système nerveux et les organes censés traduire les affects, l'hystérie devient l'indicatrice d'un blocage des énergies psychiques<sup>2</sup>. Agissant « comme une unité, avec des connexions complètes », le cerveau sert à mettre en relation le corps et l'esprit par des « voies de transmission » qui ménagent le libre parcours de « l'excitation tonique intracérébrale<sup>3</sup> ». À travers la comparaison de l'installation électrique « montée en dérivés multiples » sous la forme de lampes qui s'allument ou s'éteignent au passage du flux nerveux, l'hystérie traduit un fonctionnement chaotique de l'information neurologique déterminée par une « excitabilité anormale<sup>4</sup> » des transmetteurs. Plus loin, poursuivant sa réflexion sur le modèle de la centrale électrique, Breuer précise :

« Il va de soi que la production d'un travail effectif nécessite une plus grande dépense d'énergie que le simple fait d'être prêt à travailler (de même que, dans l'installation électrique prise comme exemple une plus grande quantité d'énergie s'écoule quand beaucoup d'ampoules ou de machines s'y trouvent intercalées). Lorsque le fonctionnement est normal, la quantité d'énergie libérée ne dépasse pas celle nécessitée par le travail à accomplir à ce moment-là. Mais le cerveau se comporte comme une installation à capacité de production limitée incapable de produire, en même temps, de grandes quantités de lumière et de travail mécanique. Peu d'énergie lumineuse reste disponible quand il y a transmission des forces et inversement. Ainsi, un individu qui fait de grands efforts musculaires ne peut absolument pas se livrer à des réflexions prolongées. L'attention, lorsqu'elle se concentre sur un certain domaine sensoriel, provoque une chute de potentiel dans les autres parties du cerveau qui utilise, de ce fait, une quantité variable mais limitée<sup>5</sup>. »

1. Joseph BREUER et Sigmund FREUD, *Études sur l'hystérie*, trad. de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1985 [1895], (chap. III, « Considérations théoriques », p. 153-154).

2. Fonctionnant « comme une unité, avec des connexions complètes », le cerveau sert à mettre en relation le corps et l'esprit *via* des « voies de transmission » qui permettent le libre parcours de « l'excitation tonique intracérébrale » (*ibid.*, p. 152-153).

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 151.

5. *Ibid.*, p. 155.

Filée sur de longs passages, la métaphore électrophysiologique prend une ampleur qui dépasse le caractère un peu vague de la comparaison freudienne évoquée à propos des névroses de défense. Elle sert de socle argumentatif à l'ensemble du chapitre consacré à la théorie de l'hystérie, avalisant le schème dynamogénique chargé de gérer au mieux les influx d'excitations.

Dans une note de bas de page, Breuer se réfère au philosophe et médecin Cabanis – lui-même cité par Pierre Janet – qui caractérise la sensibilité nerveuse comme un *fluide* circulant selon des quantités variables, créant des déséquilibres dans la répartition énergétique<sup>1</sup>. Située à la croisée du biologique et du technologique, la notion de fluide connaît, depuis le magnétisme animal et ses avatars, une très ample diffusion dans les sciences et l'imaginaire populaire<sup>2</sup>. De l'avis de Jean Starobinski, ce renvoi par Breuer à la philosophie sensualiste du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas anodin, celle-ci plaçant au centre de sa conception du système nerveux la notion de fluide qui conditionne l'imaginaire du corps électrique<sup>3</sup>. En effet, l'usage du modèle hydraulique (l'installation électrique ou le réseau téléphonique, symboles de la technologie moderne en 1895) rappelle la prégnance du modèle fluide qui le précède historiquement<sup>4</sup>.

Aussi, la métaphorisation du système nerveux et psychique chez Freud et Breuer s'appuie sur deux motifs à la fois contemporains et dépositaires du modèle électrique: d'une part l'arc réflexe où l'excitabilité du nerf parcourt le tronçon reliant un pôle émetteur à un pôle récepteur<sup>5</sup>; et

1. Il s'agit de la note (I) p. 155: « Cette façon de concevoir l'énergie du système nerveux central comme inégalement et variablement répartie dans le cerveau n'est pas nouvelle. La "sensibilité" dit Cabanis, "semble se comporter à la manière d'un fluide dont la quantité totale est déterminée et qui, toutes les fois qu'il se jette en plus grande abondance dans un de ses canaux, diminue proportionnellement dans les autres" » (cit. d'après Pierre JANET, *État mental*, II, p. 277, *idem*).

2. Mesmer attribue des vertus électriques au fluide magnétique (Franz Anton MESMER, *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal*, Paris, L'Harmattan, 2005 [1781]). Voir aussi Henri F. ELLENBERGER, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, op. cit., p. 93.

3. Jean STAROBINSKI, « Histoire des fluides imaginaires », *La Relation critique*, Paris, Gallimard/Tel, 2001 [1970], p. 230-248.

4. Or, comme le souligne Jean Starobinski, « il s'agit moins de définir la nature réelle de l'influx nerveux que de fournir un modèle compréhensible des perturbations de la vie psychique » (*ibid.*, p. 246).

5. Dans les études physiologiques du système nerveux, le modèle du réflexe – qui met en jeu un champ « machinique » de forces où s'opposent des tendances motrices et inhibitrices – apparaît au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour se répandre largement au sein de la communauté scientifique dans les années 1880, notamment grâce aux travaux de Charles-

d'autre part le fluide qui domine très largement au XIX<sup>e</sup> siècle en vertu de sa capacité à fonctionner comme un « principe d'explication universel, trop universel pour avoir la spécificité d'un véritable concept scientifique<sup>1</sup> » – d'où la fertilité des figures de l'écoulement, du flux, du déversement, de l'immersion ou de l'irruption, fondamentales au modèle économique de l'appareil psychique freudien. Starobinski souligne précisément le caractère extrêmement malléable d'un concept se prêtant à toutes les interprétations possibles, dès lors qu'il s'agit de signifier le passage ou la transmission, que ce soit d'une excitation, d'une idée, d'une énergie, d'une action à distance<sup>2</sup>. En écho au spiritisme et au magnétisme, elle sera en particulier mobilisée durant l'expansion du réseau télégraphique dont les lignes se répandent à travers l'Europe et les États-Unis dès 1850-1860. C'est sur cette « nouvelle » technologie que se projettent nombre de représentations du système nerveux, ainsi que toute une fantasmagorie liée à une communication invisible et sans entraves. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'électricité télégraphique conditionne une série de croyances et d'hypothèses sur des phénomènes paranormaux allant de la communication visuelle à distance, au contact instantané, intime et transgéographique entre deux amoureux<sup>3</sup>. Dans la continuité du modèle fluide, la théorie de la conscience humaine comme courant continu élaborée par le psychologue William James<sup>4</sup>, ou celle du temps vécu comme durée défendue par Henri Bergson<sup>5</sup>, ratifient ces accointances entre sciences, histoire de la pensée et modernité culturelle. L'ambiguïté des métaphores fluidiques destinées à représenter la circulation complexe des énergies psychiques se prête ainsi idéalement à toutes sortes d'applications. Se rapportant à l'ensemble de la psychophysique

Édouard Brown-Séquard. Voir Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999, p. 163-176.

1. Jean STAROBINSKI, « Histoire des fluides imaginaires », *op. cit.*, p. 236.

2. *Ibid.*, p. 235-236.

3. Carolyn MARVIN, *When Old Technologies Were New*, *op. cit.*, p. 154.

4. En réaction contre la psychologie traditionnelle d'orientation associacionniste qui conçoit la conscience comme un conglomérat de facultés disjointes, William James parle du « courant de conscience » qui parcourt le psychisme humain à l'instar d'un fluide où les différents états mentaux opèrent dans la continuité (*Précis de psychologie*, trad. de l'anglais par Nathalie Ferron, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2003 [1892], chapitre 5, p. 107-130).

5. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2001 [1907] ; *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF/Quadrige, 2003 [1903-1923] [1938].

qui tend à « chosifier<sup>1</sup> » l'invisible, la notion de fluide investit également les énoncés qui dépeignent la projection cinématographique comme « dardant » le sujet de ses rayons lumineux (**fig. 1**). Les corps nerveux de la paranoïa persécutés par les ondes électriques d'un cinématographe mental mettent justement en jeu ce processus d'objectivation de l'intangible, et corroborent le rôle nodal des technologies de la modernité dans la conceptualisation du psychisme.

### *Le corps nerveux du président Schreber*

Le terme de « névropathe » circule amplement dans la culture fin de siècle, au point que les malades eux-mêmes revendiquent ce statut, et même s'en vantent comme signe de distinction sociale. C'est le cas du président Daniel Paul Schreber dont les mémoires<sup>2</sup>, étudiés par Sigmund Freud, puis plus tard par Jacques Lacan, ont été rendus célèbres suite à ces relectures psychanalytiques<sup>3</sup>. Cette source occupe une place particulière dans le corpus retenu vu qu'il s'agit d'une réflexion menée par un patient lui-même sur sa maladie nerveuse, et non d'une interprétation médicale d'un psychiatre ou d'un neurologue qui l'aurait traité de près ou de loin. On écarte délibérément l'exégèse qu'en a donnée Freud, afin de l'appréhender comme document « non filtré » par un regard médical, et apportant un éclairage complémentaire aux traités sur les maladies mentales. La névropathie de Schreber donne à observer un cas exemplaire de subjectivité paranoïaque qui se heurte violemment à l'épreuve de réalité, ce défaut d'inscription du réel en soi conduisant à la reconstruction délirante d'un monde intérieur vivable. Or, il s'avère que cette rupture d'avec le monde extérieur s'exprime par des fantaisies et des fantasmes façonnés en partie par la modernité technologique.

Fils d'une famille de notables allemands, nommé président de Chambre à la cour d'appel de Dresde, et menant une brillante carrière dans la magistrature, Daniel Paul Schreber publie en 1900 des mémoires

1. Jean Starobinski fait référence à Jean-Paul Sartre et à son idée de la représentation « chosiste » des processus psychiques (« Histoire des fluides imaginaires », *op. cit.*, p. 242).

2. Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Le Seuil, 2005 [1903].

3. Sigmund FREUD, *Le Président Schreber. Un cas de paranoïa*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011; Jacques LACAN, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 3, Les psychoses, 1955-1956*, texte établi avec Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, 1981.



Fig. 1. *Der Kinematograph* (1913), journal corporatiste contribuant à la réforme du cinéma en Allemagne (dans Scott Curtis, « *The Taste of a Nation : Training Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany* », *Film History*).

qui consignent tous les faits relatifs à sa maladie mentale, dans laquelle s'enchaînent sentiments de persécution, insomnies, hallucinations auditives et visuelles, trances hypnotiques. Les *Mémoires d'un névropathe* retracent dans le détail son entrée progressive dans un délire qu'il interprète comme le résultat d'une relation complexe qu'il entretient avec Dieu par le truchement de ses nerfs, s'opposant en cela au diagnostic médical officiel de psychose paranoïaque<sup>4</sup>. Suite à diverses crises, il sera démis de ses fonctions pour entrer, pendant plusieurs années, en institution psychiatrique où son délire prendra des formes toujours plus sophistiquées. Semblable en quelques points à la machine à influencer de Victor Tausk (plus tardive), le délire psychotique de Schreber condense toutes les manifestations morbides de la « subjectivité 1900 » (le corps mécanique, halluciné, hypnotique, bisexuel), avec l'avantage de fournir un discours de première main, non orienté par une exégèse savante<sup>5</sup>. En effet, ce cas particulier est tout à fait représentatif des axes de pertinence choisis pour traiter la question du modèle de subjectivité qui domine

4. Voir l'expertise médico-légale du D<sup>r</sup> WEBER: « A. Expertise médico-légale », dans Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe*, *op. cit.*, p. 301-317.

5. Précisons que ces mémoires incluent en annexes les expertises médicales réalisées lors du procès qu'il engage contre les institutions afin de prouver qu'il est sain d'esprit, et retrouver ainsi sa liberté de mouvement.

alors les sciences du psychisme, dès lors que Schreber présente un corps névrotique « complet » où se rejoignent les paradigmes du corps-machine, du choc, de l'hallucination et de l'hypnose.

Schreber s'imagine être au centre d'un système complexe de relations qui connecte Dieu aux humains, lui-même officiant comme un intermédiaire privilégié capable d'agir sur l'ensemble des interférences avec l'au-delà, jusqu'à faire pâlir le soleil lui-même. Soutenu par un mysticisme religieux évident, ce délire met en scène une multitude de protagonistes (la plupart du temps des « âmes examinées<sup>1</sup> ») qui entrent en communication avec Dieu ou avec Schreber *via* un réseau de « fils » nerveux invisibles semblable à un système électrique. Le délire donne alors lieu à l'élaboration d'une théorie de la subjectivité fondée sur le trope du corps électrophysiologique : en tant que corps, esprit et âme, Schreber devient un tissu nerveux chargé d'enregistrer et de diffuser les informations parvenues de l'extérieur<sup>2</sup>. La nature divine est elle-même entièrement ramenée à des nerfs en nombre illimité et qui « possèdent les propriétés inhérentes aux nerfs des hommes, mais à un degré qui surpasse tout ce que l'homme peut concevoir<sup>3</sup> ». Dieu peut choisir d'entrer en contact avec des personnes dotées de nerfs humains dits « purs » grâce à ce que l'auteur appelle un « raccordement de nerfs » qui évoque le branchement matérialisé de fils de transmission analogues aux câbles du téléphone<sup>4</sup>. En tant qu'être spirituellement exceptionnel, Schreber serait apte à capter les appels à l'aide de Dieu lorsque celui-ci est mis en danger par des âmes impures, ces « *données sensorielles auditives* » ayant toutes les apparences de la transmission téléphonique :

« Les rayons-filandes, tissés qu'ils sont à la semblance de fils d'araignée, jouent le rôle de câbles du téléphone, de sorte que la modulation sonore des appels au secours, en soi rien moins que puissante, appels au secours poussés de surcroît selon toute vraisemblance à partir de distances considérables, ne peut être entendue que de moi seul, exactement de la même manière que le correspondant téléphonique demandé, branché sur le réseau, peut seul entendre ce qui se dit dans le téléphone et ceci à

1. Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe*, *op. cit.*, p. 261.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. *Ibid.*, p. 26-27.



l'exclusion de tous les tiers qui peuvent se trouver localisés dans le poste d'appel et le poste appelé<sup>1</sup>. »

La sensibilité nerveuse de Schreber a comme résultat d'attirer les rayons nerveux divins, à l'instar des névropathes et neurologues qui, eux aussi, peuvent théoriquement se transformer en un pôle d'attraction électrique. Dans son délire, deux personnes semblent surtout jouir du pouvoir particulier d'absorber les rayons divins : d'une part lui-même<sup>2</sup>, et d'autre part l'un de ses médecins, le professeur Flechsig. Schreber se croit notamment responsable des déboires connus par Dieu depuis que la civilisation moderne fait croître considérablement le nombre de personnes souffrant de maladies nerveuses, intensifiant les branchements de nerfs et l'agitation générale de la population. À plusieurs reprises, l'auteur des mémoires articule nervosité et modernité de sorte à mettre en évidence la précarité du devenir spirituel de l'humanité. Aussi, la « décadence morale de l'humanité » découle d'une « recrudescence généralisée de la nervosité due à un excessif degré de culture<sup>3</sup> ». Au titre de psychiatre-neurologue, Flechsig se rend quant à lui coupable de vouloir « s'arroger les rayons divins<sup>4</sup> » à des fins douteuses. Le corps médical chargé de soigner Schreber constitue en effet l'une des cibles principales de sa paranoïa, comme le montrent les accusations portées à l'encontre de Flechsig qui abuserait de son autorité pour hypnotiser son patient, y compris longtemps après l'avoir traité dans son service. Dans une lettre adressée à son ancien thérapeute, Schreber lui « adjure de déclarer sans faire aucune réserve » « si pendant [son] séjour dans [sa] clinique une relation hypnotique ou assimilée a été entretenue avec [lui], de telle sorte [qu'il ait] pu posséder les commandes – surtout à distance – de [son] système nerveux<sup>5</sup> ». Cette forme d'ingérence hypnotique d'un esprit sur un autre est nommée le « parler de nerfs dont, en règle, l'homme normal n'est pas conscient ». Il s'agit d'une communication inconsciente pareille aux « procédés par lesquels l'homme cherche à graver dans sa

1. *Ibid.*, p. 254.

2. « Depuis que Dieu s'est engagé avec moi dans un système de raccordement nerveux exclusif, je suis devenu pour lui, en un certain sens, tout simplement l'Homme – soit l'être humain unique autour duquel gravitent toutes choses, auquel il faut tout ramener : et qui sera donc lui-même contraint, par choc en retour, de son propre point de vue à lui, de ramener tout à soi » (*ibid.*, p. 215).

3. *Ibid.*, p. 141.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 13-14. Lettre datée du 3 mars 1903.

mémoire certains mots dans un ordre donné<sup>1</sup>». Centrée sur la suggestion verbale, cette définition de l'hypnose comme « parler des nerfs » s'étaye entièrement sur la vision du sujet comme corps automatique et nerveux, la névropathie facilitant la prédisposition à ce genre d'influence: « Dans mon cas, précise Schreber, depuis le revirement critique de ma maladie [...], il se fait que mes nerfs viennent à être mobilisés de l'extérieur, continûment et sans aucun répit<sup>2</sup>. » Si Dieu se manifeste aux humains par cette voie, notamment pendant la vie nocturne, Schreber estime que c'est d'abord Flehsig qui cherche à manipuler sa pensée<sup>3</sup>. Accusé d'instrumentaliser les rayons divins à des fins préjudiciables, ce dernier devient ce grand Autre que Schreber localise en dehors de lui-même – la paranoïa consistant précisément à projeter à l'extérieur ce qui s'avère intolérable chez soi (à savoir, dans ce cas, l'affection qu'il porte à son ancien médecin). La paranoïa conduit le malade à considérer que tous ses mots, actes et pensées sont dictés par des rayons (à mauvais ou à bon escient, selon les circonstances). Or, au « parler des nerfs », s'ajoute le « parler des miracles » qui revient essentiellement à court-circuiter la pensée de Schreber par des hallucinations de nature visuelle ou auditive. Dans le cas des hallucinations, « c'est bien une origine extérieure qui est à l'œuvre et c'est bien une origine extérieure qu'il faut mettre en cause<sup>4</sup> », c'est-à-dire « l'influence de facteurs surnaturels<sup>5</sup> » – car Schreber réfute les doctrines psychophysiologiques contemporaines dont il est instruit. Le compte rendu des phénomènes hallucinatoires donne lieu à une description très imagée de la machine nerveuse :

« Les *esthésies auditives* (voix, hallucinations auditives) sont chez moi sinon tout à fait, du moins presque, aussi vivides que les *esthésies visuelles* (hallucinations visuelles). De l'œil de mon esprit, je vois venir les rayons qui [...] sont porteurs des voix [...]; je les vois venir, filandres étirés en longueur, des points les plus divers de l'horizon, [...] et converger vers ma tête. Lorsque j'ai les yeux fermés [...], ils ne sont visibles qu'à l'œil de mon esprit; c'est-à-dire qu'ils se reflètent sur mon système nerveux interne selon les configurations que je viens de décrire, longs fils distendus serpentant vers ma tête<sup>6</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 53.

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 53-54.

4. *Ibid.*, p. 246.

5. *Ibid.*, p. 247.

6. *Ibid.*, p. 251-252.

Qu'elles soient visuelles ou auditives, ces hallucinations sont souvent ressenties comme des intrusions insupportables<sup>1</sup>, comme autant de chocs machinés par des instances autres<sup>2</sup>. Son corps tout entier, et en particulier ses yeux et sa tête, se révèlent vulnérables à ces agressions puisque, par le moyen de rayons lumineux, on lui dérobe des idées ou des images, et on pénètre son intériorité psychique afin de la rendre réversible, et partant visible<sup>3</sup>. Accentuant tous les traits caractéristiques des névropathies ordinaires, le délire de Schreber met à nu un corps-machine où le mental et la perception se confondent, façonnant l'image d'un monde qui « happe [ses] nerfs dans une sorte d'engrenage mécanique<sup>4</sup> », pour reprendre les termes du patient lui-même. Bien que résultant directement de la confusion mentale, cette emprise du monde sensible sur la subjectivité du malade est systématiquement reconduite à des processus mécaniques et électriques qui affichent la violence de ces irruptions, ainsi que leur caractère répétitif et inéluctable. Les hallucinations visuelles, les hurlements, les voix entendues, les tics et autres manifestations psychophysiologiques du malade sont ainsi actionnés par des « commandes mécaniques<sup>5</sup> » situées en dehors de son système nerveux.

Outre les sentiments de persécution, Schreber formule une théorie de la mémoire et de l'imagination – étayée sur le concept du « dessiner de l'homme » – révélatrice de l'impact des techniques d'enregistrement, de projection et de communication d'images animées. Il peut ainsi :

« Par un effort d'évocation [...] créer des images avec pour effet qu'elles deviennent visibles, tant pour mes nerfs que pour les rayons avec lesquels ils sont connectés, et cela soit à l'intérieur de ma tête, soit à mon gré à l'extérieur de celle-ci, localisées à l'endroit précis où je souhaite que les choses soient localisées<sup>6</sup>. »

L'esprit du névrosé peut ainsi produire à volonté toutes sortes de représentations mentales, fixes ou animées, dont la force d'indicialité

1. Les apparitions divines représentent une exception à cette règle (*ibid.*, p. 120 et suivantes).

2. *Ibid.*, p. 135.

3. *Ibid.*, p. 136.

4. *Ibid.*, p. 191.

5. *Ibid.*, p. 10 et p. 177.

6. *Ibid.*, p. 192.

se substitue à la réalité, car « il semble bien que les rayons les ressentent comme si les objets et les manifestations en cause avaient une existence réelle<sup>1</sup> ». Schreber insiste sur la « surprenante fidélité » de ces images reproduites « avec une telle magnificence de couleurs, qu'à coup sûr les rayons [...] devaient avoir l'impression que ces paysages se trouvaient réellement là où [il avait] désiré qu'ils fussent vus<sup>2</sup>! ». Œuvrant à titre compensatoire, l'activité imaginaire de Schreber prend la forme d'une névrose du vrai, le « dessiné » étant susceptible de se transformer en « défilé » d'images « devant l'œil de [son] esprit, parfois avec une clarté stupéfiante<sup>3</sup> ». Dans ces délires, l'imagination oppose ainsi une force créative aux « malices » dont les hommes sont les jouets, constamment manipulés comme des pantins par des forces surnaturelles<sup>4</sup>.

Mais la technologie intervient dans son auto-analyse à un niveau supplémentaire de l'argumentation lorsqu'il s'agit de réclamer l'usage des rayons X ou de la photographie pour attester de symptômes qui échappent totalement au regard médical :

« Pendant les premières années de ma maladie, il eût été à mon avis facile, par un examen médical de mon corps qui ne fût pas trop superficiel, de mettre en évidence, au moyen d'instruments médicaux simples, avant tout au moyen des rayons X, mais il est vrai, ils n'étaient pas encore découverts à l'époque –, les transformations les plus visibles qui affectaient mon corps, notamment les lésions de mes organes internes, lésions incontestablement de nature à entraîner la mort. Cela serait notablement plus malaisé aujourd'hui. S'il était possible de rendre photographiquement les processus qui se déroulent dans ma tête, et l'apparition à l'horizon des rayons surgissant dans leur enroulement serpentin, tantôt avec une extrême lenteur, tantôt – à travers ces distances énormes – à une vitesse folle, le spectateur verrait fondre tous ses doutes quant à la réalité du commerce que j'entretiens avec Dieu. Mais hélas, les

1. *Ibid.*, p. 193.

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 194. Elle peut, par ailleurs, également s'appliquer aux sons qui finissent par « parler » à Schreber : « Tous les bruits qui parviennent à mon oreille, ceux notamment quelque peu prolongés, grondement des convois ferroviaires, vrombissement des vapeurs virant à la touée, musique d'éventuels concerts, tous ces bruits semblent parler, et parler soit avec les mots même que les voix m'envoient par la tête, soit avec ceux que modulent de façon autonome mes propres nerfs et avec lesquels je formule mes pensées à moi » (*ibid.*, p. 195).

4. *Ibid.*, p. 10. Lire la note *a* des traducteurs.

techniques humaines ne disposent pas encore du moyen propre à faire de ces impressions des données sensibles objectivables pour tous<sup>1</sup>.»

Ces considérations sur la possibilité de capter des phénomènes pathologiques par des instruments techniques entrent en résonance avec les fantômes spirites d'enregistrement de la pensée, les mémoires de Schreber étant d'ailleurs prodiges d'évocations occultistes (les rayons ont, par exemple, l'aptitude de lire dans ses pensées, de communiquer des informations à grande distance ou de permettre le retour de défunts pendant le sommeil). Plus intéressant encore, Schreber conjecture la présence, dans l'au-delà, de créatures qui utilisent un système d'annotations appelé « système de prise de notes<sup>2</sup> » affecté à enregistrer tous ses faits et gestes<sup>3</sup>. Semblables aux médiums spirites qui captent les messages des esprits – mais dans un renversement des rapports Terre-Ciel – des êtres surnaturels imaginés par lui se métamorphosent en machines à écrire conservant toutes les traces laissées sur son passage. Fruit d'un égocentrisme démesuré, cette projection hors de soi du système de prise de notes invite à considérer le corps de Schreber comme une surface d'inscription de ce langage nerveux. Guidée automatiquement, sa main rend compte de manière « impersonnelle » d'une série d'informations issues du monde de l'au-delà, cette mutation du corps en machine de retranscription/lecture renvoyant l'image d'un esprit transcodé en termes techniques.

En effet, dans un contexte historique où le corps devient, comme le suggère Friedrich Kittler, le lieu d'inscription de la maladie mentale, de nouvelles disciplines et technologies sont appelées à prendre le relais de réseaux discursifs traditionnels débordés par les flux et reflux de la modernité<sup>4</sup>. Mue par une vision très large de l'histoire des médias, de la communication et des systèmes informatiques, la pensée de Kittler suit les traces de Marshall McLuhan dont les travaux postulent la technologie

1. *Ibid.*, p. 281-282. Voir aussi p. 327-328.

2. *Ibid.*, p. 113.

3. *Ibid.*, p. 113.

4. Sur ces questions, voir les travaux de Friedrich KITTLER : *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose, 1986 ; *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990 [1985] ; *Literature, Media, Information Systems: Essays*, Amsterdam, Ed. John Johnston, 1997. Sur les recherches de Friedrich Kittler, voir Alain BOILLAT, « Notes de lecture : Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose, 1986 », 1895, n° 43, juin 2004, p. 107-111.

comme une extension du corps dans le monde de la matérialité. Le corps, l'esprit et le langage humains seraient soumis depuis le début de l'ère capitaliste à un processus d'absorption par la technique, engendrant un retournement de situation où l'humain devient le produit d'objets qu'il a lui-même conçus. Dans cette perspective, ce sont les outils technologiques qui façonneraient les relations sociales, cognitives, psychologiques et neurologiques de l'humain à son milieu. Induisant une illusion de maîtrise – aujourd'hui portée par les motifs de la virtualité et de l'interactivité –, cette surdétermination de la machine sur l'humain se traduit par une désubjectivisation croissante du monde vivant, Kittler rejoignant sur ce point les conclusions de Giorgio Agamben tirées à partir de son analyse des dispositifs contemporains qui plient les rapports intersubjectifs à un mécanisme d'abstraction déshumanisante<sup>1</sup>. Si le corps disparaît à mesure que les technologies se développent, celles-ci en conservent néanmoins des traces linguistiques, visuelles et sonores sur divers supports médiatiques, tels que l'imprimerie, le film ou le disque phonographique. En partie inspirée de Michel Foucault, l'étude de Kittler oppose le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par le règne de l'alphabétisation universelle qui revêt le langage de pouvoirs spirituels, à la modernité du XX<sup>e</sup> siècle qui introduit des technologies d'enregistrement détruisant la continuité sensuelle du mouvement de la main sur le papier. Fondés sur une opération de synthétisation du langage, la machine à écrire, le cinéma et le phonographe imposeraient au XX<sup>e</sup> siècle un réseau discursif atomisé, mécaniciste et automatisé. Faire l'histoire de la modernité revient ainsi, selon Kittler, à faire l'histoire de la fragmentation du flux de l'information, fruit de l'éviction des corps, des êtres et des identités sauvegardés à titre d'impressions (de mots, d'images, de sons) indifférenciées, d'effets de surface interchangeables.

À cet égard, les sciences du psychisme et le cinéma emblématisent ce passage vers une nouvelle conception de l'expérience du corps et du langage humains envisagés par Kittler comme des données essentiellement mécaniques et fonctionnelles. Le corps nerveux devient un conduit, un lieu d'échanges, de circulation, de transmission d'énergies, donc d'informations, à l'instar des machines de communication. *Via* sa maladie, Daniel Paul Schreber offre justement à la science : un corps-

1. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

machine traversé par des chocs électriques; un corps paranoïaque en proie à un appareil à influencer spécialement raffiné; un corps halluciné captif d'une névrose du vrai où se dissout totalement la frontière entre la réalité et l'imaginaire; un corps hypermnésique qui capte et enregistre des données parvenues du monde extérieur; et un corps hypnotisé où l'autosuggestion repose sur un système d'interprétations mystiques que les spirites ne renieraient certainement pas. Simultanément acteur, spectateur et auteur de son délire, il expérimente toutes les conditions qui définissent la subjectivité névrotique sous la forme d'une expérience à la fois douloureuse et extraordinaire où se mêlent des sensations pénibles et un sentiment de pouvoir. Contradictoire et mouvant, le corps de Schreber tantôt cède à la persécution dont il se croit l'objet, tantôt prend la fuite dans la contestation des règles de l'entendement logique. Il donne à voir un corps qui littéralement machine son délire, l'échafaude, le trame et le monte de toutes pièces, à l'aide notamment de dispositifs techniques qui participent, en mots et en images, de cette construction imaginaire. Sur ce point précis (l'utilisation de métaphores et de représentations issues du monde des technologies), son discours rejoint celui des médecins qui puisent également dans ce répertoire pour illustrer leurs théories du psychisme humain.

Mais si le corps de Schreber s'enracine dans la modernité en mimant le fonctionnement de la machine-cinéma qui provoque chocs électriques et hallucinations, il réactive également les anciennes figures du magnétisme représentées notamment par les « rayons-filandes » facilitant le transit des messages divins. Cette source est alors symptomatique de la jonction qui s'effectue à la fin du siècle entre occultisme, sciences médicales et technologies contemporaines: le corps nerveux de Schreber est décrit à l'image des réseaux de communication porteurs d'effets occultes, lesquels inspirent de nouvelles conceptualisations du nervosisme. Dans le contexte d'une société de la surstimulation médiatique et des lésions nerveuses concomitantes, nul hasard si le névropathe devient un corps fantastique investi de pouvoirs « surnaturels » – capable, par exemple, de capter/diffuser des informations à très longue distance, à l'instar du télégraphe. Cette vision du corps et de l'esprit comme véhicules de transmission emprunte donc autant aux théories occultes sur la télépathie qu'aux

recherches scientifiques sur l'hystérie et la neurasthénie au sein desquelles dominant les troubles de la perception et de la sensibilité.

Cette représentation du corps nerveux en tant que machine produisant textes, images et sons se complique davantage si l'on prend en considération l'un des fantasmes principaux de Schreber qui souhaite, non sans conflit intérieur, se transformer en femme. L'excitation de ses « nerfs de voluptés<sup>1</sup> » prend une place prépondérante dans un délire où les nombreux fantasmes d'éviration et de pénétration conduisent Freud à penser qu'il nourrit un attachement homosexuel inavoué à Flechsig, d'abord, puis à Dieu lui-même dont il s'imagine être la fiancée<sup>2</sup>. Envahi contre son gré, dit-il, par des nerfs féminins, Schreber, au fil des années, se persuade que le dessein divin consiste à le transmuier en femme pour que puisse avoir lieu l'accouplement auquel il ne cesse d'aspirer, malgré l'indignation de sa virilité<sup>3</sup>. Ses mémoires rendent en effet compte d'une transsexuation et d'une rétraction imaginaire de ses attributs virils<sup>4</sup>: persuadé d'avoir une poitrine qui gonfle périodiquement, de voir diminuer sa pilosité, de cultiver des émotions féminines, d'attirer sur lui les rayons divins (et masculins), Schreber s'ingénie autant que possible à donner « l'image d'une femme plongée dans le ravissement de la volupté<sup>5</sup> ». Il consacre par exemple quotidiennement des heures à soigner sa féminité notamment par la parure, tant celle-ci fait la femme. Avec la volonté de dissiper tout malentendu concernant son éventuelle « concupiscence sexuelle », il précise que « ce qui est exigé, c'est [qu'il se] regarde [lui]-même comme homme et femme en une seule personne<sup>6</sup> ». Vivant une sorte de bisexualité « alternante », Schreber assume une identité sexuelle et sociale où cohabitent des traits féminins et masculins, comme le montre la notion de « compromis » utilisée pour justifier au plan spirituel cette extravagance psychophysiologique. Son ardeur à la féminité qui le pousse à sacrifier sa masculinité ne néglige cependant pas

1. Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 225.

2. Sigmund FREUD, « Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (*Dementia paranoides*) », *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, vol. 3, n° 1, 1911 (traduit en français dans *Le Président Schreber. Un cas de paranoïa*, op. cit.).

3. Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe*, op. cit., p. 115.

4. *Ibid.*, p. 150-151.

5. *Ibid.*, p. 229.

6. *Ibid.*, p. 229-230.



les avantages sociaux et mondains que cette dernière lui apporte. Bien que souhaitée, sa castration symbolique ne lui fait ainsi jamais oublier la prime sociale que lui confère son genre dans une société fortement patriarcale.

Cette expérience singulière n'est pas sans rappeler les conceptions genrées de l'hystérie et de la neurasthénie, lesquelles reflètent les difficultés entraînées par une possible féminisation des hommes vigoureux<sup>1</sup>. Le discours de Schreber fait directement écho à ces angoisses typiquement masculines vis-à-vis d'un corps nerveux inconstant, douloureux, hypersensoriel et informe. Après avoir résisté à ses pulsions qui le conduisent à adopter la posture passive d'une femme vis-à-vis des rayons divins – sa virilité s'indignant de tels fantasmes de pénétration, signes d'une inversion sexuelle évidente –, il se résout à accepter sa condition en lui conférant une ampleur religieuse. Le cas particulier de Schreber est révélateur de la «féminilité» que les médecins et psychanalystes diagnostiquent chez les névrosés, à savoir un manque patent de virilité, l'ouvrage d'Alfred Adler sur le tempérament nerveux paru en 1912 confirmant cette corrélation entre névrosisme et féminité<sup>2</sup>. La présence, chez un homme, de traits psychologiques typiquement féminins rappelle également la théorie de la bisexualité psychique énoncée par Sigmund Freud comme une composante naturelle de l'esprit humain. Qu'il s'agisse d'un excès de féminité ou de bisexualité, la fluidité sexuelle de Schreber renvoie plus largement aux tiraillements provoqués par la redéfinition des rôles sociaux de genre. Le corps névrotique renseigne ainsi sur des craintes diffuses quant à la perméabilité du féminin et du masculin dans une société occidentale qui se féminise progressivement au contact de la modernité et de la culture de masse.

En ultime analyse, on repère dans les mémoires de Schreber, la présence conjointe d'éléments archaïques (la cosmogonie religieuse, le magnétisme) et modernes (l'organisation d'un réseau électrique de nerfs) qui livrent une image ambiguë et fluide du corps nerveux. Sa névrose met en lumière les axes d'analyse choisis dans cette recherche puisqu'en

1. Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the «Fin de Siècle»*, Londres, Bloomsbury, 1991.

2. Alfred ADLER, *Le Tempérament nerveux: éléments d'une psychologie individuelle et applications à la psychothérapie*, trad. de l'allemand par le Dr Roussel, Paris, Payot, 1976 [1912] (j'emprunte le terme de «féminilité» à Adler).

elle on retrouve toutes les variétés possibles du corps nerveux: le corps fatigué par la neurasthénie, heurté par des chocs, halluciné par des images et des sons, et hypnotisé par les suggestions d'autrui. Un corps nerveux donc à la fois singulier et multiple qui se définit également par une identité sexuelle indéterminée, incertaine. On l'a vu, les tropes du corps-machine traversé par des énergies contraires et complémentaires, vacillant entre sur- et sous-excitation, douleur et plaisir, sont forgés par une culture neurologique où le psychisme devient une entité à la fois mécanique (automatique) et organique (hypersensitive). Qu'il s'agisse des études sur la fatigue, sur la neurasthénie comme mal du siècle ou sur les crises psychotiques abordées en psychanalyse, à chaque fois des formations discursives témoignent de l'importante diffusion du modèle du corps nerveux.

On le verra, au sein du dispositif cinématographique, le corps des spectateurs devient lui aussi un corps-machine soumis à des flux qui tantôt le stimulent, tantôt l'inhibent, tantôt le dynamisent, tantôt l'épuisent. Loin d'être une entité neutre et froide, le corps-machine se présente comme un corps-sensitif perméable aux influences extérieures et enregistrant toutes les traces de ses interactions, un corps-sensation dont les fonctions visuelles et sonores sont spécialement développées.

Au cœur de cet épistème, l'électricité, force mystérieuse et fascinante, devient une sorte de machine à fabriquer des images, des imaginaires et des mythes, mais aussi un véritable modèle de pensée<sup>1</sup>. L'attraction que technologie et biologie exercent l'une sur l'autre à la fin de l'ère mécanique est interprétée par Marshall McLuhan *via* le caractère fondamentalement organique de l'électricité qui procède comme une sorte de principe unificateur entre les différentes parties d'une entité, qu'elle soit physique ou sociale<sup>2</sup>. Appréhendés en termes de réseaux de communications, le corps et le système nerveux auraient, dans cette optique, servi de modèles à l'invention des médias électriques qui dupliquent les mêmes modalités de diffusion, d'instantanéité et de globalisation de l'information. «Alors que toutes les technologies antérieures [...], écrit Mac Luhan, avaient,

1. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, les traités, revues et ouvrages consacrés à l'électricité médicale et thérapeutique ne cessent de se multiplier. Voir par exemple, François-Victor FOVEAU DE COURMELLES, *L'Électricité médicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pradon, 1894.

2. Marshall MCLUHAN, «Le Télégraphe. L'Hormone sociale», *Pour comprendre les médias*, trad. de l'américain par Jean Paré, Paris, Mame/Le Seuil, coll. «Points», 1976 [1964], p. 283-295.

en fait, prolongé une partie de notre corps, l'électricité, pourrait-on dire, a extériorisé le système nerveux central même, y compris le cerveau<sup>1</sup>.» L'électricité imiterait ainsi l'activité du psychisme et du corps, entités à l'intérieur desquelles transitent des données et prennent place des opérations qui sont objectivées par des instruments électriques (télégraphe, téléphone, radio, télévision). Toutefois, comme en témoignent les mémoires de Schreber, bien avant la conception de l'ordinateur, le corps et la machine échangent leurs propriétés jusqu'à devenir des homologues à la modélisation réversible (le corps comme machine, la machine comme corps), l'électricité servant d'élément transmetteur – d'« hormone », pour reprendre un terme de Marshall McLuhan. Aussi, si le névrosé apparaît comme une machine-cinéma, le cinéma peut à son tour fonctionner à l'instar d'une machine nerveuse et névrotique, comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

### *L'« appareil à influencer » cinématographique*

L'imaginaire qui sous-tend l'« appareil à influencer » discuté dans les théories psychanalytiques de la schizophrénie permet de prolonger cette réflexion sur les fonctions épistémologiques des technologies modernes. Les travaux de Victor Tausk sur des patients gravement atteints dans leur rapport au Symbolique donnent à connaître des occurrences spectaculaires et extrêmes du corps nerveux. Pour comprendre les modifications apportées par le cinématographe au trope du corps-machine, c'est sans aucun doute « l'appareil à influencer » de la psychose conçu par Victor Tausk comme « une véritable *projection*, le corps de la malade projeté dans le monde extérieur<sup>2</sup> » qui se signale pour son exemplarité et sa significativité. Élève de Sigmund Freud, il se distingue de ses confrères autant par sa foi inébranlable en la psychanalyse qu'il aborde avec originalité, que par son engouement pour le cinéma. Découvrant la psychanalyse au début des années 1910, il se passionne pour la doctrine freudienne, devient psychiatre et psychanalyste, et entreprend des travaux consacrés à l'étude des troubles psychotiques. En

1. *Ibid.*, p. 284.

2. Victor TAUSK, *L'« Appareil à influencer » des schizophrènes*, Paris, Payot/Rivages, 2010 [1973] [1919], p. 62.

1919, il publie un article qui rend compte de ses hypothèses concernant l'étiologie de la schizophrénie, lequel aura une portée épistémologique et heuristique majeure pour l'histoire de la psychanalyse<sup>1</sup>. Étayé sur le cas de sa patiente, Emma A., l'analyse vise à exposer la genèse de *l'appareil à influencer* à travers «une variante très rare<sup>2</sup>» du prototype le plus courant, cet appareil présentant la particularité de mimer la structure et le fonctionnement du dispositif cinématographique. Il s'agit d'une machine imaginaire au mécanisme extrêmement complexe construite par le délire, et dont le patient ne cesse de se plaindre, l'accusant de persécution, de manipulation d'agressions physiques ou morales. Victor Tausk en donne la description suivante :

«L'appareil à influencer» schizophrénique est une machine de nature mystique. Les malades ne peuvent en indiquer la structure que par allusions. Il se compose de boîtes, manivelles, leviers, roues, boutons, fils, batteries, etc. Les malades cultivés s'efforcent à l'aide des connaissances techniques dont ils disposent de deviner la composition de l'appareil [...] mais toutes les inventions humaines ne suffisent pas à expliquer les actions remarquables de cette machine par laquelle les malades se sentent persécutés<sup>3</sup>. »

L'auteur poursuit en exposant les principaux effets produits par cet engin qui a le don de présenter «des images aux malades», machine que ceux-ci dépeignent habituellement comme «une lanterne magique» ou un «appareil de cinéma». «Les images sont vues dans un seul plan, projetées sur les murs ou sur les vitres; elles ne sont pas tridimensionnelles, comme les hallucinations visuelles typiques.» D'autres effets consistent à produire et à dérober «les pensées et sentiments et cela grâce à des *ondes* ou des *rayons*, ou à l'aide de forces occultes<sup>4</sup>», ainsi qu'à provoquer des actions motrices et sensitives telles qu'érections, éruptions cutanées et autres phénomènes psychophysiologiques inexplicables. Les modalités fonctionnelles de cet appareil qui tourmente le sujet, quoiqu'obscures pour celui-ci<sup>5</sup>, se vérifient régulièrement pendant

1. Victor TAUSK, «De la genèse de *l'appareil à influencer* au cours de la schizophrénie», *Ceuvres psychanalytiques*, Paris, Payot/Rivages, 2000 [1919], p. 177-217.

2. Victor TAUSK, *L'«Appareil à influencer» des schizophrènes*, op. cit., p. 175.

3. *Ibid.*, p. 179.

4. *Idem* (je souligne).

5. Les patients de Tausk semblent tous dépassés par le fonctionnement énigmatique d'un appareil qui produit des effets hallucinatoires d'autant plus accusés qu'ils ne maîtrisent pas sa logique. Cf. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., p. 99.

des phases de sommeil ou de repos: «Souvent le malade est relié à l'appareil par des  *fils invisibles*  conduisant à son lit; dans ce cas, il ne se trouve sous l'influence de l'appareil à influencer que lorsqu'il est au lit<sup>1</sup>.» D'après la victime, l'appareil à influencer prend possession de son esprit afin de manœuvrer son activité perceptive, comme si un projecteur cinématographique imaginaire se serait logé dans son cerveau, court-circuitant ainsi les échanges habituels entre le moi et la réalité objective. Or, cette perspective inverse les données d'un «dispositif» pathologique dans lequel le sujet projette son corps propre sous la forme d'une machine<sup>2</sup> – permettant inconsciemment au malade de maintenir la distance qui le sépare de cet appareil, et de préserver la croyance qu'il s'agit d'une altérité qui l'influence et le tourmente. Aussi, les sentiments d'aliénation l'emportent chez des sujets qui «deviennent étrangers à eux-mêmes»: «Ils ne se comprennent plus, leurs membres, leur visage, leur expression, leurs pensées et leurs sentiments leur sont aliénés.» Incapables de ressentir leur corps propre, d'identifier leurs sensations, de s'approprier leurs pensées, ils déclarent être agis par des forces invisibles (des fluides, des courants électriques ou magnétiques), attribuant ces faits à une machine connectée à eux par des fils, boutons et ondes.

La mention explicite à l'appareil cinématographique est doublement motivée, même s'il faut insister sur la différence de degré existant entre l'illusion du spectateur de cinéma (qui assiste à un spectacle étrange – au sens d'«*unheimlich*» – à la fois familier et inattendu, lequel donc peut lui faire craindre qu'il est en train d'halluciner), et l'aliénation du psychotique (ignorant être la source des images mentales déchiffrées comme appartenant à une réalité extérieure, hallucinant celles-ci au sens médical du terme). D'un point de vue descriptif, d'abord, plusieurs éléments attestent du bien-fondé d'une telle mise en relation: la nature mécanique de l'appareil, le processus projectif, le caractère bidimensionnel de l'image projetée. D'un point de vue métapsychologique ensuite: l'illusion de réalité, la perception sur le mode hallucinatoire, le processus d'identification, le sentiment d'étrangeté, l'importance de l'activité onirique. Mais cette machine opère également à l'image d'un dispositif électrique, comme le confirment les notions de rayons, d'ondes et de fils invisibles qui rappellent les composants techniques du téléphone et du télégraphe. Cet appareil qui tyrannise certains psychotiques concentre

1. Victor TAUSK, «De la genèse de *l'appareil à influencer* au cours de la schizophrénie», *op. cit.*, p. 180 (je souligne).

2. *Ibid.*, p. 62.

une série de caractéristiques qui renvoient à un double imaginaire : celui du spectacle cinématographique (ou de la projection d'images animées) et celui du corps électrophysiologique. Ces derniers se rejoignent au sein d'une machine qui agit, par voie électrique, magnétique ou télépathique, sur un sujet soumis à l'influx d'images, de voix, de sensations vécues comme extrinsèques. La référence au dispositif cinématographique met également en lumière la centralité du processus psychologique de la projection qui, dans le champ psychanalytique, s'inspire directement du fonctionnement des vues animées, comme le signalent Laplanche et Pontalis<sup>1</sup>. Selon eux, Freud envisage la projection :

« Dans un sens comparable au sens cinématographique : le sujet envoie au-dehors l'image de ce qui existe en lui de façon inconsciente. Ici la projection se définit comme un mode de méconnaissance, avec en contrepartie, la connaissance en autrui de ce qui, précisément, est méconnu dans le sujet<sup>2</sup>. »

Vue sous cet angle, la projection avère une illusion profonde du sujet sur la réalité perçue qu'il désavoue pour mieux la rejeter à l'extérieur de soi – tout comme un appareil de projection « expédie » hors de sa mécanique un flux d'images venant se réfléchir sur une surface analogue à un écran cinématographique. À l'instar du dispositif cinématographique – mais avec une dimension pathologique en plus –, l'appareil à influencer colonise les pensées du sujet et induit des hallucinations. Si cet appareil semble retirer à l'individu la libre disposition de lui-même pendant l'état de veille, dévoyant l'activité perceptive de sa marche habituelle, il hante également l'esprit durant le sommeil en provoquant des « rêves de machine<sup>3</sup> » (interprétés par Victor Tausk comme des rêves de fuite ayant une fonction d'inhibition des pulsions sexuelles). Constitué de projections d'images et de sons, de courants électriques et d'ambiance nocturne, le dispositif de la schizophrénie se complète d'un dernier

1. La projection est « une opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des "objets", qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit là d'une défense d'origine très archaïque et qu'on retrouve à l'œuvre particulièrement dans la paranoïa mais aussi dans des modes de pensées "normaux" comme la superstition » (J. LAPLANCHE et J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige/PUF, 1998 [1967], p. 344).

2. *Ibid.*, p. 348.

3. Victor TAUSK, « De la genèse de l'appareil à influencer au cours de la schizophrénie », *op. cit.*, p. 186.

élément hautement cinématographique : le caractère régressif des délires qui se manifestent à travers la « perte des limites du moi » :

« Les malades se plaignent que tout le monde connaît leurs pensées, que leurs pensées ne sont pas enfermées dans leur tête mais répandues sans limites dans le monde, de telle sorte qu'elles se déroulent simultanément dans toutes les têtes. Le malade a perdu la conscience d'être une entité psychique, un moi possédant ses propres limites<sup>1</sup>. »

Cette incertitude quant aux frontières du moi rappelle un stade très précoce du développement psychique, lorsque le petit enfant ne fait qu'un avec sa mère et que, totalement dépendant de son environnement affectif, il ne parvient pas encore à distinguer le moi du non-moi, le dedans du dehors, le sujet de l'objet. Précédant la phase de la trouvaille et de l'identification à l'objet constitutive de la libido narcissique et responsable de la prise de conscience du monde extérieur comme altérité, cette situation infantile est appelée par Tausk « anobjectale<sup>2</sup> » (« objektlos »). Durant cette phase, l'individu, dépourvu d'une instance critique capable de différencier la subjectivité de l'objectivité, est contraint d'identifier son corps propre avec l'objet représentant le monde extérieur, et, se confondant complètement avec lui, ressent son être comme *autre*. C'est pourquoi cette dissolution de l'intériorité dans l'extériorité produit chez le patient un sentiment permanent d'étrangeté qui empêche toute emprise effective sur le réel. Selon Tausk, ce refus pathologique du monde extérieur par l'adulte exprimerait un « fantasme de retour dans le sein maternel<sup>3</sup> », lieu privilégié où le malade subit le monde sous une forme hallucinatoire, à l'instar du nourrisson expérimentant toute perception comme une représentation surgie d'ailleurs<sup>4</sup>. La conscience de soi faisant défaut et l'intellect ne trouvant plus « d'issue pour rétablir une relation avec le monde extérieur, [...] la psyché se rapproche de plus en plus du sein maternel<sup>5</sup> », de sorte que la mise en place de l'épreuve de réalité se trouve définitivement oblitérée. Aussi, les victimes de « l'appareil à influencer » indiqueraient par leurs symptômes un désir inconscient de régression à un stade prénatal, c'est-

1. *Ibid.*, p. 70-71.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. *Ibid.*, note 1, p. 93.

4. Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010 [1995].

5. Victor TAUSK, *L'« Appareil à influencer » des schizophrènes*, op. cit., p. 96-97.

à-dire une volonté secrète de réintégrer l'organe génital dont ils sont issus – l'appareil à influencer symbolisant à la fois le corps du sujet ressenti comme objet, ses organes génitaux et enfin la mère comme lieu paradisiaque d'indistinction entre le moi et le non-moi. La connotation sexuée de ces dispositifs est d'ailleurs confirmée par les patients de Tausk qui, comme le rappelle Jeffrey Sconce, attribuent l'origine de l'appareil à influencer à une figure de pouvoir masculine, réelle ou abstraite, qui les réduit à l'état de victime impuissante<sup>1</sup>.

Ce rapport de domination de la machine (phallique) sur le sujet paranoïaque (féminin ou féminisé) reconduit une division genrée qui se vérifie également dans le champ de la réception du cinématographe où le spectateur (y compris masculin) est perçu comme un corps régressif, irrationnel et hypersensoriel. Les théories psychanalytiques freudiennes mettent justement en évidence la précarité des frontières entre le masculin et le féminin, proposant un modèle de subjectivité essentiellement bisexuel où les sujets peuvent transiter d'une position masochiste et passive (féminine) à une posture sadique et active (masculine)<sup>2</sup>.

Toutes proportions gardées, le parallèle entre l'appareil à influencer et le dispositif cinématographique mérite d'être développé: tous les deux affichent des images<sup>3</sup> (et plus rarement des sons), fonctionnent à l'aide d'électricité, de manivelles, etc., font naître chez le sujet des hallucinations, sollicitent la sensibilité et l'impressionnabilité du sujet percevant, peuvent prendre des allures parfois violentes, parfois bénéfiques. Les deux proposent des expériences régressives qui plongent le sujet dans un état infantilisant où l'image prévaut sur le verbe, la sensorialité sur la rationalité, la sensualité sur la moralité, le corps de sensations sur l'esprit maître de ses pensées. Les deux produisent des effets contradictoires, à la fois attentatoires et salvateurs, là où le sujet subit les chocs de la modernité et se met à l'abri de la réalité. Les

1. Jeffrey SCONCE, «On the Origins of the Origins of the Influencing Machine», *op. cit.*, p. 82-83.

2. Sigmund FREUD, «Trois essais sur la théorie sexuelle» [1905], *Œuvres complètes*, vol. VI 1901-1905, Paris, PUF, 2006.

3. À une différence près: alors que les images du cinématographe jouent sur l'illusion de la troisième dimension (donc de la profondeur), les images du psychotique sont bidimensionnelles. Selon Victor Tausk, la perception des images dans un seul plan représente un stade d'évolution de la vision très ancien, précédant même le stade hallucinatoire: «Les psychologues prétendent que l'homme voit les choses dans un plan, de façon bidimensionnelle, avant de pouvoir les appréhender de manière tridimensionnelle» (*L'«Appareil à influencer» des schizophrènes, op. cit.*, p. 97).



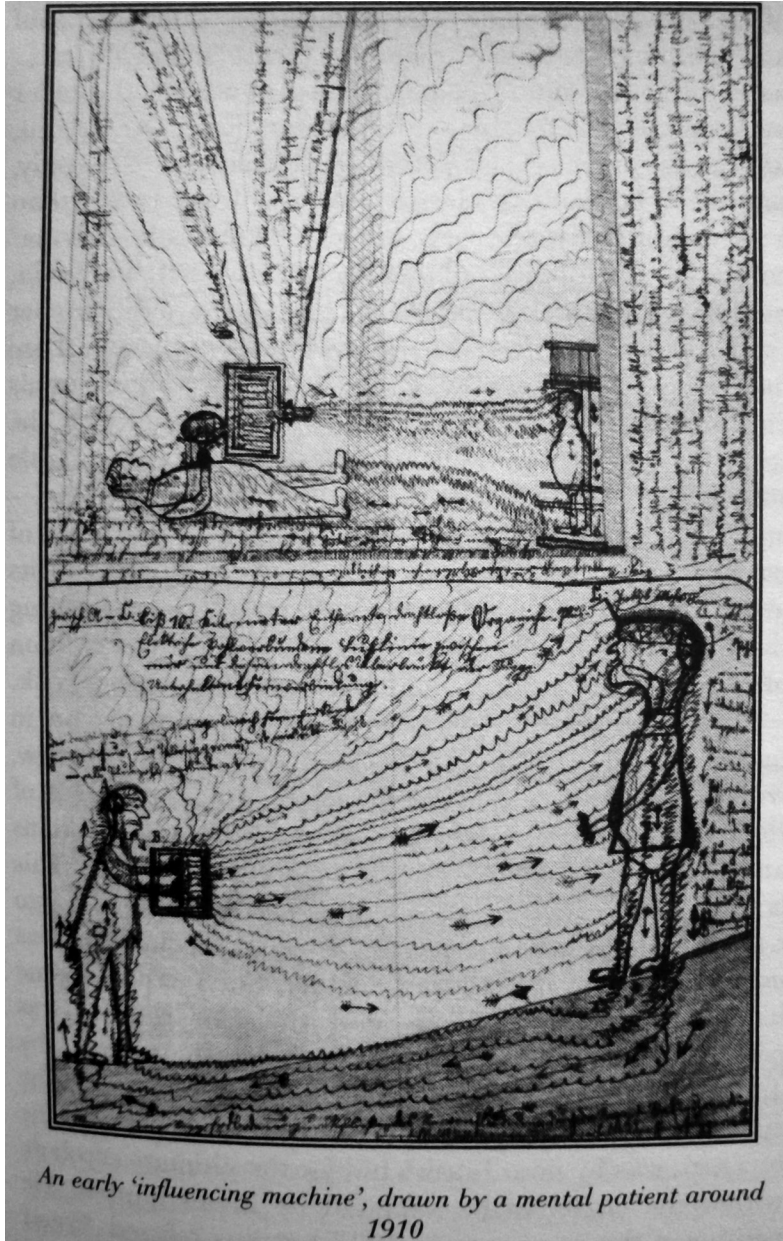


Fig. 2. Dessin de machine à influencer, autour de 1910  
(dans Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asiles*, 1922).

deux rendent compte de cette nouvelle subjectivité en phase avec la modernité sociale et ses vicissitudes possibles : les rapports complexes du sujet moderne aux « nouvelles » technologies révèlent l'instabilité des anciennes normes définitoires du féminin et du masculin, au profit d'un modèle de subjectivité plus ambigu et plus articulé.

En faisant système du dispositif cinématographique pour expliciter, sous un angle inédit, la nature d'un trouble déjà connu par la littérature aliéniste du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, les patients de Tausk contribuent à moderniser les anciennes occurrences de l'appareil à influencer (fig. 2). En effet, l'invention du cinématographe contribue à modifier les images du corps nerveux en les ancrant de manière plus ferme du côté d'une visualité de type machinique : il n'est plus seulement une sorte de machine à écrire ou à imprimer des traces textuelles (comme partiellement chez Schreber), mais également un instrument qui capture et restitue des images en mouvement. Ce déplacement ou cette reconfiguration des anciens modèles neurologiques n'est possible qu'à condition de référer le cinéma à la modernité dont il provient, et avec laquelle il partage le primat du régime sensitif, sensationnel et visuel caractéristique des loisirs populaires au tournant du siècle. Le primat de la visualité à l'ère industrielle destine de fait le cinématographe à occuper une place de choix dans les discours scientifiques et parascientifiques qui le comprennent, non seulement en tant que métaphore, mais également comme un outil de conceptualisation des divers états mentaux expérimentés par le corps nerveux. Dans les années 1910, l'association entre troubles psychotiques et cinématographe fait d'ailleurs pleinement partie de la pensée médico-psychologique, comme l'illustrent les tracas d'un homme souffrant de « confusion mentale aiguë hallucinatoire » et de délire de persécution :

« Ses propos sont rapides, décousus, son attention instable ; il est désorienté dans l'espace et dans le temps, accuse des idées vagues et polymorphes de persécution, de grandeur, hypocondriaques, mystiques. Illusions perpétuelles de fausse reconnaissance. Hallucinations visuelles [...] ; la nuit, c'est le cinématographe qui déroule ses scènes variées devant lui. Hallucinations auditives [...]. Insomnies. Agitation et instabilité motrices<sup>2</sup>. [...] Il déclare toujours que la nuit "on lui fait voir des images comme au cinéma ; ça lui paraît extérieur et cependant,

1. Mike JAY, *The Air-Loom Gang, The Strange and True Story of James Tilly Matthews and His Visionary Madness*, Londres, Bantam Press, 2003.

2. Georges PETIT, *Essai sur une variété de pseudo-hallucinations, les autoreprésentations aperceptives*, Bordeaux, Imprimerie de l'université et des facultés, 1913, p. 109.

ajoute-t-il, il les voit mieux quand il a les yeux fermés”. Il attribue tous ces phénomènes, auxquels, nous ne serions pas nous mêmes tout à fait étranger, prétend-il, à l’action du télégraphe sans fil<sup>1</sup>. »

Indiquant l’ascendant des télé- et ciné-dispositifs<sup>2</sup> sur la pensée scientifique, cet énoncé met en scène le cinéma et le télégraphe comme agents d’un délire psychotique composé de troubles de la sensibilité, de la mémoire et de la vision – exactement comme dans les cas observés par Tausk. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, le dispositif cinématographique devient la métaphore et le modèle privilégiés à la fois par les malades et les savants qui accordent à l’appareil à influencer des caractéristiques suggérant le fonctionnement de l’appareillage technique, l’organisation des images projetées et les conditions métapsychologiques du spectateur. Car si le télégraphe sans fil permet de représenter l’idée d’une communication à distance, le cinématographe ajoute à la psychose une dimension visuelle et sonore qui complète le tableau des différents sens perceptifs mobilisés dans ces délires. Sans aucun doute, l’émergence des spectacles cinématographiques a sur les sciences du psychisme des répercussions au niveau du vocabulaire descriptif et de la systématisation, jusqu’à substituer des dispositifs audiovisuels plus anciens (fantasmagorie, panorama) comme métaphores privilégiées des mécanismes psychiques, et plus spécifiquement hallucinatoires.

C’est à la fois l’impact psychologique du cinématographe sur son époque et sa fonction épistémologique qui favorisent ce transfert vers le domaine des pathologies hallucinatoires, au point que les paranoïaques miment parfaitement cette « machine à influencer ». Jouant un rôle indéniable dans la théorisation du corps nerveux comme un appareil hallucinogène, le cinématographe réunit en effet toutes les conditions pour formuler les dysfonctionnements possibles de la subjectivité moderne. Il est un appareil

1. *Ibid.*, p. 111.

2. J’emprunte le terme de « ciné-dispositif » à François ALBERA et Maria TORTAJADA, *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2011. Cette notion englobe les dispositifs qui mettent en jeu du « cinématographique », à savoir une projection ou/et une animation d’images fixes et animées, et dont le cinématographe n’est qu’une occurrence possible parmi tant d’autres. Il en va de même avec la notion de « télé-dispositif » qui se réfère à des machines virtuelles ou actualisés fondées sur le principe de la vision/communication à distance [François ALBERA et Maria TORTAJADA, « Prolégomènes à une critique des “télé-dispositifs” », dans Mireille BERTON et Anne-Katrin WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l’audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 35-56].

à influencer les spectateurs, à savoir, à électrifier, halluciner, délirer, exciter, car avant d'y voir un médium artistique, un outil d'éducation ou d'émancipation, certains contemporains reconnaissent en lui le lieu d'une « atmosphère imprégnée d'électricité<sup>1</sup> ». Autour des années 1910, le rôle modélisateur du cinématographe vient alors à englober, en plus de la névrose « classique », le champ de la psychose, bien que la psychanalyse ne parvienne pas à enregistrer la dimension proprement sociale et anthropologique de délires technologiques nés de la modernité. Dans le contexte de réforme du spectacle cinématographique où prospèrent les déclarations alarmistes, psychose et cinéma mettront à disposition un imaginaire paranoïaque de la modernité qui dépasse en ampleur et en gravité celui du nervosisme dont il résulte. Ainsi, non seulement les névroses modernes doivent au cinématographe un réseau métaphorique à fonction épistémologique, mais encore puisent en lui les fondements d'une nouvelle subjectivité.

1. Francisco DE BARBENS, *La Moral en la calle, en el cinematografo y en el teatro*, op. cit., p. VIII. (Je traduis).

### CHAPITRE 3. LE SPECTATEUR NÉVROPATHE

Passer en revue les théories du corps nerveux permet d'éclairer l'activité spectatorielle en tant qu'elle façonne un corps dynamique, mimétique et électrophysiologique. Condition de base, pourrait-on dire, du corps spectatorial, la qualité de corps-machine constitue le noyau autour duquel vont se fixer des états affiliés tels le choc, l'hallucination, l'hypnose et la stupéfaction. Sans ce corps-machine, en effet, pas de corps spectatorial ou, tout du moins, pas de spectateur qui puisse être happé par l'expérience cinématographique. L'imaginaire du corps nerveux, on aura l'occasion de le vérifier, rencontre dans les discours sur l'expérience cinématographique des résonances particulièrement significatives. Les dangers supposés du cinéma mettent en jeu, par exemple, des spectateurs victimes d'un débordement audiovisuel impossible à contrôler. À l'instar des neurasthéniques, ils vivraient la projection sur un mode automatique et traumatique, la représentation s'imposant à eux sous la forme d'un défilé continu d'images et de sons ressenti comme extérieur. L'effervescence intellectuelle, le pullulement de *stimuli*, la rapidité du perçu, la fatigue des sens et l'état de rêverie légère font des spectateurs de parfaits « candidats » à la neurasthénie – ou du moins créent les conditions nécessaires à un rapprochement possible entre un mode de réception esthétique et une maladie typiquement moderne. On l'a vu, la littérature médicale reconduit systématiquement les troubles nerveux à des déséquilibres fonctionnels d'un corps-machine perturbé dans sa régulation de la dépense énergétique. La codification de la subjectivité change ostensiblement de registre avec les bouleversements induits par la modernité sociale, industrielle et technologique: aux métaphores anthropocentriques représentant la société sous la forme d'un corps vivant, s'ajoutent alors des images du corps configuré comme une machine thermodynamique, la maladie équivalant à un dysfonctionnement de son activité régulière.

L'enjeu consiste, dans ces prochaines pages, à montrer comment les théories médicales du corps nerveux se trouvent retravaillées au sein des discours sur l'expérience du cinéma, notamment *via* la figure spectateur comme corps « électrique » ou « électrisé » par la représentation filmique et le dispositif cinématographique. Bien des écrits (scientifiques ou critiques) dénoncent les effets dommageables des images filmiques qui accentuent la fatigue nerveuse. Coupable de provoquer une hyperréactivité, la consommation de vues animées contribuerait à émousser les sens et à dévitaliser les corps, sur le modèle de la société industrielle et de son climat « névrotique ». L'épuisement des spectateurs est alors décrit comme une déperdition d'énergie au profit d'une atrophie sensorielle : corps-machine par excellence, le corps spectatoriel devient un site où viennent se rejouer tous les maux affectant les névrosés.

Le paradigme du corps nerveux à l'œuvre dans les sciences médicales entre plus ou moins explicitement en jeu dans les témoignages de contemporains (artistes, écrivains, ingénieurs, journalistes, romanciers, etc.), ainsi que dans les études consacrées aux retombées du cinéma sur la jeunesse. Alors que les premiers textes indexent de manière relativement anecdotique les lésions physiques et psychiques causées par le cinéma, il faut attendre les années 1910 pour que l'on examine de plus près la nature de la perception cinématographique et de ses dommages collatéraux. En réalité, le cinéma semble jusque-là intéresser assez peu les savants et les intellectuels qui négligent (consciemment ou non) sa portée anthropologique, se contentant le plus souvent de remarques superficielles. Une fois le spectacle cinématographique s'affirmant comme un loisir majeur de la modernité vernaculaire, il va commencer à être envisagé avec le sérieux nécessaire à la critique d'un phénomène social à part entière.

Or, on note que les discours des deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle se situent dans une parfaite continuité sémantique et rhétorique avec l'imaginaire médical de la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Aux côtés des médecins et autres docteurs qui observent la perception cinématographique au niveau scientifique, les représentants de certains groupes religieux ou porteurs d'idéaux pédagogiques tels que pasteurs, éducateurs ou magistrats prennent régulièrement la parole dans le but de dénoncer les effets pernicioseux du spectacle cinématographique. D'une part, les professionnels de la santé examinent les retombées du cinéma sur l'organisme, en apportant parfois des solutions thérapeutiques; d'autre

part, les exposés moralisateurs qui se développent avec vigueur dès le début des années 1910 sont mus par une volonté de réforme spirituelle du cinéma, et plus généralement d'une société menacée par divers vices (alcoolisme, délinquance, perversions sexuelles, etc.). Outre ces deux groupes d'énoncés (scientifiques et moralistes), on rencontre également des essais littéraires et journalistiques qui perçoivent le cinéma «comme miroir de l'immense maladie nerveuse de notre époque<sup>1</sup>». Indépendamment de la discordance de ces perspectives, le spectateur de cinéma est dépeint comme un sujet en proie à la fatigue nerveuse, à l'irritation (cérébrale, oculaire), à la distraction, à la perte de volonté, à l'imagination exacerbée, à la suggestibilité, tout cela parachevé par la perte du sentiment de la réalité extérieure. Transfiguré en corps et en esprit ultra-sensibles, le spectateur est un être vulnérable et en souffrance dont le «diagnostic» fait écho à celui que les médecins, neurologues et psychologues posent sur leurs patients névrosés. Partant, il s'agira de construire une première étape dans l'analyse de l'imaginaire du corps nerveux des spectateurs, en rappelant la nécessité de mettre en rapport celui-ci avec les théories psychopathologiques des sciences médicales, et les représentations sociales de genre qui font coïncider faiblesse mentale, nervosisme et féminité.

### *Mouvements vibratoires et troubles nerveux*

Au début des années 1910, les médecins et neuropsychiatres commencent à s'intéresser de près aux effets du cinématographe sur les patients présentant des troubles nerveux. Il s'agit alors de mesurer l'impact des projections lumineuses afin de préconiser l'interdiction du cinéma aux malades, et de mettre en garde la population bien portante contre un danger potentiel, en particulier pour les enfants et les adolescents. En 1912, un psychiatre et professeur de l'université de Palerme, Liborio Lojacono, rapporte deux cas cliniques révélant «l'action dommageable des projections cinématographiques sur les personnes

1. Fausto Maria MARTINI, «La Morte della parola», *La Tribuna*, 16 février 1912, p. 3 (publié dans *Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, 2004-2005, p. 72). (Je traduis). Cf. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 105-106.

nerveuses<sup>1</sup>», car le « mouvement vibratoire<sup>2</sup>» de la représentation est vécu sur un mode traumatique. Parmi les facteurs incommodes, Lojacocono consigne : l'obscurité de la salle, les turbulences de la mécanique projective qui porte atteinte à la vision et à l'ouïe, les images « tragiques » du film. Provoquant crises de panique, insomnies, phobies et/ou délires hallucinatoires, la vision filmique précipite et multiplie les symptômes de personnes préalablement fragilisées par la neurasthénie. Le psychiatre insiste alors sur la virulence des impressions laissées par les images sur le spectateur qui peut être assailli, suite à la projection, par des visions et des hallucinations diurnes et hypnagogiques dupliquant les scènes à l'origine du mal.

Cette connivence entre malaise psychique et dispositifs audiovisuels est confirmée par les discours alarmistes portés à l'endroit du cinéma par les ligues d'hygiénisme, à l'exemple des articles d'un pasteur zurichois publiés dans *Les Annales suisses pour la Protection de l'enfance*<sup>3</sup>. De 1911 à 1916, Wild s'engage très activement dans ce qu'il nomme la « lutte contre le cinéma d'infestation », passant en revue toutes les prescriptions légales en vigueur dans chaque canton, ainsi qu'en Europe. On l'a dit, il faut attendre les années 1910 pour que les personnes soucieuses de prophylaxie sociale et mentale dénoncent les nuisances causées par le cinéma, exigeant des autorités des décrets officiels pour les endiguer. Discutant des répercussions de ce « préjudice moderne », Wild estime qu'une partie des jeunes délinquants est influencée de manière significative par des films qui, en flattant leurs bas instincts, visent surtout à faire frissonner les spectateurs. Il allègue abondamment des voix autorisées qui vilipendent les films sensationnalistes au moralisme douteux, mais également la surexcitation, l'ébranlement nerveux et l'excitation de la circulation sanguine entraînée par un spectacle qui « empoisonne l'imagination et ruine les nerfs<sup>4</sup> ». Un auteur, cité par le

1. *Ibid.*, p. 14.

2. Liborio LOJACONO, « Turbe nervosa consecutiva alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica », *Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia*, 1912, p. 14-15. (Je traduis).

3. Albert WILD, « Bekämpfung des Kinematographen-Unwesens », *Jahrbuch für Jugendfürsorge*, supplément aux *Annales suisses d'hygiène scolaire*, Zürich, 1911-1916. Wild emploie les termes de « *Nervenschütterung* » (ébranlement nerveux) et de « *Nervenüberreizung* » (surexcitation nerveuse) (1911, p. 49).

4. *Ibid.*, p. 70. (Je traduis).



pasteur, relève la portée malfaisante des films à trucs dont les scènes à transformation donnent lieu à une substitution effrénée d'images et de métamorphoses dont la valeur éthique et esthétique frise le néant. Si le contenu des images constitue la cible favorite des réformateurs et éducateurs sociaux qui craignent des épidémies de petite ou de grande criminalité, la projection d'une multitude de photogrammes sur un écran lumineux – avec ses corollaires de scintillement, de vibration et de vacillement du perçu – est également cause d'inquiétudes<sup>1</sup>.

Mais les délégués des autorités religieuses ne sont pas seuls à noter les préjudices physiologiques entraînés par le spectacle cinématographique. Grâce aux écrivains, nous avons accès à des témoignages qui retracent des expériences qui valent, non pas en tant que réélaborations littéraires de faits autobiographiques, mais bien comme documents qui renseignent sur la manière dont certains spectateurs percevaient cette pratique culturelle. Ainsi, certains textes signalent, comme tant d'autres, les désagréments résultant de la projection d'une image lumineuse qui scintille au point d'irriter les yeux et le corps, ce problème étant mis en évidence à la fois par les visiteurs eux-mêmes et les médecins<sup>2</sup>. En 1907, la romancière Emilia Pardo Bazán estime que :

«Ce spectacle n'a, paraît-il, que deux inconvénients: le risque de l'incendie, toujours imminent, et celui de la vue qui souffre avec le clignotement et les rapides transitions de lumière. Les jumelles avec des verres légèrement verdâtres sont recommandées ainsi que l'intermittence: ne pas imposer aux yeux tous les jours de violentes et vives contractions<sup>3</sup>.»

Ces deux risques ont à voir avec la luminosité du cinématographe considérée dans sa dimension de machine électrique qui galvanise le public par le biais de son dispositif et du contenu de l'image filmique.

1. *Ibid.*, p. 86. Il précise que si le cinéma porte atteinte aux âmes, il a des conséquences physiques sous la forme d'une agitation et d'une irritation des nerfs, mais aussi d'une excitation et d'une blessure des yeux.

2. Les exemples de témoignages des premiers visiteurs mentionnant le problème de l'image saccadée ou « papillotante » sont innombrables. Citons par exemple: Jules SALMSON, « Le Cinématographe Lumière », *Le Genevois*, 1<sup>er</sup> avril 1896 (rubrique « Variétés ») (dans Roland COSANDEY, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte chaussures*, Lausanne, Payot, 1996, p. 114); D<sup>r</sup> Félix RÉGNAULT, « Le Cinématographe », *L'illustration, Journal Universel*, 30 mai 1896, p. 446-447.

3. Emilia PARDO BAZÁN, « Aimez-vous les Cinématographes ? » [1908], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 168.

Les premiers spectateurs sont d'ailleurs très nombreux à mentionner le scintillement de l'image comme facteur d'inconfort, à l'instar du journaliste et romancier Giustino Lorenzo Ferri :

«Le progrès technique parviendra à des résultats stupéfiants dans cette branche principale de la cinématographie quand on aura réussi à supprimer le tremblement, en augmentant le nombre des battements (qui pour l'heure est de seize à la seconde, sauf dans les cas de conditions particulières où l'on peut arriver à vingt et même vingt-cinq), et par voie de conséquence aussi la vitesse de défilement devant les yeux du spectateur (qui pour l'instant perçoit vingt figurations successives par minute)<sup>1</sup>.»

Ferri mentionne ici l'une des principales imperfections d'un dispositif perçu par tous les observateurs comme un lieu de vibrations tant technologiques que sémantiques. Dans un article de *La Presse médicale*, le médecin Jean Commandon développe tout un raisonnement sur la fréquence de fusion nécessaire à la vision d'un film, précisant que les «projections modernes<sup>2</sup>» (procurant une bonne perception de l'image filmique et garantissant du même coup l'efficacité de l'illusion perceptive) dépendent de l'élimination de l'«impression extrêmement pénible de *scintillement* ou de *papillotement*<sup>3</sup>». L'inconfort de l'appareil visuel est donc directement lié au fonctionnement du dispositif cinématographique, que celui-ci soit rapporté en termes de pénibilité (pour les spectateurs) ou de pathogénie (pour les médecins)<sup>4</sup>. Abstraction faite des débats purement techniques, des historiens du cinéma ont mis en exergue les caractéristiques de ce proto-spectateur (ou «néo-spectateur») plongé dans une expérience perceptive où l'image

1. Giustino Lorenzo FERRI, «Dans les coulisses du Cinématographe», *ibid.*, [1906], p. 85.

2. Jean COMMANDON «La Cinématographie: son rôle dans les études biologiques», *La Presse médicale*, n° 33, 23 avril 1913, p. 471.

3. *Ibid.*, p. 470.

4. En 1909, *La Presse médicale* signale, par exemple, les désagréments sensoriels que peut provoquer la vision cinématographique et la solution qui peut leur être apportée. «La vision cinématographique sans scintillements. M. C. de Proszinski a constaté que dans le cinématographe, la suppression complète des scintillements dépend uniquement de la régularité et de la fréquence des excitations. Dans la pratique du cinématographe, on obtient cette suppression complète des scintillements en intercalant, dans chaque intervalle des quatorze obturations réalisées, trois obturations secondaires, identiques au point de vue de la durée et de la distance» (samedi 19 juin, 1909, n° 49, p. 4416).

est vécue – indépendamment de son contenu – sur le mode du heurt<sup>1</sup>. La vision « attentatoire<sup>2</sup> » analysée par Livio Belloï convoque une image décrite *via* les tropes de la fragmentation et du choc, une image donc qui sautille, trépide et défile à une vitesse suffisamment grande pour fatiguer les sens. Dès les débuts des exhibitions cinématographiques, les observateurs attribuent ces trépidations à des facteurs techniques qui font « danser<sup>3</sup> » les images, mais également à la profusion des détails et à la rapidité des mouvements des personnes, des véhicules, des éléments naturels, etc., filmés. Voici un témoignage de 1896 qui note le « frétillement » de l'image filmique :

« Un tableau, c'est-à-dire, par définition même, quelque chose de froid et de figé, qui, brusquement, *sponte sua*, en quelque sorte, remue, frémit, s'anime et vit au point de donner l'illusion saisissante de multitudes qui grouillent et se bousculent, de voitures qui roulent à fond de train<sup>4</sup>. »

On sort alors du cinéma avec les yeux gonflés, en larmes, en feu, et avec l'esprit rempli d'impressions multiples, complexes, indélébiles. L'image cinématographique peut motiver une commotion somatique retracée dans les comptes rendus à l'aide d'une terminologie renvoyant au champ lexical de l'excitation ou de l'excitabilité : il est question de vibration, de saccade, de tremblement, d'agitation. L'effet quasi stroboscopique et syncopé du défilement des images, leur foisonnement, leur fugacité, leur instabilité, constituent pour une partie du public du cinéma des premiers temps une incommodité certaine<sup>5</sup>.

L'évocation de l'irritation nerveuse et de la fatigue sensorielle revient régulièrement dans les écrits scientifiques qui réprouvent la fréquentation assidue du cinéma, en particulier infantile. C'est le cas

1. André GAUDREAU et Philippe MARION, « Premier regard. Les "Néo-spectateurs" du Canada français », *op. cit.*

2. Livio BELLOÏ, « La Fiction de la vue attentatoire », *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 2002, p. 77-105.

3. Marcel LAPIERRE, *Les Cent visages du cinéma*, Paris, B. Grasset, 1948, p. 78.

4. Émile GAUTIER, « À propos du Cinématographe », *La Science française*, n° 58, 21 février 1896, p. 33.

5. Notons à ce sujet que les projectionnistes sont aussi concernés par ces désagréments, comme en atteste un article de la revue italienne *Cinema* publié en 1913. Dans une cabine minuscule et non ventilée, « la vibration continue de la machine de projection communique aux nerfs un tremblement qui, après un quart d'heure, fait fuir les plus résistants aux émotions ! ». Le métier des « travailleurs des projections » implique ainsi une très « forte tension nerveuse » et une attention continue que seuls les individus les plus solides peuvent supporter (VICTOR, « L'Igiene e gli Operatori », *Cinema*, Napoli, n° 59, 1913, p. 57). (Je traduis).

du médecin italien Arnaldo Angelucci qui, en 1906, rédige un article sur les maladies des yeux produites par les cinématographes, attirant l'attention sur la question de la fatigue oculaire<sup>1</sup>. Si l'image filmique blesse, c'est parce qu'elle scintille, varie, oscille et défile rapidement, mais également parce qu'en tant qu'« objet lumineux<sup>2</sup> », elle agresse le corps placé dans un champ entièrement obscur. Les forts contrastes d'intensité lumineuse ménagés avant, pendant et après la projection ne sont alors pas étrangers à ces phénomènes d'asthénie visuelle<sup>3</sup>. L'argument du clignotement de l'image revient constamment chez les docteurs, comme le signale le pédagogue Adolf Sellmann, rappelant combien il fait l'objet de nombreuses remarques, à commencer de la part des ophtalmologues<sup>4</sup>. Les lésions ne seraient pas seulement d'ordre hygiénique, précise-t-il, mais également d'ordre sensoriel. Stigmatisant les mauvaises conditions de projection des petites salles inconfortables et rudimentaires, le neurologue et psychiatre allemand Robert Gaupp reproche pareillement au cinéma d'occasionner des troubles nerveux<sup>5</sup>, notamment à cause du papillotement de l'image et des bruits du projecteur. Certaines salles, mal ventilées et équipées, représenteraient un danger réel pour la santé publique, principalement pour les yeux qui risquent un quasi-aveuglement<sup>6</sup>, *a fortiori* dans le cas où l'appareil de projection utilisé est de médiocre qualité<sup>7</sup>. Selon l'historien du cinéma Roland Cosandey, tout dépend en effet du type d'appareil utilisé et de son degré de perfectionnement<sup>8</sup>, les mauvais projecteurs pouvant entraîner des

1. Arnaldo ARNALDO, « Le Malattie degli occhi prodotte dai cinematografi », *Malpighi, Gazzetta medica di Roma*, 1906 (dans Silvio ALOVISO, *L'Occhio sensibile, op. cit.*, p. 137-138).

2. *Ibid.*, p. 137.

3. *Ibid.*, p. 138.

4. Adolf SELLMANN, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », *Pädagogisches Magazin, Langensalza*, Heft. 470, 1912, p. 12.

5. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt » [1912], dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 2002, p. 112.

6. *Idem.*, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *Die Hochwacht*, n° 11, 1912, p. 264.

7. *Idem.*

8. « À scintillement et à tremblement plus ou moins égaux, le public ne distinguait certainement pas un appareil projetant à cinq perforations d'un autre qui nécessitait de la pellicule à une seule perforation ronde. Toutefois, certains systèmes pouvaient à juste titre faire valoir des dimensions de projection plus spectaculaires et une qualité visuelle en principe sans concurrence, comme cela pouvait être le cas entre 1896 et 1903 environ pour l'appareil de la compagnie Mutoscope & Biograph qui projetait une image de 68 mm sur un écran de grand

désagréments avérés, une seule séance suffisant à affecter durablement le spectateur d'une fatigue oculaire ou de douleurs sensorielles. Durant les années 1910, deux types de salle de cinéma semblent en effet cohabiter : les salles populaires, provinciales, itinérantes et « frustes » des quartiers populaires ou des régions provinciales, et les salles de cinéma fixes, à la fois plus commodes et plus bourgeoises. L'appel à une résolution des inconvénients techniques engendrés par la projection d'images animées concerne surtout les salles modestes soupçonnées d'entraîner torts et vices divers<sup>1</sup>. Au point que l'image vibratoire du cinématographe devient un lieu commun ratifié par des métaphores liées aux troubles oculaires. À preuve, les auteurs d'un ouvrage d'ophtalmologie comparent les maux d'un patient migraineux à l'effet d'un « mauvais cinématographe » :

« Brusquement, souvent le matin au réveil, à l'occasion d'une fatigue, d'une digestion pénible ou sans cause apparente, le migraineux éprouve une sorte d'éblouissement. Une raie gris argenté scintille devant ses yeux, la lecture et le travail deviennent difficiles ; il est gêné par quelque chose qui rappelle le papillotement d'un mauvais cinématographe<sup>2</sup>. »

Qu'il s'agisse de mentionner les effets concrets ou métaphoriques des « mauvais cinématographes », les experts constatent que les projections lumineuses sont susceptibles de marquer les corps comme les esprits. La perception cinématographique exigerait une promptitude dans la réponse donnée aux *stimuli*, alors même que les yeux ne sont pas accoutumés à un tel afflux perceptif. Intéressé par les retombées du cinéma sur la jeunesse, Otto Götze estime que le passage précipité d'une image à l'autre déborde la capacité de l'œil à retenir et à traiter les impressions reçues : au lieu de pouvoir synthétiser le perçu, les sens s'affolent face au déferlement d'images se succédant sur l'écran tels des éclairs (ou des éclats) lumineux<sup>3</sup>. En résulte une potentielle « photophobie », signe de

format et dont on sait qu'il en circula en Suisse dans les premières années du siècle » (Roland COSANDEY, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte chaussures*, op. cit., p. 128).

1. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », op. cit., p. 264.

2. René ONFRAY et Georges TESSIER, *L'Œil et le praticien. Consultations ophtalmologiques et oculistiques d'urgence à l'usage des médecins non spécialistes*, Paris, Vigot Frères, 1912.

3. Otto GÖTZE, « Jugendpsyche und Kinematograph », *Zeitschrift für Kinderforschung/ Organ der Gesellschaft für Heilpädagogik und des Deutschen Vereins zur Fürsorge für Jugendliche Psychopathen*, 1911, n° 12, p. 417-418. Sur cette question, voir Rae Beth GORDON, « Les Pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Georges Méliès », dans Michel

fatigue oculaire causée par une irritation prolongée des cellules et fibres nerveuses pendant et après la projection<sup>1</sup>. En 1914, le capucin catalan Padre Francisco de Barbens consacre plusieurs pages, avec l'appui d'études ophtalmologiques, aux inconvénients visuels du cinématographe, indépendamment de la qualité technique de l'équipement<sup>2</sup>. Selon lui, «l'électricité dans le film<sup>3</sup>» et dans la salle serait «préjudiciable pour la rétine, à cause des rayons ultraviolets<sup>4</sup>», ainsi que de «la rapidité du mouvement des instantanés [et de] la vibration de ceux-ci» qui «obligent la rétine à réagir avec une rapidité excessive». Ce rayonnement continu peut alors produire des «photophobies, des douleurs oculaires, etc., surtout lorsque la projection se prolonge quatre ou cinq heures, comme c'est fréquemment le cas<sup>5</sup>». Suivant l'avis général des spécialistes, Barbens allègue l'existence de troubles oculaires spécifiques entraînés par le cinéma<sup>6</sup> et ses «intenses feux lumineux modernes<sup>7</sup>». Le visiteur assidu des salles de cinéma encourt ainsi douleurs, insomnie, voire une nervosité chronique et diffuse<sup>8</sup>. Dans un registre analogue, le médecin français Étienne Ginestous baptise du nom de «cinématophtalmies» les blessures amenées par la vision des images filmiques<sup>9</sup>. Ayant pour nature une série de «troubles oculaires particuliers: conjonctivite avec cuisson,

MARIE et Jacques MALTHÊTE (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin-de-siècle?*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 1997, p. 263-283.

1. Otto GÖTZE, «Jugendpsyche und Kinematograph», *ibid.*, p. 418.

2. Francisco DE BARBENS, «El Cine y la vista», *La Moral en la calle, en el cinematografo y en el teatro, op. cit.*, p. 136-147.

3. *Ibid.*, p. 136. (Je traduis).

4. *Ibid.*, p. 137.

5. *Ibid.*, p. 138.

6. *Ibid.*, p. 146.

7. *Ibid.*, p. 144.

8. Cette photophobie est d'ailleurs matière à plaisanteries et à caricatures, comme le montre cette description du balourd vaudois qui se rend au cinéma lors de sa visite de l'exposition nationale à Genève en 1896: «Une telle tapée de photographies, quoi? Qu'au bout de dix minutes j'en avais assez; ça me faisait pleurer les yeux, je voyais tout trouble. En sortant y en a un qui a cru que je pleurais tant c'était beau. Vieux fou, va! J'ai pas la larme si facile que ça, sauf quand je ris» (GORGIBUS [Georges PFEIFFER], *Cabotzet à l'Esposition*, Eggimann, Genève, 1897, chapitre 3, p. 18-23, dans Roland COSANDEY, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte chaussures, op. cit.*, p. 116).

9. Étienne GINESTOUS, «Les Cinématophtalmies (troubles oculaires par cinéma)», *Gazette hebdomadaire des Sciences médicales*, 6 juin 1909, n° 23, p. 265-269; 1<sup>er</sup> août 1909, n° 31, p. 367-368 (publié aussi dans *Le Concours médical* sous le titre «Les Troubles oculaires de la vision», 1<sup>er</sup> septembre 1936, n° 37, 57<sup>ème</sup> année, p. 2581-2582). Voir Thierry LEFÈVRE, «Une "maladie" au tournant du siècle: la "cinématophtalmie"», *Théorème*, n° 4, 1996, p. 131-137.

démangeaison, rougeur des paupières et de l'œil, etc.», ces maladies (temporaires ou durables) conduisent les professionnels de la santé à interdire toute vision cinématographique «réalisée à l'aide d'un appareil défectueux» (ou alors conseillent le port de lunettes ou lorgnons «à verre orangé dit verre de Freuzal»)<sup>1</sup>. Le développement de ces pathologies ophtalmiques serait causé par l'instabilité de la projection des images animées, comme on peut le lire dans *Le Fascinateur*:

«Nous avons dit [...], à propos de la perforation des bandes cinématographiques, que le manque de stabilité des projections, le sautilllement de la lumière sur l'écran, incommodaient le public et le fatiguaient: il en est de même quand les images projetées sont défectueuses ou quand leur mise au point est imparfaite. Nous ajouterons que plus le spectateur est rapproché de l'écran et plus le spectacle cinématographique devient pénible et difficile; il est à noter aussi que cette fatigue est plus grande chez certains sujets que chez d'autres. La lampe à arc surtout donne une lumière véritablement aveuglante, et ceux qui, par nécessité ou distraction fixent trop longtemps ce phare lumineux, éprouvent comme le dit M. Le Dr. Ginestous de Bordeaux des troubles de la vue qui, à la longue, peuvent dégénérer en une véritable inflammation qu'on a nommé l'ophtalmie électrique. Et de fait, l'expérience montre que les images brillantes et fortement éclairées fatiguent la vue davantage que les autres<sup>2</sup>.»

Susceptible de dégénérer en «conjonctivite par cinéma», ces méfaits sont évitables à condition de supprimer complètement les scintillements de l'image, comme par exemple, en «intercalant entre chacune des obturations réalisées par les appareils ordinaires trois obturations secondaires identiques au point de vue de la durée et de la distance<sup>3</sup>». Si le dispositif ne peut être corrigé, la firme Gaumont recommande au spectateur l'usage d'un éventail à grille. Grâce à ce «détour ingénieux», il peut regarder «l'image à travers un réseau», lequel «projette successivement sur chaque point de la rétine des alternatives de lumière et d'ombre; ces variations, quand elles se produisent convenablement,

1. G. CLAIR, «Cinématophtalmie», *Le Fascinateur. Organe des récréations instructives de la Bonne Presse*, n° 83, 1<sup>er</sup> novembre 1909, p. 338.

2. *Idem*.

3. Il poursuit ainsi: «Dans le cas de quatorze obturations à la seconde, qui est celui couramment adopté, l'on obtient ainsi 56 obturations identiques, nombre nécessaire mais suffisant pour supprimer complètement les scintillements. On évite l'usure des perforations du film, comme aussi les écorchures, en utilisant des dispositifs d'entraînement perfectionnés» (*idem*).

ont pour effet de reposer les éléments anatomiques trop excités et fatigués<sup>1</sup>». Au milieu des années 1910, dans un ouvrage consacré à l'hygiène féminine, le docteur Ernest Morin préconise aux femmes de ménager autant que possible leur acuité visuelle. Après avoir déconseillé aux « personnes dont les yeux sont délicats » de porter des « voilettes à pois ou à dessins, fertiles en troubles visuels », il prévient contre la fréquentation excessive des projections cinématographiques :

« Le *cinématographe* est un spectacle fort amusant : mais il ne faut pas en abuser, ainsi que les meilleures choses. La fatigue de la rétine succède forcément à la répétition des images lumineuses qui se superposent, tous les deux-quarante-cinquièmes de seconde, en moyenne, sur l'écran visuel, pour y produire l'illusion cherchée. Il n'est pas rare de voir les yeux dont on abuse ainsi manifester (par la rougeur, le larmoiement, le prurit, la cuisson et même la difficulté de la vision proche) la "cinéophtalmie" dont ils sont affligés et qui a été décrite, pour la première fois, par le docteur Ginestous (de Bordeaux)<sup>2</sup>. »

Ce texte indique combien la vision cinématographique peut encore, au milieu des années 1910, faire souffrir en cas de consommation excessive, même si ce passe-temps n'est pas pour autant déprécié par l'auteur. Il est intéressant de noter au passage que le thème du cinématographe est traité juste après celui de la mode laquelle peut, elle aussi, créer des troubles visuels tout à fait comparables. Les femmes, décidément, s'avèrent être victimes tant de leur coquetterie que de leur goût immodéré pour ce loisir, cette source étant représentative d'une tendance visant à accoler projections animées, féminité et pathologie.

Si, avec les années, on en vient à régler la fréquence de fusion des images filmiques de manière à rendre la projection aussi fluide que possible, les métiers du cinéma (cinéastes, techniciens et acteurs compris) restent jusque dans les années 1920 menacés par des affections oculaires. C'est ce que nous apprend une petite notice de *La Presse médicale* :

« M. Jean Sedan insiste sur les complications cornéennes de la brûlure cinématographique et expose l'extrême fréquence de cet accident qu'il a étudié d'après l'interview des principaux cinématographistes français : prédisposition des myopes, importance de l'éclairage latéral, importance

1. D<sup>r</sup> Servet DE BONNIÈRES, *Le Monde illustré*, 9 oct. 1897, t. 81, n° 2115, p. 279.

2. Ernest MONIN, *Pour le beau sexe. Causeries d'un vieux spécialiste*, Paris, Albin Michel, 1914, p. 219.



nulle du temps d'exposition aux rayons, accoutumance individuelle, difficulté des mesures protectrices à cause du maquillage, innocuité des lampes à vapeur de mercure<sup>1</sup>. »

Ailleurs, on signale les nuisances encourues par les « artistes de cinéma » en butte à un éventuel « phototrauma », terme employé dans le rapport du docteur Paul Bailliart rendu auprès de la Société d'ophtalmologie de Paris le 29 mars 1929, lequel retrace le diagnostic de « kératite récidivante chez une artiste de cinéma<sup>2</sup> ». Bien des articles médicaux informent des troubles chez les professionnels du cinéma, certains proposant des moyens pour y remédier, à l'instar de M. Vigouroux qui expose, lors du XLI<sup>e</sup> congrès de la Société française d'ophtalmologie (mai 1928), la « prophylaxie de la conjonctivite actinique des artistes de cinéma<sup>3</sup> ». Aussi, le cinéma (et principalement son dispositif de projection et de prise de vue) déclenche des maux inédits qui appellent une nouvelle codification médicale, obligeant les spécialistes à prendre en considération les conséquences sociales et anthropologiques d'une technologie moderne.

### *La fatigue physique et nerveuse*

En parallèle à la question des troubles oculaires, on débat des effets fatigants ou tonifiants du spectacle cinématographique, qu'il s'agisse de stigmatiser l'image animée ou au contraire d'encourager une activité

1. Pierre ANTONIN, « Affections oculaires des artistes de cinéma », compte rendu de la séance de la Société de médecine de Paris du 9 janvier 1925, *La Presse médicale*, 13 novembre 1926, n° 91.

2. « Jean Sedan avait observé et publié en 1924 deux cas de kératite chez des artistes de cinéma. Il a pu revoir cinq ans après l'une d'entre elles présentant une opacité horizontale en bandelette, correspondant exactement à la lésion initiale, avec ulcération des deux extrémités et iritis. Pendant ces cinq ans, l'artiste eut quatre crises analogues toutes strictement superposées dans le même secteur cornéen. Or, elle avait abandonné totalement le cinéma depuis la première lésion. L'auteur estime que ces accidents successifs sont étroitement liés au premier phototrauma et les rapproche des rares cas d'accidents définitifs oculaires survenus chez des cinéastes » (*La Presse médicale*, samedi 6 avril 1929, n° 28, p. 453).

3. « La conjonctivite actinique des artistes de cinéma est une affection relativement bénigne mais qui peut par sa répétition entraîner des troubles divers ; on peut observer chez les malades fréquemment atteints une hyperhémie conjonctivale chronique et presbytie précoce. Il est à craindre que les feux des studios ne provoquent chez les artistes des accidents tardifs graves dus à la nocivité des rayons ultra-violet. Aussi est-il nécessaire d'arrêter ceux-ci à leur sortie des sources lumineuses en plaçant des écrans de verre devant les lampes à arc et les projecteurs. Ces écrans, suffisamment épais et entourant parfaitement la cage des lampes, arrêteront la totalité des rayons ultraviolets et assureront la prophylaxie de la conjonctivite actinique » (Auguste VIGOUROUX, *La Presse médicale*, samedi 9 juin 1928, n° 46, p. 727).

culturelle susceptible à la fois de dynamiser, de détendre, de divertir et d'instruire. Entre ces deux tendances opposées – technophobe et technophile – se manifeste une troisième voie. Sondées dans une perspective essentiellement scientifique par des médecins, psychologues et neuropsychiatres, la fatigue mentale, l'irritation nerveuse et la distraction déclenchées par le cinéma semblent polariser les analyses autour de deux orientations principales, la plus conservatrice l'emportant largement. Le psychiatre Robert Gaupp considère que le défilement des images excède largement la capacité de l'appareil psychique à capter l'information véhiculée, et ce, tout spécialement chez les enfants privés d'une maturité physiologique, intellectuelle et morale suffisante<sup>1</sup>. Tandis que l'adulte est apte à compléter mentalement les éléments qui lui auraient échappés, l'enfant, en revanche, est débordé par une surcharge de *stimuli* qui l'empêche de faire un travail de synthèse du perçu, entraînant du même coup une fatigue colossale<sup>2</sup>. C'est également l'avis de Hugo Münsterberg qui, dans un article consacré aux périls du cinéma, mentionne la hâte avec laquelle on passe d'un plan à l'autre, privant l'enfant du temps nécessaire à la réflexion et à l'assimilation des données :

« Le "ciné" nous précipite d'un endroit à dix autres; de brefs aperçus partout; jamais le temps de penser le problème ou le conflit de société que suggère la scène. L'adulte s'amuse de cette rapidité étincelante mais l'enfant y prend des habitudes de précipitation et de négligence mentales. À une belle discipline de l'âme, qui devrait être le plus noble produit d'années d'éducation, se substitue une tendance au relâchement mental et comportemental<sup>3</sup>. »

Face à une représentation compliquée et riche en détails, le spectateur adulte encourt cependant lui aussi un épuisement et une tension qui lèsent l'attention<sup>4</sup>. La métamorphose perpétuelle des images gêne inmanquablement les spectateurs qui ne bénéficient pas de la

1. Robert Gaupp sépare très clairement dans son argumentation les lésions provoquées par le cinéma, les unes provenant du dispositif lui-même (de la salle mal aérée, de la promiscuité sexuelle, des perturbations sonores, de l'obscurité, etc.), les autres étant relatives au contenu des images (« Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 264).

2. *Ibid.*, p. 265.

3. Hugo MÜNSTERBERG, « Péril de l'enfance au cinéma » [1917], *Le Cinéma: une étude psychologique et autres essais*, trad. de l'anglais par Martin Richet; François Bovier et Philippe Rimann (éd. préparée par), Genève, Éditions Héros-Limite, 2010, p. 190.

4. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 264-265.

possibilité de revenir en arrière sur une partie du film qui n'aurait pas été comprise ou perçue. Le spectacle cinématographique entretiendrait alors la passivité, la superficialité, la hâte et l'indifférence – des défauts par ailleurs imputés à la société contemporaine que le cinéma ne fait qu'exaspérer<sup>1</sup>. En conformité avec la frénésie et l'affairement permanents des temps modernes, la projection d'images animées pousserait à une connaissance superficielle du monde et à un comportement blasé. À force de sollicitations perceptives multipliées par tous les moyens possibles, le milieu urbain (et les films en particulier) finirait par émousser les sens et l'esprit critique. C'est l'opinion d'Otto Götze qui blâme la vélocité du défilement des images et des scènes filmiques, laquelle fait naître chez le spectateur une appréhension grossière et confuse du perçu, y compris lorsque le film revêt une certaine tenue spirituelle<sup>2</sup>. Les enfants surtout sont poussés à la distraction, un état psychologique qui enfreint les préceptes fondamentaux de l'éducation et de l'enseignement scolaire<sup>3</sup>. Les projections lumineuses auraient ainsi sur l'humeur et la sensibilité des plus jeunes des conséquences déplorable, puisqu'en une seule séance, ils expérimentent toute la gamme des sentiments propres à la psychologie humaine<sup>4</sup>.

On incrimine en particulier la nature sensationnaliste et distractive d'un loisir qui exalte l'imagination au détriment de l'intellect, créant une confusion mentale qui en appelle aux « nerfs et à la peau<sup>5</sup> ». En déployant un simulacre qui s'adresse directement aux yeux, le cinéma n'exigerait aucun effort de perception ou de cognition, convenant spécialement aux esprits paresseux<sup>6</sup>. Le moraliste Samuel Drucker prévient contre le « pouvoir massif et moderne<sup>7</sup> » du cinématographe sur des millions de personnes ensorcelées par l'image animée. Il déplore notamment la tendance à se détourner de la lecture, du théâtre, du musée et des conférences au profit d'un divertissement promis au vice et à l'excitation. Entre

1. *Ibid.*, p. 266.

2. Otto GÖTZE, « Jugendpsyche und Kinematograph », *op. cit.*, p. 418.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 419.

5. « Il y a les représentations qui, sous prétexte d'émouvoir la pitié, la paralysent par la terreur malsaine de leurs images : il y a le mouvement qui entraîne des natures faibles et agitées dans le vertige des scènes criminelles » (Henri JOLY, « Le Bon cinématographe » [1916], dans Marcel L'HERBIER [dir.], *Intelligence du cinématographe*, Paris, Coréa, 1946, p. 79-80).

6. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », *op. cit.*, p. 103.

7. Samuel DRUCKER, « Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner », *Neue Zeit*, n° 32, 1914, p. 868. (Je traduis).

les lignes, affleure l'opposition classique entre la culture dominante (liée au verbe, à la raison, à l'attention) et la culture de masse (liée à la sensation, à l'image, à la distraction). Relatif à cette seconde catégorie, le spectacle cinématographique s'adresserait à un public enclin au sentimentalisme, à l'imaginaire et au grotesque, ce qui expliquerait son succès auprès des enfants, ainsi que des personnes peu cultivées et « primitives<sup>1</sup> ». Ce lieu commun fait saillir l'idée que les projections lumineuses, en vertu de leur économie d'expression, réclament des spectateurs une attention distraite, allant jusqu'à renforcer chez les enfants la paresse et la passivité. Aussi, encourageant une saisie sommaire du monde, le cinématographe n'accorderait pas le temps nécessaire au déchiffrement d'une représentation prolifique et pléthorique, symptomatique d'une époque superficielle<sup>2</sup>.

Que ce soit à l'échelle de sa technique, de son dispositif ou de ses fonctions métapsychologiques, le cinéma simultanément reproduit la frénésie du monde contemporain et devient le lieu de conjuration des torts causés par cette « névrose sociale ». Les discours interprétant les spécificités du cinéma comme « nouveau » média perçoivent sa modernité de manière différenciée selon le champ culturel et intellectuel dans lequel ils s'insèrent. Alors que le corps médical met en garde contre ses effets sur le système nerveux, certains de ses représentants admettent également qu'il puisse être bénéfique. Chez les élites intellectuelles (c'est-à-dire les ecclésiastiques, les éducateurs, les réformateurs sociaux, etc.) qui se prononcent à ce sujet, les avis sont également contrastés selon que l'on s'affole de la régression qu'il fait encourir à l'humanité ou que l'on souligne le potentiel éducatif de certains films qui évitent de flatter les bas instincts et préservent la morale. Plus largement, cette dichotomie se répète dans le domaine de la réception du cinéma en tant que phénomène social, puisqu'il sera tantôt condamné par l'intelligentsia refusant d'annexer le cinéma au panthéon des arts nobles, tantôt valorisée par les partisans des avant-gardes artistiques et littéraires qui louent une forme d'expression à la fois démocratique, universaliste et contestataire.

C'est en effet du côté des avant-gardes artistiques qu'il faut recueillir des discours qui font l'éloge du cinéma en tant qu'emblème d'une modernité trépidante, la vitesse de l'action, le dynamisme de

1. *Idem*.

2. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », *op. cit.*, p. 107.

la représentation, le tremblotis de l'image et l'excitation hystérique des spectateurs contribuant à une forme de contestation des valeurs traditionnelles<sup>1</sup>. En 1908, Ricciotto Canudo célèbre un « art nouveau » reflétant « *la psychologie du public moderne et la réalisation du Spectacle moderne* » :

« *Fatiguée de l'éternel théâtre de l'adultère, base essence du théâtre bourgeois, [...] l'humanité cherche par d'autres voies son spectacle, la représentation d'elle-même. De façon inattendue, et résumant toutes les valeurs d'une époque éminemment scientifique, livrée au calcul et non au Rêve, un théâtre nouveau, scientifique, fait de calcul précis, d'expression mécanique, a surgi et s'est répandu. [...] Le pathétique et le comique occupent et excitent les esprits, dans le même temps, comme dans la vie. Et l'humanité-enfant s'élève elle-même, s'oublie elle-même, sous la pression des représentations ultra-rapides. Et le geste rapide, qui s'y affirme avec une précision monstrueuse, comme sur une horloge à sujets, exalte les esprits des spectateurs modernes habitués déjà à vivre avec rapidité. La vie "réelle" est représentée d'une manière suprême, et elle est justement "stylisée" dans la rapidité. [...] C'est ainsi que le Cinématographe exaspère le caractère fondamental de la vie psychique occidentale, laquelle se manifeste dans l'action, ainsi que la vie orientale s'est manifestée dans la contemplation<sup>2</sup>. »*

Élève de l'économiste et sociologue Alfred Weber (frère de Max Weber) et auteure de la première thèse consacrée à la sociologie du cinéma, Emilie Altenloh ne s'engage pas aussi loin dans l'appréciation des puissances séditieuses du cinéma<sup>3</sup>. Mais elle souligne nonobstant à quel point il est en prise directe avec le monde actuel, attendu qu'il comble le besoin d'une psychologie collective embrassant toutes les classes sociales et toutes les tranches d'âge.

1. Voir Rae Beth GORDON, « Les Galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », 1895, n° 61, septembre 2010, p. 129-148.

2. Ricciotto CANUDO, « Triomphe du Cinématographe » [1908], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 190.

3. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, Jena, Diedrichs, 1914. Des extraits de cette étude sont publiés dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), « Pour une sociologie du cinéma », *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 317-322. À travers une enquête menée en 1912 auprès des spectateurs de la ville de Mannheim, Altenloh s'intéresse à la place du cinéma dans le mode de vie des spectateurs et spectatrices, à son rôle en tant que divertissement de masse, à sa fonction aux côtés d'autres loisirs comme le théâtre, le café-concert, les spectacles de variétés, le vaudeville, la musique.

Plus sceptiques ou critiques vis-à-vis du spectacle cinématographique, certains considèrent qu'il ne fait qu'aggraver certains maux, comme le suggèrent plusieurs articles de Maxime Gorki qui tient le cinéma pour une attraction apte à ébranler tout le système nerveux à force d'agitation sur la toile et de stimulations adressées au spectateur<sup>1</sup>. Très tôt, c'est-à-dire dès l'apparition des projections des films Lumière dans son pays, le chroniqueur russe note qu'elles présentent la caractéristique d'engendrer une véritable « déperdition de puissance nerveuse » dans un contexte où :

« Nos nerfs sont de plus en plus sollicités et affaiblis, de plus en plus irrités, qu'ils réagissent de moins en moins aux simples "impressions de l'existence ordinaire", et cherchent de plus en plus avidement des impressions nouvelles, excitantes, inattendues, brûlantes, étranges<sup>2</sup>. »

Anticipant sur nombre de scientifiques étudiant les effets contradictoires de la perception cinématographique sur le système nerveux, Maxime Gorki prévoit que « les nerfs seront de plus en plus raffinés d'un côté, tandis qu'ils s'endurciront de l'autre<sup>3</sup> ». En écho à certains points déjà mis en évidence à propos de la neurasthénie, cette surenchère sensitive achève d'affaiblir des organismes déjà diminués par les affres de la modernité. À l'instar du milieu urbain, des nouveaux moyens de transports ou du travail mécanisé, le cinéma contribuerait à fragiliser les nerfs déjà mis à rude épreuve par la vie contemporaine. Émerge ici tacitement l'opposition entre la grande ville nocive qui désensibilise à force d'irriter et une nature édénique porteuse de valeurs saines et régénératrices. La combinaison paradoxale chez le spectateur entre sursensibilité et anesthésie est aussi formulée par Altenloh dans le registre de la sociologie du cinéma : celui-ci serait susceptible à la fois de dispenser des sensations fortes et de relaxer un public en quête d'évasion. Les projections animées accueillent donc autant des spectateurs harassés en quête de rémission, que des personnes qui trompent leur ennui au travers d'une fuite addictive dans l'imaginaire. De sorte que le film peut agir soit comme un tonifiant (sur le mode de l'excitabilité), soit

1. Au sujet du rapport de Gorki au cinéma, voir le dossier « Gorki au cinématographe », numéro 50 de la revue *1895* (décembre 2006), dossier réuni par Valérie Pozner qui publie des traductions inédites de plusieurs de ses textes.

2. Maxime GORKI, « Le Cinématographe Lumière » [1896] (traduit du russe par Valérie Pozner, *ibid.*, p. 123).

3. *Idem.*

comme un tranquillisant (sur le mode de l'hypnose) instaurant un type de subjectivité oxymorique où cohabitent des états contradictoires sous la forme de paires opposées. On découvre dès lors combien les vertus « thérapeutiques » du cinéma peuvent se combiner avec leurs contraires pour fonctionner sur un mode de complémentarité qui explique l'intérêt pour un médium qui à la fois envoûte et inquiète.

*Le spectateur névropathe et la modernité*

S'interrogeant sur les effets de la perception d'un film projeté sur un écran lumineux, dans une salle sombre, mal aérée, inconfortable, propice à la suggestion et au vice, les premiers observateurs du cinématographe associent, dans une logique de cause à effet, les modifications des conditions de vie entraînées par la modernité et le développement de maladies nerveuses :

« Aujourd'hui, avec notre vie à outrance, avec l'exaspération constante de notre système nerveux toujours tendu, toujours vibrant, nous ne savons plus guère ce que c'est de bien digérer ; nos sommeils aussi se ressentent de cette trépidation incessante qu'est devenue l'existence actuelle. [...] Comme un parfait symbole de notre existence d'agités – la science a de ces ironies – la dernière invention humaine a été le cinématographe qui nous montre, à peine exagérés, le sautellement, la scintillation fatigante qu'est notre vie. Parfois même, toujours dans la réalité, la représentation symbolique se termine en catastrophe<sup>1</sup>. »

Non seulement le cinématographe devient un espace d'agitation névrotique (de l'image et du spectateur qui la regarde), mais il matérialise, sous la forme d'un appareil technique et d'un spectacle populaire, cette trépidation imposée par les métropoles. Sur le plan rhétorique, les contemporains tirent volontiers un parallèle entre effervescence de la ville et affolement de l'univers filmique, la connexion entre les deux étant médiatisée par le trope du corps nerveux qui influe sur les multiples représentations de l'une et de l'autre. Une métaphore, repérée dans le *Guide des Plaisirs à Paris* de 1908, prend par exemple le cinématographe comme comparant des activités récréatives du Bois de Boulogne :

1. D<sup>r</sup> B. MARGUERITTE, « Causerie vitaliste », *La Médecine nouvelle. Vitalisme*, 16 septembre 1907, n° 18, p. 2.

«C'est un va-et-vient continu, un tableau disparate et amusant, un cinématographe vivant de la vie de Paris. "Aller au bois" doit être un des premiers soucis de celui ou de celle qui vient dans la grande Babylone moderne, pour voir, pour vivre, pour s'amuser<sup>1</sup>.»

Procédant des tourbillons de la vie moderne, les vues animées prennent pleinement part à cette culture névrotique qui fait transiter le sujet de l'excitation passagère à l'ébranlement pathologique et chronique. L'ouvrage de Francisco de Barbens établit un lien explicite entre nervosisme et spectacle cinématographique, insistant sur la puissance de l'image filmique à la fois sur le corps et l'esprit du spectateur : « Si le plan offre beaucoup d'intérêt, le cerveau s'agite, les neurones vibrent, l'image représentative court et s'associe avec d'autres qui gardent avec elle une certaine analogie<sup>2</sup> ». À une époque qui voit grandir chaque jour le nombre de « déséquilibrés nerveux », les « excitations violentes d'origine cinématographique œuvrent sur un terrain<sup>3</sup> » favorable au trouble mental et physique. Plusieurs facteurs motiveraient le « processus pathogène » entraîné par la fréquentation du cinématographe : la violence lumineuse du faisceau de projection, le défilé rapide d'images faisant naître une tension nerveuse, le sensationnalisme des intrigues et la pression générale sur les centres cérébraux et viscéraux<sup>4</sup>. Les caractéristiques définitives du spectacle cinématographique (trépidation, agitation, tension, sensation) contaminent ainsi le corps du spectateur qui reproduit les mêmes « symptômes » que le dispositif.

Parmi les membres qui composent le public, les enfants, les névrosés et les femmes sont considérés comme les plus vulnérables aux attaques du spectacle cinématographique<sup>5</sup>. Car, précise Silvio Alovisio :

« À l'intérieur d'un bassin de spectateurs virtuellement illimité, les neuropathologistes et les psychiatres introduisent une polarisation,

1. *Guide des Plaisirs à Paris*, Paris, 1908, p. 225. Voici encore une description intéressante « du vernissage à un des Salons de Peinture du Grand-Palais des Champs Elysées : [...] Les parisiennes les plus élégantes, les jolies actrices y exhibent leurs toilettes de printemps au milieu d'une cohue de peintres, d'artistes, de journalistes. Ce jour-là, le Tout-Paris défile comme en un immense cinématographe » (p. 234).

2. Francisco de BARBENS, *La Moral en la calle*, op. cit., p. 179. (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 180.

4. *Ibid.*, p. 179.

5. Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film*, op. cit.



typique de la phrénologie du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre sujet normal et sujet non développé, à risque ou fou<sup>1</sup>.»

On s'endoute, cette hiérarchisation entre un spectateur idéal (masculin, valide, rationnel) et un spectateur victime du spectacle cinématographique (féminin, infantile, dégénéré, psychopathique) sous-tend explicitement ou implicitement la plupart des discours cinéphobes. Robert Gaupp signale que les jeunes spectateurs sont les premiers atteints par des troubles nerveux suite aux longues heures passées dans les salles obscures<sup>2</sup>. Relativement inoffensifs pour les personnes saines d'esprit, les « mauvais films » ont par contre le pouvoir d'altérer le système nerveux de sujets constitutivement faibles (les enfants, les filles et les femmes, écrit-il). La salle sombre, le type de représentation (dramas, crimes, etc.) et les processus d'identification, contribuent à indisposer l'esprit et le corps de ces êtres sensibles<sup>3</sup>. Ces derniers courent le risque de développer des troubles nerveux suite à un choc produit par des images effrayantes, et ce, d'autant plus facilement que le dispositif (une salle sombre) concourt à éveiller les pires cauchemars. Très souvent cité par ses confrères, l'article du psychiatre italien Giuseppe D'Abundo paru en 1911 s'emploie précisément à examiner les effets de la projection cinématographique sur des patients souffrant de névrose plus ou moins légère<sup>4</sup>:

« Dans cette petite notice, je montrerai, écrit-il, comment certains sujets prédisposés du point de vue de l'hérédité nerveuse, peuvent, à la suite de projections cinématographiques insignifiantes pour beaucoup, et ne suscitant pas d'état émotionnel remarquable sur la majorité des spectateurs, être perturbés et même manifester à chaque fois des troubles psychiques marqués<sup>5</sup>. »

1. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 67. (Je traduis).

2. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », *op. cit.*, p. 112.

3. *Idem*.

4. Giuseppe D'ABUNDO, « Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici » [octobre 1911], *Rivista italiana di neuropatologia psichiatria ed elettroterapia*, paru dans *Bianco e Nero*, n° 550/551, mars 2004-janvier 2005, p. 61-65. Publié en français sous le titre « Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés », dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 288-295.

5. *Ibid.*, p. 289.

Usant du vocabulaire fin de siècle propre à la psychiatrie de son époque encore attachée aux thèses sur l'hérédité des tares mentales, D'Abundo insiste sur le fait que le cinéma précarise en priorité des sujets déjà atteints dans leur santé mentale (ou alors sans défense), à l'instar des femmes. Il commence par noter que le dispositif lui-même, dans sa dimension matérielle de machine audiovisuelle, s'avère générateur de troubles aussi bien visuels que sonores, frappant le spectateur d'une série de symptômes nerveux, tels qu'insomnie, irritabilité, angoisses, hallucinations, dépression :

« Ce n'était pas le sujet de la représentation, mais le rapide mouvement vibratoire de l'action cinématographique qui les dérangeait profondément. De tels *stimuli* vibratoires produisaient chez eux d'abord un état d'inquiétude, puis d'irritation tel qu'il les poussait à sortir de la salle de représentation. Même le fait de fermer les yeux n'apaisait pas leur gêne, puisque le *stimulus* acoustique de l'appareil cinématographique en action, rappelant de manière associative les images vibratoires vues précédemment, finissait par s'avérer lui aussi très dérangeant. Et la nuit, chez de tels sujets, à l'insomnie s'ajoutait l'agitation produite par la réminiscence désagréable de l'ensemble des perceptions vibratoires visuelles et acoustiques<sup>1</sup>. »

La frénésie gagne tous les éléments réunis dans la situation cinématographique : l'appareillage technique qui fait du bruit<sup>2</sup>, l'image qui bouge et file à toute allure, le spectateur qui mimétiquement s'identifie à cet environnement imprégné de vibrations multiples. Tout, dans la salle de cinéma, semble frappé par l'ébranlement nerveux, comme si le spectateur névrosé et la technique cinématographique interchangeaient leurs propriétés. Si l'on extrapole les propos du psychiatre, il semblerait que le sujet névropathique qui pénètre dans une salle de projection soit

1. *Ibid.*, p. 290.

2. Comme Robert Gaupp, D'Abundo prend en considération, non seulement les nuisances visuelles, mais également les nuisances sonores du dispositif cinématographique. Il faut préciser que rares sont les commentateurs qui s'arrêtent longuement sur la dimension acoustique du cinéma, hormis pour analyser les fonctions psychologiques de l'accompagnement musical, à l'instar de Hugo Münsterberg qui lui confère un effet relaxant : « Le besoin d'un accompagnement relativement harmonieux s'est pourtant toujours fait sentir, et l'on a toléré jusqu'aux plus pauvres substituts de musique, car il est fatigant, et vite irritant, pour le public moyen de voir de longues bobines dans une salle sombre sans accompagnement musical » (Hugo MÜNSTERBERG, *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais*, *op. cit.*, p. 190 ; *The Photoplay*, *op. cit.*, p. 145).

soumis au spectacle de sa propre pathologie, lequel par ailleurs aggrave ses maux :

« Les effets de n'importe quelle projection cinématographique chez des paranoïaques sont notables, et ne diffèrent pas de ceux produits par toutes les conquêtes récentes de la science, comme le télégraphe sans fil, les dirigeables, les avions, les rayons X, etc. Si ces nouvelles inventions scientifiques offrent de nouvelles interprétations délirantes, les projections cinématographiques s'avèrent éminemment gênantes pour les paranoïaques parce qu'elles facilitent l'émergence d'hallucinations ou confirment celles en incubation empreintes d'idées de persécution<sup>1</sup>. »

Ces lignes rappellent le texte de Victor Tausk sur l'appareil à influencer de la paranoïa où le patient reconnaît les affinités entre le fonctionnement de son délire et celui du cinéma, comme si ce dernier était à la fois la conséquence et l'origine du mal. Le progrès scientifique est clairement mis en cause par D'Abundo qui décrit le cinéma, non seulement comme une machine hallucinogène à même d'engendrer chez le sujet une confusion sensorielle durable, mais aussi comme l'épiphénomène d'une transformation plus vaste de l'individu face à un monde en perpétuel mouvement. La diffusion de machines typiques de la modernité, avec les phénomènes de vitesse, de désorientation, de multiplication de flux d'images et de sons, contribue à modeler une subjectivité excitable et suggestionnable. Compte tenu de cette donnée psychosociale, le film peut lui aussi provoquer une sorte de trauma psychophysiologique chez des personnes dont la sensibilité est particulièrement exagérée. Le sujet hystérique et le spectateur de cinéma apparaissent sous cet angle comme contigus, l'écart qui les sépare se soutenant d'une gradation dans la pathologie.

Cette interprétation n'est en rien marginale puisqu'on la repère sous la plume du criminologue et magistrat Hellwig, figure de proue de la réforme du cinéma en Allemagne, qui, dans un article de 1914, offre un compte rendu détaillé des conclusions de D'Abundo, en pointant le degré de dangerosité du scintillement de l'image et de la rapidité de son défilement sur les personnes nerveuses<sup>2</sup>. Il est essentiellement question

1. Giuseppe D'ABUNDO, « Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici », *op. cit.*, p. 293. (Je traduis).

2. Albert HELLWIG, « Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen » [1914], dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933*, *op. cit.*, p. 123.

chez D'Abundo, comme chez Hellwig, des vibrations «photogrammatiques» induites par le défilement de la pellicule dans l'appareil de projection, et non de la frénésie du passage d'un plan à l'autre – bien que cet aspect fasse aussi l'objet de remarques dans certains textes analysés.

Or, à suivre ces raisonnements qui réfèrent ce «penchant moderne<sup>1</sup>» aux névroses contemporaines – mettant en équation cinéma, modernité et dérèglements névrotiques du corps-machine –, on s'avise que le public du cinématographe est, de manière générale et indépendamment du point de vue défendu, saisi dans des énoncés qui connotent la féminité, l'infantilisme ou le primitivisme. Si ce constat paraît aller de soi, tant les textes ne cessent de répéter la portée des effets délétères du cinéma sur les femmes et les enfants, il mérite toutefois d'être examiné de plus près pour en dégager tous les enjeux. Car, à ces deux catégories, s'ajoute celle des malades mentaux (et autres tarés ataviques épinglés par les idéologies dégénérationnistes), comme si la fragilité psychique et physique servait de point de ralliement entre elles, faisant de ces sujets les premières victimes des projections. Dans les observations hostiles aux progrès technologiques, le cinéma est rendu coupable de déclencher une «fièvre de plus dans le cerveau de l'enfant» et de proposer une «solution paresseuse pour occuper les enfants et les divertir<sup>2</sup>», dispensant les parents à la fois de raconter des histoires (le cinéma aurait remplacé la fonction orale ancestrale des grands-mères) ou de les éduquer vigoureusement (le cinéma se serait substitué au rôle de l'école). Alors tenu pour saper les forces de l'enfant et de l'adolescent, il est simultanément codifié comme l'espace de la puérilité et de l'immaturation, là où les spectateurs donnent libre cours à leurs impulsions et à leur imagination<sup>3</sup>.

Le cinéma circonscrit en effet une zone de régression psychique et de dégradation physique qui s'accuse d'autant plus que le spectateur y pénètre déjà affaibli par le régime psychosensoriel infligé par la modernité. La coprésence de ces deux arguments au sein de nombreux discours fonctionne comme une variante possible du paradoxe qui veut que le cinéma soit à la fois la cause et la source d'une certaine modernité neurologique, comme si son accointance avec le monde de l'enfance était

1. Eug. M., «Le Cinématographe et les enfants», *Tribune de Lausanne*, 13 mai 1908, dans Roland COSANDEY, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte chaussures*, op. cit.

2. *Ibid.*, p. 130.

3. Sur l'association entre cinéma et infantilité, voir Scott CURTIS, «The Taste of a Nation: Training Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany», *Film History*, vol. 6, n° 4, 1994, p. 445-469.

un signe patent de décadence culturelle. Regardé comme le « théâtre des illettrés » (qui est aussi un « théâtre des nerfs ») par René Doumic<sup>1</sup>, le cinématographe ne fait que porter préjudice au goût esthétique et à la physiologie du spectateur confronté à une image tremblotante et à des protagonistes frappés d'hystérie :

« Vous vous asseyez, vos yeux s'écarquillent, et ce qu'ils perçoivent d'abord, sur l'écran lumineux dont la surface éclairée perce seule toute cette ombre, c'est un *tremblement continu*. *Cela vibre, cela vacille, cela trépide, cela ne s'arrête pas de trembler*. Encore un effort d'accommodation. [...] Formes sans consistance de corps, sans épaisseur, comme on n'en voit qu'en *rêve*. [...] Images impalpables et floues, *tout à la fois réalistes et irréelles*. Ces apparitions vont et viennent, comme nous faisons nous-mêmes, quand nous sommes très *agités*. On a dans ce monde blafard une démarche raide comme frappée d'*ankylose*, avec des gestes d'*automates*. [...] Les visages expriment une surprise violente ou un violent désespoir, la joie, la douleur, la colère, mais toujours à *l'état violent*. [...] Il arrive qu'ils soient à bicyclette ou en automobile, deux genres de sports qui sont très répandus parmi eux. Tout à coup, sans qu'on puisse deviner pourquoi, et comme s'ils étaient pris d'une *subite frénésie*, ils *accélèrent le mouvement*, ils le *précipitent*, ils vont *sortir du cadre et foncer sur nous*<sup>2</sup>. »

Il est question ici de trépidation, d'illusion de réalité, d'évanescence, d'agitation, d'atonie, d'automatisme, et ceci, aussi bien *dans* l'image que *dans* le corps des spectateurs. Dans une optique semblable, certains commentateurs rapprochent les convulsions du corps hystéro-épileptique avec celles de spectateur de cinéma emporté par la vision d'une image galvanisante qui opère sur lui à la manière d'un courant électrique. L'imaginaire électrique conditionne effectivement l'ensemble des paramètres constitutifs de la séance cinématographique dont l'image est réputée transmettre au sujet percevant un réflexe le poussant à mimer les tressautements perçus à l'écran<sup>3</sup>. Même constat sans appel prononcé par le journaliste italien Edipi dans un pamphlet anti-cinématographique intitulé « Il Teatro della nevrosi » (« le Théâtre de la névrose ») où il accuse le nouveau médium de provoquer des névroses

1. René DOUMIC, « L'Âge du cinéma », *Revue des Deux Mondes*, t. 16, 1913, p. 930.

2. *Ibid.*, p. 920-921 (je souligne).

3. Sur les thèses et les phénomènes de mimétisme psychophysiologique entre le film et le spectateur, voir Rae Beth GORDON, *Why the French Love Jerry Lewis*, *op. cit.*, et De Charcot à Charlot. *Mises en scène du corps pathologique*, *op. cit.*

contemporaines en raison de sa force de contagion<sup>1</sup>. Ces thèses sur l'instinct imitatif s'appuient sur les acquis de la psychophysiologie postulant que chaque perception ou sensation s'accompagne irrémédiablement d'un mouvement inconscient. Charles Féré l'érige même en présupposé de la psychologie moderne :

« L'existence d'une relation nécessaire entre le mouvement et toute sensation ou toute représentation mentale, propre à établir que toutes les opérations psychiques ont nécessairement un équivalent moteur, constitue une notion très importante en psychologie, et cette notion peut être immédiatement utilisée par l'interprétation d'un phénomène qui a beaucoup attiré l'attention dans ces dernières années, je veux parler de la suggestion mentale dans la communication de la pensée<sup>2</sup>. »

Le cinéma réveille précisément chez le sujet son inconscient cérébral, à savoir des automatismes et des réflexes inscrits dans les couches les plus élémentaires de son système nerveux. L'image cinématographique qui défile « frénétiquement » et le jeu « hystérique » des acteurs nuisent au spectateur dont on souligne le gradient d'excitabilité électrique pour mieux le réduire à un pur réceptacle de flux magnétiques. Les spectateurs de cinéma rejoignent alors la cohorte des « tempéraments électriques<sup>3</sup> » observables dans la population des névrosés et autres natures suggestionnables. Résolument moderne, cette esthétique de la précipitation et du va-et-vient délirant d'images

1. EDIPI, « Il Teatro della nevrosi », *La Scena illustrata*, vol. XLVI, n° 168, 1<sup>er</sup> juillet 1910, p. 14-15, cité par Luca MAZZEI, « La Materia di cui son fatti i sogni : tattilità del cinematografo e letterati italiani (1896-1913) », dans A. AUTELITANO, V. INNOCENTI, V. RE (dir.), *I cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 359. Edipi est aussi l'auteur de deux autres textes-sources importants pour l'histoire de la réception du cinéma premier en Italie : « Cinematografia », *Fiammetta*, I, n° 23, 4 octobre 1896, p. 2-3 ; « Le Stranezze della nevrosi », *Fiammetta*, I, n° 32, 6 décembre 1896, p. 2-3.

2. Charles FÉRÉ, *Sensation et mouvement : études expérimentales de psycho-mécanique*, Paris, Félix Alcan, 1887, p. 116. La question de la suggestion mentale sera traitée plus loin.

3. Le docteur Louis Tollemer, dans une analyse des chocs causés par les accidents électriques, estime que « tous les hommes eux-mêmes ne sont pas également sensibles aux chocs électriques, et on peut aussi admettre, pour chaque individu, des variations de la *susceptibilité électrique* ». Si la moiteur de la peau, son épaisseur, le parcours suivi par la décharge, la surface de contact jouent un rôle important dans la blessure, « le tempérament nerveux, l'état de santé ou de maladie, l'état d'ivresse ou de sobriété, l'état de sommeil ou de veille » sont aussi à prendre en compte (« Les Chocs électriques », *La Presse médicale*, n° 46, samedi 7 juin 1902, p. 546 [je souligne]).

influence organiquement un public « d'une composition toute spéciale » où domine « beaucoup de jeunesse<sup>1</sup> » :

« Cela est fragmentaire, et sans beaucoup de lien, et même assez incohérent. Mais il faut remarquer, une fois pour toutes, que l'incohérence est essentielle aux spectacles cinématographiques. L'enseignement par le cinématographe est encyclopédique et incohérent, et c'est par là qu'il est éminemment moderne<sup>2</sup>. »

Obéissant à un phénomène de mode – « une vogue si énorme, si véritablement mondiale, et dont rien ne fait prévoir qu'elle risque de décliner<sup>3</sup> » –, le cinéma est pour René Doumic l'emblème d'une modernité qui instaure un nouveau rapport à l'espace-temps et bouleverse les valeurs de la culture traditionnelle. Comme vu plus haut, le cinéma encouragerait la paresse intellectuelle, portant atteinte aux facultés supérieures de l'esprit tant estimées par la psychologie expérimentale et la médecine, à savoir la concentration, l'attention et la volonté :

« Et cela ne fatigue pas l'intelligence. Quel attrait ! On comprend tout de suite. Et quand on ne comprend pas, on s'en console, sachant de reste qu'on y perd rien. Or nous devenons tous les jours incapables d'effort. Avoir un effort à faire, c'est notre terreur<sup>4</sup>... »

« Étrange capharnaüm », l'esprit des spectateurs enregistre « ce pêle-mêle d'images sans suite et ce tohu bohu de notions de raccroc<sup>5</sup> ». Très loin des idéaux rigoristes défendus par les mouvements hygiénistes qui prescrivent des cures de soleil dans des lieux réputés revigorants (en plein air, dans les campagnes, sur les montagnes ou en bord de mer), le cinématographe exploite l'obscurité, le confinement, la promiscuité, le plaisir des sens, l'atrophie corporelle et la désinvolture spirituelle. Il s'impose alors dans ces énoncés apocalyptiques (ayant grossièrement assimilé le darwinisme social) comme l'antichambre de la finitude humaine (et de l'enfer ?), là où se multiplient les germes morbides d'une

1. René DOUMIC, « L'Âge du cinéma », *op. cit.*, p. 921.

2. *Ibid.*, p. 923.

3. *Ibid.*, p. 920.

4. « Et voilà une famille – toute la famille, en effet – enfermée pour la soirée dans une salle sans air comme sans lumière, où les poumons se fatiguent, où le sang s'appauvrit, où la race continue de s'étioler. Si encore il en résultait un profit intellectuel ! » (*ibid.*, p. 929). Otto Götze, lui aussi, insiste sur l'affaiblissement de la volonté que le cinéma fait encourir aux jeunes spectateurs (« Jugendpsyche und Kinematograph », *op. cit.*, p. 420).

5. René DOUMIC, « L'Âge du cinéma », *op. cit.*, p. 928.

race menacée d'extinction. En parfaite résonance avec l'alarmisme fin de siècle, l'article de René Doumic est révélateur d'une vision paranoïaque du spectateur, à l'instar de l'anathème jeté sur le cinéma par Louis Haugmard qui l'assigne à une distraction pour « l'imagination et [...] la sensibilité populaires, déprimées et lasses », octroyant « à nous les sédentaires et les énervés de participer à des sensations héroïques<sup>1</sup> ». Le chroniqueur du *Correspondant* prophétise l'ère des « foules charmées » dont la raison dépérira progressivement dans la fréquentation régulière d'un agrément aussi stérile qu'abrutissant. Car, écrit-il, « le "peuple" est encore un grand enfant à qui il faut, pour lui faire oublier ses misères, un album d'images à feuilleter, et voici qu'on lui en donne à profusion, et des vivantes<sup>2</sup> » :

« Par lui, poursuit-il, les foules charmées apprendront à ne plus réfléchir, à combattre toute volonté de raisonner et de construire, laquelle s'atrophiera peu à peu ; elles ne sauront plus qu'ouvrir les yeux larges et vides, que voir, voir, voir... Et ce sera un incontestable indice de décadence, un notable indice de fin de race. Le cinématographe sera l'"amphithéâtre" des civilisés affaiblis, les "circenses" pour peuple pacifiste, de l'action pour neurasthéniques<sup>3</sup>. »

Ce charme dont jouit le cinéma doit être compris au sens fort d'une emprise inquiétante sur les esprits assujettis à son pouvoir. Louis Haugmard apparente le cinéma à divers phénomènes – la dégénération de la race humaine, la faiblesse militaire des Français, la prédominance de la pulsion scopique, l'engourdissement intellectuel –, comme si les uns découlaient des autres ou les engendraient. Non moins qu'Emilie Altenloh, il s'agit d'inscrire le cinéma dans un contexte culturel plus vaste dominé par la passion du voir et du sensationnel, et animé par le besoin d'exorciser des peurs engendrées par la modernité. Le sensationnalisme devient une sorte de réponse compensatoire apportée à l'atrophie des sens entraînée par la mécanisation du travail et les tourbillons de la vie moderne. L'expérience de la modernité devient chez René Doumic et Louis Haugmard relâchement idéologique, contestation de l'ordre établi, confusion des anciennes normes et valeurs prônées par la culture du mot et de l'écrit. Entrelaçant représentation, spectateur et situation

1. Louis HAUGMARD, « L'"Esthétique" du cinématographe », *Le Correspondant*, 10 mai 1913, p. 766-767.

2. *Ibid.*, p. 766.

3. *Ibid.*, p. 771.



cinématographiques dans une structure mimétique, ces documents qualifient de névrosés les consommateurs du cinématographe qui ne font que péjorer leur déviance, amplifiant du même coup le contingent de sujets amorphes déjà accouchés par la civilisation occidentale.

Symptôme de la « modernité neurologique<sup>1</sup> », la pratique spectatorielle est comprise au travers du filtre culturel offert par l'hystérie, de sorte à démontrer sa nocivité, notamment auprès des sujets fragiles. Dans un essai sur les mœurs des contemporains, un auteur compare l'agitation de la société et la diversité des individus qui façonne la vie urbaine à une séance de cinéma :

« Vouloir dépeindre le mal contemporain! [...] Sur l'autel de l'Inconscience, en sacrifice à nos caprices et à nos fureurs, nous brûlons les forces vives de notre être, dont l'essence, fumée légère, s'envole, s'exhale et se disperse au vent! [...] La vie est ainsi faite : à tout instant, nouvelle scène, nouveaux personnages, nouveaux décors. La comédie après le drame, le vaudeville badin après l'opéra profond. Trépidation continue. On croirait assister à une séance de cinématographe. Dans la rue, devant moi, crispé et pensif à la fois, défilent mille individus, c'est-à-dire mille métiers, mille situations; mille pensées différentes, mille états d'âme divers; banquier, cireurs de bottes, magistrats, camelots, étudiants, militaires, mondaines, ouvrières... non je ne veux pas allonger cette nomenclature<sup>2</sup>. »

Cette citation établit clairement une équivalence entre la trépidation de la vie urbaine et la saturation de l'image cinématographique captant quantité d'informations restituées à grande vitesse. Elle suggère également l'idée d'une typologie humaine rendue possible grâce à l'objectif non discriminatoire de l'appareil cinématographique – rappelant d'autres textes qui mettent en parallèle le film avec l'évolution de l'humanité (« le monde est un véritable cinématographe qui se compose d'une succession ininterrompue d'êtres et de faits »)<sup>3</sup>.

Aussi, qu'il s'agisse de rendre compte des rapports psychophysiologiques « normaux » ou morbides entre le film et les spectateurs, de discours neutres, admiratifs, réprobateurs à l'égard de l'expérience

1. Ben SINGER, « Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationnalism », *op. cit.*

2. Victor DU THOLONET, *L'Incessante évolution. Essai sur le progrès et les mœurs*, Paris, Revue « Les Idées et les Livres », 1905, p. 66-67.

3. Charles MALATO, *Les Classes sociales au point de vue de l'évolution zoologique*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1907, p. 150.

cinématographique, ou qu'il s'agisse de dépeindre la réception en termes génériques ou spécifiques, celle-ci est toujours restituée à l'intérieur d'un champ sémantique et lexical de la féminité (et, partant, à de l'immaturité, de la suggestibilité et de l'hystérie). Tout se passe comme si le spectateur « type » du cinéma, non seulement coïncidait avec le neurasthénique ou l'hystérique de la psychopathologie fin de siècle, mais aussi avec le genre féminin caractérisé par une sensibilité et une émotivité immodérées; comme si les préjugés causés par le cinéma sur une fraction définie du public finissaient par entacher l'ensemble de ce groupe socialement hétérogène, de sorte à en déterminer l'ontologie, naturalisant ainsi un discours culturellement construit.

À cet égard, l'étude d'Emilie Altenloh est éloquente puisque malgré sa revendication d'objectivité scientifique, elle reconduit les préjugés de sa classe et de son temps, lorsque, d'une part, elle note que le cinéma peut exercer un pouvoir malfaisant sur les êtres « faibles<sup>1</sup> », et d'autre part, quand il est question d'évaluer en détail le rapport du public féminin au cinéma. C'est en effet dans la nature féminine que la chercheuse ancre ce besoin d'évasion du quotidien – par ailleurs proportionnel au statut social – pour ensuite le rattacher à une pulsion consumériste assouvie dans les magasins de luxe qui vendent des produits indirectement vantés dans les films à l'affiche. Si les cinémas sont fréquentés par tant de femmes (toutes classes confondues), c'est parce que, peu enclines à s'instruire<sup>2</sup>, elles le préféreraient nettement au théâtre classique – contrairement aux hommes qui accordent la priorité à des activités politiques ou communautaires socialement valorisées. Ainsi, les femmes se rendraient au cinéma par frivolité, alors que les hommes seraient mus par des raisons plus profondes, à condition d'avoir du temps suffisant pour s'adonner à ce passe-temps superflu<sup>3</sup>. Chez les hommes, d'ailleurs, l'attrait du cinéma reste une maladie d'enfance localisée dans l'adolescence et que l'on abandonne avec le temps au profit de dérivatifs plus vertueux<sup>4</sup>. La femme se montrerait, de plus, particulièrement réceptive au mode d'expression du cinéma, son tempérament intuitif et sentimental l'inclinant à apprécier un langage qui congédie tout effort intel-

1. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, op. cit., p. 65.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. *Ibid.*, p. 74. À ce sujet, elle évoque plus loin très rapidement un fait anecdotique mais révélateur, à savoir que si les femmes vont au cinéma, c'est avant tout pour apprécier le film lui-même, alors que les hommes eux portent leur intérêt sur leur compagne (p. 94).

4. *Ibid.*, p. 65.

lectuel. Si Altenloh ne met pas directement dos à dos les femmes et les hommes – employant le terme neutre de «*Menschen*» pour qualifier des personnes trop cultivées et rationnelles pour apprécier ce type de récréation futile –, il n'en reste pas moins qu'elle accrédite tacitement les modèles sociaux d'identité de genre qui distribuent asymétriquement les qualités humaines et universelles de force, d'intelligence, de résistance et de sérieux, le féminin étant très directement rattaché au sensible, au défaillant et à l'inconséquent<sup>1</sup>.

### *Le cinématographe comme espace féminin*

Plusieurs études sur la réception ont analysé le rôle social joué par les femmes dans l'élaboration du cinéma en tant que lieu d'émancipation pour les minorités sexuelles, ethniques et sociales<sup>2</sup>. C'est le cas pour le cinéma américain qui est apparu dès ses origines comme une zone publique accordant aux groupes exclus du discours et du pouvoir dominants une expérience collective oppositionnelle<sup>3</sup>. Selon Miriam Hansen, le cinéma représente en effet un espace de «*contre-culture*» qui incorpore une diversité sociale inédite jusque-là. L'histoire des femmes et des rapports

1. *Ibid.*, p. 91.

2. Kathy PEISS, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1986; Heide SCHLÜPMANN, *The Uncanny Gaze: The Drama of Early German Cinema*, University of Illinois Press, 2009 [*Unheimlichkeit des Blickes: Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1990]; Miriam HANSEN, *Babel & Babylon*, *op. cit.*; Sabine HAKE, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1993; Anne FRIEDBERG, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993; Janet STAIGER, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996 [1995]; Lauren RABINOVITZ, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture of in Turn-of-the-Century Chicago*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1998; Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Lecce, Editori Laterza, 2014; Heide SCHLÜPMANN, «*Cinema as Anti-Theater: Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany*», dans Richard ABEL (dir.), *Silent Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1996, p. 125-141; Silvio ALOVISIO, «*La Spettatrice muta. Il pubblico Cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*», *op. cit.*, p. 269-288; Luca MAZZEI, «*Il Cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*», dans Monica DALL'ASTA *et al.* (dir.), *Non Solo Dive*, *op. cit.*, p. 257-268; Andrea HALLER, «*Diagnosis: "Flimmeritis". Female Cinemagoing in Imperial Germany, 1911-1918*», dans Daniel BILTEREYST, Richard MALTBY et Philippe MEERS (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, *op. cit.*, p. 130-141; Frank KESSLER et Eva WARTH, «*Early Cinema and its Audiences*», dans Tim BERGFELDER, Erica CARTER et Deniz GÖKTÜRK (dir.), *The German Cinema Book*, Londres, BFI, 2002, p. 121-128.

3. Miriam HANSEN, *Babel & Babylon*, *ibid.*

de genres renseignent sur la manière dont la topographie des espaces publics et privés se modifie en raison d'une présence accrue des femmes (issues des classes moyennes et inférieures) dans les grands magasins, les usines, les bureaux ou les salles de cinéma. Veronica Pravadelli précise, qu'au-delà des spécificités géographiques, il est possible de repérer un certain nombre de traits communs transnationaux qui définissent la manière dont la présence des femmes est perçue durant les premières années d'exploitation du cinématographe<sup>1</sup>. De nombreuses sources telles que récits fictionnels, essais médicaux, articles de presse, analyses sociologiques, rubriques des lecteurs, etc., permettent notamment d'observer la spectatrice en tant que construction discursive, ainsi que la manière dont les projections lumineuses viennent à être considérées comme un espace à la fois populaire, mixte et féminin. Qu'il s'agisse de l'Italie, de l'Allemagne, de la France ou des États-Unis, le cinéma offre aux femmes, aux enfants et aux adolescents la possibilité de fréquenter des lieux où se mêlent différents âges et classes sociales<sup>2</sup>. Grâce à son étude du cinéma allemand à l'époque wilhelmienne, Heide Schlüpmann rapporte comment celui-ci contribue à créer un nouveau public féminin, et à introduire la question de l'intimité dans le discours public<sup>3</sup>.

Alors que s'élabore une nouvelle définition de la condition féminine, le cinématographe promet aux femmes une activité indépendante et sûre qui va gagner en importance dans leur vie quotidienne, comme le confirme l'étude de la sociologue allemande Emilie Altenloh. Celle-ci confirme clairement la cinéphilie plus marquée des femmes qui entretiennent avec ce loisir des rapports autrement plus profonds que les hommes<sup>4</sup>, ces rendez-vous réguliers leur apportant le plaisir de se retrouver seules entre femmes (souvent avec leurs enfants), et de s'évader dans un imaginaire auquel elles adhèrent facilement, sans abdiquer pour autant leur esprit critique – tel que l'illustrent les nombreuses lettres envoyées par les spectatrices aux magazines de cinéma dans les années

1. Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema* (op. cit., p. 10 et p. 12). L'auteure résume les enjeux du modèle de spectatorialité féminine qui domine dans le cinéma des premiers temps (p. 4-21).

2. Sur la question du cinéma comme sphère publique, voir Corinna MÜLLER et Harro SEGBERG (dir.), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema's Public Sphere (1895-1920): Emergence, Settlement, Differentiation*, Marbourg, Schüren, 2008.

3. Heide SCHLÜPMANN, *The Uncanny Gaze*, op. cit.

4. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, op. cit.

1910<sup>1</sup>. Impliquant un esprit communautaire et une immersion dans le présent, le cinéma permettrait aux femmes de faire l'expérience de l'indépendance et de l'appartenance au monde moderne<sup>2</sup>. Étayée sur l'analyse de 2400 questionnaires soumis à des spectateurs dans la ville de Mannheim en 1912, l'étude d'Altenloh livre une image éloquente des premiers publics. Si la majorité se compose d'ouvriers adultes ou d'adolescents, ils sont suivis de très près par des femmes, adolescentes et enfants issus de toutes les strates sociales<sup>3</sup>.

La forte présence d'une population féminine et infantile interpelle alors fortement les contemporains qui rendent compte de « la haute concentration d'une faune féminine et adolescente à l'intérieur des salles<sup>4</sup> » durant les premières années. Grâce à un examen des récits fictionnels et des ouvrages scientifiques rédigés par des femmes en Italie au début du xx<sup>e</sup> siècle, Luca Mazzei signale que le cinéma, malgré sa mixité, surgit comme un espace « à forte composante familiale-féminine » dans lequel les « hommes sont uniquement des intermédiaires de regards principalement féminins<sup>5</sup> ». Les femmes, toutes classes sociales et âges confondus, apprécient ce divertissement qui leur donne la possibilité de créer des liens sociaux en dehors du foyer. Elles s'y sentent de surcroît parfaitement en sécurité, contrairement à ce que suggèrent certains moralisateurs à propos d'une supposée dangerosité du cinéma pour les sujets dits faibles. Il faut donc distinguer la « réalité » sociale des femmes qui consomment en nombre les vues animées, heureuses de jouir d'une liberté inédite jusque-là, des déclarations des hommes qui brandissent le spectre de la déprivation sexuelle, morale et physique à travers les figures symboliques de la spectatrice adultère, violée ou névrosée<sup>6</sup>.

À l'époque des mouvements d'émancipation féminine, la fréquentation des projections lumineuses par les femmes rend d'autant plus visible et sensible la menace qui pèse sur l'ordre social. En effet, note Andrea Haller, les observations concernant les spectatrices doivent être avant tout appréhendées comme des discours sur la visibilité des femmes : visibilité dans des sites publics, avec tous les « désagrèments »

1. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *op. cit.*, p. 136-137. Cf. Silvio ALOVISIO, « La Spettatrice muta... », *op. cit.*

2. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *ibid.*, p. 131.

3. Frank KESSLER et Eva WARTH, « Early Cinema and its Audiences », *op. cit.*, p. 124.

4. Luca MAZZEI, « Il Cinematografo da sole ... », *op. cit.*, p. 257. (Je traduis).

5. *Ibid.*, p. 262.

6. Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema*, *op. cit.*, p. 12-14.

que celle-ci semble entraîner, lorsque leurs chapeaux bloquent la bonne vision du film aux autres spectateurs (**fig. 3**)<sup>1</sup>, ou lorsque l'on suppose chez les femmes une disponibilité aux rencontres sexuelles avec des inconnus<sup>2</sup>; mais aussi visibilité des femmes à l'écran, les actrices proposant des modèles féminins inédits qui résistent aux normes traditionnelles de respectabilité et de moralité. Car la crainte d'une scopophilie typiquement féminine traduit dans la phraséologie des réformateurs sociaux à la fois une peur des comportements mimétiques vis-à-vis des films populaires, et un potentiel d'émancipation *via* le regard et la vision d'autres femmes autour d'elles et sur l'écran. C'est ce qu'affirme Sabine Hake : « L'image des femmes en train de regarder plutôt qu'en train d'être regardées contribu[e] à l'impression que le cinéma [a] un effet libérateur sur les femmes<sup>3</sup> ».

Le malaise suscité par l'assistance féminine trouve également sa source dans le comportement excessif des femmes qui, d'après les documents d'époque, extériorisent bruyamment leurs émotions et ne cessent de commenter les vues à voix haute<sup>4</sup>. Silvio Alovio reporté comment les énoncés des élites bourgeoises (les « moralistes », « les aspirants censeurs » et autres « cinématophobes<sup>5</sup> ») mettent en scène une spectatorialité féminine sous les « formes variables de l'excès<sup>6</sup> » : non contentes d'exhiber un corps « démesuré » par leur pouvoir de séduction et leurs coiffes extravagantes, les femmes gratifient l'audience de pleurs transformés en expérience collective. Codifiée à l'aide de notions telles la

1. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *op. cit.*, p. 135-136. Cf. Silvio ALOVISIO, « La Spettatrice muta... », *op. cit.*, p. 276-277.

2. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *ibid.*, p. 132. Développant toute une rhétorique associant le cinéma avec la femme adultère et la prostituée, les réformateurs sociaux envisagent régulièrement la spectatrice comme une femme de mauvaise vie, ce qui corrobore l'idée d'une féminisation de la pratique spectatorielle durant les premières années (voir V. NOACK, *Der Kino: Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung*, Leipzig, Dietrich, 1913, cité par Andrea HALLER, p. 132). Comme le montre Miriam Hansen, l'image de la prostituée est en Allemagne définitoire du cinématographe (« Early Cinema: Whose Public Sphere? », dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER [dir.], *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 238). Ces hypothèses sont également confirmées par Janet Staiger pour l'espace nord-américain (*Bad Women*, *op. cit.*), par Heide Schlüpmann pour l'Allemagne (*Unheimlichkeit des Blickes*, *op. cit.*), ainsi que par Silvio Alovio (« La Spettatrice muta... », *op. cit.*, p. 275-276) et Veronica Pravadelli (*Le Donne del cinema*, *op. cit.*) pour l'Italie.

3. Sabine HAKE, *The Cinema's Third Machine*, *op. cit.*, p. 52. (Je traduis).

4. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *op. cit.*, p. 134; Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema*, *op. cit.*, p. 15.

5. Silvio ALOVISIO, « La Spettatrice muta... », *op. cit.*, p. 272.

6. *Ibid.*, p. 276. (Je traduis).



Fig. 3. « *Speaking of Periscope* », *Motion Pictures Magazine*, août-décembre 1915, vol. 10.

sensibilité, la fragilité et la labilité, la psychophysiologie de la spectatrice dépendrait d'un instinct présocial délétère<sup>1</sup>: malsaine pour les autres mais également pour elle-même lorsqu'elle laisse libre cours à une hypertrophie affective. L'expressivité et l'émotivité des femmes devient alors un topos dans les énoncés fantasmant une spectatrice idéale qui serait silencieuse et invisible<sup>2</sup>, à savoir une mère de famille à la morale irréprochable ou, mieux encore, une femme accompagnée d'un homme (son frère, son mari ou son patron)<sup>3</sup>. L'un des objectifs des mouvements de réforme du cinéma consistera précisément à édifier un spectateur

1. *Ibid.*, p. 277.

2. Andrea HALLER, « *Diagnosis: "Flimmeritis"...* » *op. cit.*, p. 135. L'auteure cite une source fort instructive à ce sujet: A. WALTER, « *Erzieht die Kinobesucher* », *Lichtbild-Bühne*, vol. 8, n° 45, 6 novembre 1915, p. 46-48.

3. Silvio ALOVISIO, « *La Spettatrice muta...* », *op. cit.*, p. 283-284.

type qui interagit modérément avec le film et le milieu environnant, veillant à ne pas perturber l'ordre général de la projection. Afin de lutter contre ces excès typiquement féminins, les représentants du patriarcat incitent les femmes à suivre un modèle de spectatorialité fondé sur les valeurs masculines de mesure, de tempérance et de discrétion. Heide Schlüpmann indique que l'institution des bonnes mœurs comportementales auprès des femmes vise notamment à éradiquer les facteurs qui perturbent les spectateurs (masculins) dans leur activité cognitive<sup>1</sup>. À travers cette volonté d'éduquer certains éléments du public, point l'idée que la spectatrice, « avant d'être un regard, est un corps<sup>2</sup> » plongé dans une expérience plurisensorielle qui transforme le cinématographe en un espace physique où prennent place diverses interactions sociales et psychiques. L'insistance sur la dimension excessive de la spectatorialité féminine traduit en d'autres termes « un stéréotype-clé de la culture positiviste<sup>3</sup> », celui de la femme hystérique qui répond de manière exagérée aux *stimuli* extérieurs. La forte présence des femmes dans les salles de cinéma contribue ainsi à féminiser les lieux de réception des films, au point d'en faire les agents d'une hystérisation sociale.

On l'a vu, la féminisation du cinématographe est également relayée par les présupposés affirmant qu'il attire en priorité des femmes car, contrairement aux hommes, elles préféreraient s'adonner à des activités culturelles « faciles » et divertissantes<sup>4</sup>. S'exprime ici le poncif qui corréle implicitement la culture de masse à la féminité, l'expérience cinématographique étant souvent dépeinte *via* des formules dépréciatives. Identifiant la femme à la sexualité (et à l'hystérie), certains représentants des élites bourgeoises caractérisent les masses comme éminemment féminines, faisant confluer une dévalorisation du féminin avec des formes culturelles jugées inférieures (**fig. 4**)<sup>5</sup>. Analysant la connexité historique entre culture de masse et féminité popularisée par la psychologie de la foule de Gustave Le Bon<sup>6</sup>, l'historien Andreas Huyssen montre comment cette association trouve son pendant dans la corrélation entre

1. Heide SCHLÜPMANN, *The Uncanny Gaze*, *op. cit.*

2. Silvio ALOVISIO, « La Spettatrice muta... », *op. cit.*, p. 275. (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 278.

4. Andrea HALLER, « Diagnosis: "Flimmeritis"... », *op. cit.*, p. 134.

5. Luisa PASSERINI, « Société de consommation et culture de masse », dans Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991-1992, vol. 5, chapitre 11, p. 309.

6. Voir Benoît MARPEAU, *Gustave Le Bon, Parcours d'un intellectuel 1841-1921*, Paris, CNRS Éditions, 2000.





Fig. 4. Due Warning, Motion Pictures Magazine, mai 1914.

culture légitime et masculinité. Alors que le féminin est référé au trivial et au reproductif, le masculin ressortit au noble et au productif. Les élites intellectuelles ont en effet tendance à référer la modernité technologique à la féminité, alors que la masculinité puiserait ses origines dans la Nature revigorante et vierge<sup>1</sup>; les controverses sur la technologisation de la société s'explicitent donc en termes d'opposition entre le masculin et le féminin, le supérieur et l'inférieur, l'instructif et le distrayant, l'actif et le passif. Selon Geneviève Sellier, « depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la culture française (et occidentale) s'est construite, plus qu'aucune autre, sur une hiérarchie proclamée entre culture d'élite et culture de masse<sup>2</sup> », la

1. Voir Andreas HUYSEN, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan, Londres, 1986; « Féminité de la culture de masse: l'autre de la modernité », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1986], p. 47-75. Ce lien procède de significations genrées attachées à la notion même de masse en Occident, et en particulier en Europe, notamment *via* les travaux d'Hippolyte Taine, Gabriel Tarde et Gustave Le Bon sur la foule, etc. Bien d'autres études attestent de cette corrélation, comme par exemple l'ouvrage d'Edgar MORIN, *L'Esprit du temps* (1962).

2. Geneviève SELLIER, « Introduction », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, op. cit., p. 9.

première étant imputée à des valeurs masculines de création, d'autonomie, d'authenticité, la seconde concernant l'univers féminin d'une culture populaire vouée à la sentimentalité et au mélodrame. Responsable de cette dichotomie culturellement genrée, l'exclusion des femmes de la sphère des arts « nobles » n'est certainement pas sans rapport avec les remous provoqués par l'essor des mouvements qui revendiquent pour les ouvriers et les femmes une place plus équitable sur l'échiquier social, politique et économique. Car cette culture de masse redoutée par les classes aisées et intellectuelles, c'est aussi, politiquement parlant, la culture qui appartient à la masse des classes dominées :

« À l'âge du socialisme naissant et du premier important mouvement des femmes en Europe, les masses qui frappaient à la porte étaient aussi les femmes, elles frappaient à la porte d'une culture dominée par les hommes. Il est effectivement frappant de voir la manière dont le discours politique, psychologique et esthétique au début du xx<sup>e</sup> siècle attribue systématiquement, obsessionnellement, le genre féminin aux masses et à la culture de masse, tandis que la culture noble, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, demeure très clairement un domaine d'activité masculine<sup>1</sup>. »

Cette « inscription du féminin dans la culture de masse<sup>2</sup> » date de la fin du xix<sup>e</sup> siècle et perdure tout au long du xx<sup>e</sup> siècle dans le monde occidental, comme le prouvent nombre de documents qui lui attribuent des traits féminins péjoratifs. L'enjeu consiste à stigmatiser les artefacts culturels jugés faciles et mimétiques (comme la femme et son rapport inné à la procréation répétitive), au lieu d'être originaux comme l'homme en mesure de générer des œuvres uniques, individuelles, expérimentales, dégagées de toute contingence quotidienne, émancipées du primat de la vraisemblance et du réalisme, préservées d'autres formes culturelles subalternes. La culture d'élite se définit ainsi en tous points par opposition à la culture de masse que l'on cherche à maintenir à distance afin de préserver l'intégrité du modèle de subjectivité masculine.

À une époque où les exigences d'égalité sociale et sexuelle viennent mettre en péril le système patriarcal sur lequel repose l'ensemble des structures de pouvoir et de savoir, les sciences médicales et psychologiques incorporent à leur rhétorique la crainte d'une modernité agissant

1. Andreas HUYSSSEN, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, *ibid.*, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 53.

comme une sorte de monstre tentaculaire et dévirilisant. Dans ce contexte idéologique diffus, la technologie éveille une angoisse face au pouvoir dévastateur d'une culture de masse qui féminise les individus, c'est-à-dire qui les rend à la fois passifs, oisifs, frivoles et stupides<sup>1</sup>. Se prolongeant bien au-delà de 1900, cette perception d'une modernité émasculatrice qui accouche de névropathes impotents avère un réflexe de défense contre cette concurrence surgissant d'« en bas ». C'est donc en se distanciant à la fois de la civilisation, de la culture de masse et des femmes que se sont progressivement construites les normes relatives à la masculinité comme lieu d'une résistance aux effets dissolvants de la modernité.

Pour mieux comprendre les enjeux d'une telle opposition, rappelons quelques éléments relatifs à l'histoire des rapports sociaux de genres au début du xx<sup>e</sup> siècle. Le tournant du siècle correspond à une période de transition où les images traditionnelles du féminin et du masculin se modifient passablement (les femmes accédant à une indépendance financière grandissante), bien que les stéréotypes persistent dans l'imaginaire populaire ou les milieux conservateurs<sup>2</sup>. Si les femmes sont considérées depuis des siècles comme des êtres inférieurs désavantagés par une constitution délicate, en 1900, puis dès 1930, le développement de la société moderne (avec le progrès médical, l'amélioration des conditions de vie et d'hygiène, etc.) va fournir les préalables nécessaires (physiologiques et mentaux) à l'émergence du féminisme. C'est notamment la thèse de l'historien Edward Shorter qui estime que c'est « la fin de l'infériorisation physique des femmes [qui] a été une condition *sine qua non* de la naissance du féminisme<sup>3</sup> » ; et surtout la fin de l'acceptation par les femmes de ce processus d'infériorisation fortement ancré dans les représentations sociales et politiques. Jusque-là désavantagée

1. L'analyse qu'a menée Charles-Antoine Courcoux dans sa thèse de doctorat montre tous les enjeux relatifs à l'impact qu'a eu, dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle, le paradigme technophobe sur la définition d'une masculinité hégémonique. « Des machines et des hommes. Masculinité hégémonique et modernité technologique dans le cinéma américain contemporain », thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Zurich, printemps 2011, 469 p.

2. Voir à ce propos Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991-1992. Tout spécialement : « La Femme civile, publique et privée », vol. 4, « Le xix<sup>e</sup> siècle », p. 344-459 ; « Modernités », vol. 4, « Le xix<sup>e</sup> siècle », p. 462-559 ; « La Nationalisation des femmes », vol. 5, « Le xx<sup>e</sup> siècle », chap. 1 à 3, p. 26-113. Ainsi qu'Elda GUERRA, « Oltre i confini. Il movimento delle donne tra otto e novecento e l'affermazione di una nuova soggettività », dans Monica DALL'ASTA et al. (dir.), *Non Solo Dive*, op. cit., p. 39-48.

3. Edward SHORTER, *Le Corps des femmes*, trad. de l'anglais par Jacques Bacalu, Paris, Le Seuil, 1984 [1982], p. 10.

au niveau conjugal (les femmes devant se soumettre corps et âme à leurs maris), parental (les mères étant forcées de se dévouer totalement à leur progéniture souvent nombreuse) et physiologique (les femmes étant littéralement victimes de leur nature), la population féminine acquiert au tournant du xx<sup>e</sup> siècle les moyens physiques et psychologiques minimaux pour revendiquer une certaine liberté d'action et de pensée.

Mais alors que les femmes accèdent progressivement à certains droits individuels, les hommes sont confrontés à la nécessité de partager avec elles d'anciens privilèges, comme celui de déambuler seuls dans des espaces publics sans être molestés. Amorcés dès les années 1890 grâce à la formation de groupes féministes aux États-Unis et en Europe, les changements du statut des femmes suscitent des résistances, bien que ces tensions concernent certains milieux sociaux correspondant à la classe moyenne urbaine<sup>1</sup>. Le développement de cette « Nouvelle Ève » face au « Vieil Adam » – pour reprendre la terminologie de Michelle Perrot – a des effets discordants, puisqu'il autorise les femmes à gagner quelques avantages sociaux, éveillant simultanément chez les hommes la crainte de perdre leurs prérogatives « naturelles ». Cette métamorphose du statut des femmes influence de fait la manière dont les hommes eux-mêmes se définissent *via* la crainte qu'elles ne gagnent en liberté sexuelle et économique<sup>2</sup>. Nombre d'études historiques décodent cette crise de la masculinité aux ramifications complexes et multiples comme une réaction face à la menace que peut incarner cette Nouvelle Femme pour la stabilité de l'ordre patriarcal<sup>3</sup>. L'incursion des femmes dans la sphère publique interroge les représentations canoniques de la famille, notamment en raison de leur ambition individuelle et professionnelle vue comme incompatible avec l'idéologie familialiste bourgeoise. Bousculées dans leurs fondements, les qualités du féminin et du masculin font alors l'objet de débats contradictoires : si le bord traditionaliste cherche à préserver le patriarcat (dont témoigne une littérature

1. Michelle PERROT, « The New Eve and the Old Adam: Changes in French Women's Condition at the Turn of the Century », dans Margaret R. HIGONNET *et al.* (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 56.

2. Sur les liens complexes du féminin et du masculin en termes culturels, voir Klaus THEWELEIT, *Male Fantasies, vol. 1: Women, Floods, Bodies, History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007 [1987].

3. Cette crise de la masculinité s'accroît par ailleurs en temps de paix, les guerres signant régulièrement un retour à des valeurs traditionnelles qui assurent la pérennité de la distribution classique des rôles sexuels et sociaux. Voir Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998 ; Wolfgang LEDERER, *La Peur des femmes ou gynophobia*, trad. de l'américain par Monique Manin, Paris, Payot, 1980 [1970].

antiféministe assez importante), le bord progressiste se montre favorable à l'égalité des hommes et des femmes dans certains secteurs (comme par exemple celui du droit de vote). Ce malaise masculin, toutefois, n'a pas seulement donné forme à des réactions rétrogrades, mais va également permettre aux hommes d'élargir leurs spécificités en tant qu'homme, comme l'illustrent le développement d'une culture homosexuelle<sup>1</sup> ou la valorisation extrême de valeurs viriles (physiques et morales) associées à l'homme courageux et puissant.

L'interdépendance conceptuelle, sémantique et idéologique entre modernité, culture de masse, féminité et urbanité permet sans aucun doute d'éclairer la manière dont les spectacles cinématographiques sont reçus dans un contexte affectant les identités individuelles et sociales. De manière significative, les discours qui rattachent le cinématographe à la culture de masse reconduisent les dichotomies masculin/féminin dans le but d'accuser les écarts entre des loisirs convenables (basés sur un idéal moral de sobriété) et des spectacles tapageurs qui excitent les bas instincts. Porteurs d'un fondamentalisme culturel, ils apportent une réponse répressive au développement d'un divertissement qui attire en nombre femmes et enfants, lesquels seraient facilement menacés par la névrose. Si le spectacle cinématographique cristallise une telle méfiance de la part des élites, c'est parce qu'il fragiliserait une subjectivité constitutivement précaire (alors qu'il épargne les hommes sains des classes éduquées capables de fétichiser le perçu). Visitées en nombre par des êtres supposément sensibles aux effets physiques et psychiques des images animées, les projections lumineuses deviennent des espaces féminins et féminisants, c'est-à-dire hystériques et régressifs, au sein desquels circulent des énergies nerveuses puissantes mais insaisissables. Or, la présence importante, dans le public, de femmes et d'enfants – ces mêmes sujets considérés comme les plus pénétrables par l'image filmique – n'est pas étrangère à ce processus de féminisation du dispositif cinématographique. Il représente même le sous-texte des discours moralisateurs qui appellent la mise sur pied de stratégies de régulation afin de convertir le cinéma en un agrément artistique respectable.

En effet, les classes bourgeoises s'inquiètent des effets déstabilisateurs (c'est-à-dire : unificateurs et démocratiques) des vues animées, et plus largement de la culture de masse et de la modernité industrielle<sup>2</sup>.

1. Michelle PERROT, « The New Eve and the Old Adam... », *op. cit.*, p. 58.

2. Chez les idéologues, la forte population féminine dans les cinémas provoque des réactions contrastées, rappelle Scott Curtis : si d'un côté, ils craignent la dissolution des bonnes

En créant des lieux variés de cohabitation sociale, sexuelle, raciale, etc., le cinéma fait vaciller les frontières séparant sphère publique et sphère privée, masculin et féminin, élites et masses populaires, tradition et modernité. Aussi, ces craintes émanant des strates sociales les plus réactionnaires sont à replacer dans le cadre plus large d'une crise entraînée par l'industrialisation, l'avènement de la culture de masse et « la confrontation croissante entre les forces du travail et du capital<sup>1</sup> ». Surgit alors un faisceau de relations qui entrecroise l'émancipation des spectatrices, la domination des masses par essence féminines, et les théories sur l'hystérie et la neurasthénie, ces interactions étant médiatisées par la figure du corps spectatorial comme corps nerveux.

La condamnation d'un modèle de spectatorialité gouverné par son inconscient cérébral concourt plus largement à la réorganisation d'une pratique sociale qui est en mesure de s'aligner avec les impératifs de la culture bourgeoise. Heide Schlüpmann, Frank Kessler et Eva Warth montrent qu'entre 1908 et 1914 en Allemagne, tous les niveaux de l'industrie naissante du cinéma concourent à éliminer l'anarchie des premières projections *via* une rationalisation de la production, de la distribution et de l'exhibition des films<sup>2</sup>. L'éducation du public au bon goût et à la bienséance invite à bannir des séances les commentaires, les rires, les chuchotements et les manifestations physiques en tout genre. La disciplinarisation des femmes et des enfants devient un enjeu majeur des mouvements de réforme sociale du cinéma qui imposent « un mode de réception modelé sur les publics des arts traditionnels bourgeois<sup>3</sup> » dont la référence est le sujet masculin, à savoir un spectateur rationnel, logique et compassé. Si l'instauration de ce modèle idéal et abstrait s'est opérée de manière progressive et non linéaire, « la concentration masculine révèle une modalité spectatorielle qui anticipe sur celle du cinéma classique, et qui sera naturellement aussi suivie par les femmes<sup>4</sup> », précise Veronica Pravadelli. C'est bien l'hétérogénéité sociale, sexuelle et raciale, la mixité des premiers programmes mêlant diverses attractions, ainsi que la supposée futilité et l'indécence de certains films qui

mœurs et des valeurs traditionnelles de la famille, de l'autre, ils gardent l'espoir de rapatrier le cinématographe dans le giron de leur politique d'éducation sociale (Scott CURTIS, « The Taste of a Nation: Training Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *op. cit.*).

1. *Ibid.*, p. 447. (Je traduis).

2. Heide SCHLÜPMANN, *The Uncanny Gaze*, *op. cit.* ; Frank KESSLER et Eva WARTH, « Early Cinema and its Audiences », *op. cit.*, p. 126.

3. Frank KESSLER et Eva WARTH, « Early Cinema and its Audiences », *idem.* (Je traduis).

4. Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema*, *op. cit.*, p. 16. (Je traduis).



Fig. 5. Carton (catalogue Walturdaw Company Ltd., 1911).

vont faire l'objet de critiques et de réformes au tournant des années 1910 et ce, dans le but de faire du cinéma un spectacle convenable sur le plan de l'hygiène physique, mentale et morale (fig. 5). Durant la seconde époque, le cinéma se sédentarise peu à peu dans des lieux qui lui sont spécifiquement destinés, contribuant du même coup à renforcer son autonomisation, son unicité spectaculaire, son indépendance médiatique et sa légitimité artistique<sup>1</sup>. Les changements concernent également le dispositif de réception lui-même (la salle de cinéma) que l'on aménage de manière à isoler, ordonner et « assoupir » les spectateurs, en excluant tout élément qui pourrait venir perturber la fusion (ou communion) de ceux-ci avec le film. En parallèle, on modifie le contenu de certains films jugés puérils et grossiers, lesquels sont soumis à des comités de censure et à des interdictions policières, l'objectif consistant à protéger les enfants des images licencieuses, mais aussi à rehausser la respectabilité

1. Cf. Thomas ELSAESSER, « Wie frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer », dans Irmbert SCHENK (dir.), *Erlebnisort Kino*, Marbourg, Schüren, 2000, p. 34-54. L'auteur note que l'on passe d'un public comme collectivité à un spectateur disciplinarisé et individualisé. Voir aussi Anton KAES (dir.), *Das Kinodebatte*, *op. cit.*

d'un agrément jugé dépravant par les organisations de la protection de la jeunesse, les ligues catholiques, les réformateurs et éducateurs sociaux.

Au tournant du siècle, donc, des conceptions concurrentes de spectateurs s'affrontent autour de figures opposées : d'un côté, on trouve un spectateur anarchique et féminisé, de l'autre un spectateur idéal et masculinisé. Bien qu'il s'agisse ici d'une vision schématique qui simplifie certainement la complexité d'une réalité difficile à retracer, on propose de suivre les suggestions de Miriam Hansen qui rappelle qu'entre le cinéma premier et celui de la narration institutionnalisée, on passe d'un modèle de spectatorialité instable et plurielle, à un modèle abstrait et homogène. Dès les années 1910, les modes d'adresse se concentrent essentiellement sur le texte filmique, impliquant une sorte d'entité spectatorielle idéale : l'enjeu consiste notamment à apprivoiser un loisir hétéroclite qui privilégie l'expressivité personnelle, l'interactivité avec les instances d'exhibition et l'interaction entre spectateurs. Par le biais de toutes ses ressources visuelles, sonores et textuelles, le film s'adresse alors à un spectateur abstrait, séparé de la masse qui l'entoure, le cinéma narratif et classique mettant en place une stratégie qui vise à endiguer la communication horizontale entre les membres d'une collectivité riche et variée, pour y substituer des liens verticaux entre le spectateur (isolé) et le film. Avec ses modalités narratives, sa nouvelle manière de s'adresser au public et de ritualiser la consommation des films, l'industrie naissante du cinéma contribue à atténuer les rapports débridés que supposaient des spectacles instables, changeants, variables. Aussi, de 1895 à 1920 environ, on transite, de manière non fluide et non structurée, d'un sujet spectatorial indéterminé, mobile et pluriel, à un spectateur conçu comme un « produit » issu d'un processus de normativisation du langage et de l'institution cinématographiques<sup>1</sup>.

Résumons pour mieux conclure. On estime que pour comprendre les controverses engendrées par la présence des femmes dans les salles de cinéma, il est nécessaire de situer les énoncés conservateurs dans le contexte plus large d'une mutation de la sphère publique à l'ère des médias de masse. L'accession des femmes (et des classes populaires) à la vie publique constitue un facteur essentiel qui explique les critiques du cinéma comme lieu de perdition et de débauche. Afin de reprendre

1. Ces deux modèles, toutefois, ne sont pas mis simplement dos à dos par la chercheuse qui note leurs relations complexes et variées, ainsi que leur développement inégal en regard d'un certain nombre de sèmes communs, comme celui de l'impression de réalité (Miriam HANSEN, *Babel & Babylon*, *op. cit.*)



le contrôle sur les spectacles cinématographiques, les mouvements de réforme imposent entre autres des codes comportementaux qui visent à refouler le corps-machine du nervosisme pour y substituer un schème de spectatorialité conforme à des idéaux de subjectivité masculine. Au dispositif du cinéma premier perçu comme antre physiologique et informe, on préfère des projections lumineuses qui sollicitent un sujet s'alignant cognitivement avec le film. Car derrière le corps spectatorial (mais aussi celui de l'acteur) du cinéma premier – un corps gesticulant, turbulent, frénétique, convulsif – se cache le spectre des sujets spasmodiques et intransés des sciences médicales. Partant, si le cinéma génère autant d'anxiété et d'interrogations dès son apparition, c'est en partie à cause du pouvoir dévirilisant dont est lestée la culture de masse, les névroses qui s'y affichent attestant de cette causalité établie entre agrément superficiel, sentimentalisme, nervosisme et féminité. Centrés sur la question de l'hystérie née sous les chocs de la modernité technologique et sociale, les chapitres suivants vont permettre d'explorer plus avant cette question puisque s'y déploient à nouveau les enjeux entrelacés de l'imaginaire du corps nerveux et des représentations sociales de genre.

## CHAPITRE 4. CHOC NERVEUX ET HYSTÉRIE

La neurasthénie et l'hystérie figurent au premier rang des maladies atteignant une population urbaine particulièrement exposée aux affres de la vie moderne. Si les maux (insaisissables et flottants) que recouvrent ces deux catégories ne sont pas inédits, ils prennent au XIX<sup>e</sup> siècle une inflexion inséparable de la modernité et de ses aléas. Les pathologies développées suite à des chocs physiques ou émotionnels (pression sociale, sollicitations urbaines, rythme du travail à la chaîne, accidents de train) augmentent à mesure que les savants étudient de nouveaux troubles nerveux, à l'instar de l'hystéro-neurasthénie<sup>1</sup>. Les travaux sur les maladies nerveuses font alors valoir la fonction causale des traumas psychiques et affectifs dans le déclenchement de maux qui peuvent être soit totalement originaux soit latents (car préparés par la diathèse nerveuse du sujet). À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hystérie se définit en général par un grand nombre de troubles perceptifs, émotionnels, intellectuels, telles des hallucinations visuelles ou auditives, des amnésies, des anesthésies, des paralysies et une hyperexcitabilité sensorielle. Ces symptômes sont souvent provoqués expérimentalement par les moyens de l'hypnose, certains patients reproduisant à l'identique les signes de la grande ou petite hystérie détaillées en différentes phases : épileptoïde, clownisme, attitudes passionnelles, délire, etc. La psychologie expérimentale appliquée à l'hystérie et à l'hypnose confirme la complexité de l'esprit humain composé de « couches » identitaires qui s'articulent selon

1. Les médecins et neurologues se disputent sur certains points concernant la nature de l'hystérie et de l'hystéro-neurasthénie. Axées sur le cas particulier mais emblématique de l'incident ferroviaire, les controverses portent d'abord sur l'origine de maux tantôt attribués à l'hérédité du malade, tantôt aux conditions environnementales et sociales, l'accent sur l'un ou l'autre facteur variant en fonction des pays et des cultures. Voir Andreas KILLEN, « Railway Accidents, Social Insurance, and the Pathogenesis of Mass Nervousness, 1889-1914 », *Berlin Electropolis: Shock, Nerves and German Modernity*, op. cit., p. 81-126; Esther FISCHER-HOMBERGER, *Die Traumatische Neurose: vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern/Stuttgart, H. Huber, 1975.

des lois que la maladie nerveuse vient désorganiser. L'une des caractéristiques principales du corps hystérique réside notamment dans une grande malléabilité et une propension à performer des postures et des états par mimétisme, rappelant la culture du choc nerveux qui oblige l'individu à s'adapter à un milieu en constante mutation.

À lire certains comptes rendus, le corps convulsionnaire, traumatique et imitatif de l'hystérie tend à se répandre dans les salles du cinématographe où le spectateur est décrit comme un sujet hypersensible à la projection lumineuse et au contenu de l'image filmique. Haut lieu de la modernité, les vues animées engendraient des corps excessifs oscillant entre hypersensorialité et inconscience, impressionnabilité et superficialité, dans une atmosphère singulièrement contagieuse. Or, ces qualités sont également utilisées à la même époque pour définir le corps féminin qui se prêterait facilement à toutes les émotions et à toutes les facéties. Les parallèles qui s'établissent implicitement dans la pensée médico-psychologique entre l'hystérique et le spectateur se compliquent ainsi d'un troisième terme – la féminité – lorsqu'il s'agit d'intégrer le cinématographe aux vicissitudes d'une culture de masse émasculatrice. L'analyse croisée des théories de Charcot sur l'hystérie et de certains textes sur l'expérience cinématographique met alors en évidence un imaginaire commun rivé au corps nerveux du sujet moderne comme corps implicitement féminin, suggestionnable et mobile.

Les théories de l'hystérie offrent en effet l'occasion de spécifier les analogies qui existent, d'abord entre l'hystérique et le spectateur de cinéma, ensuite entre le spectateur et la féminité hystérique, afin d'identifier au sein des discours sur le cinéma un phénomène d'hystérisation qui affecte le public des premières projections. Mises en regard de la différence sociale des genres, les théories de l'hystérie balisent ainsi une nouvelle piste de réflexion relative à la féminisation du spectateur cinématographique, laquelle dépend directement de l'association entre culture de masse et cinéma.

On terminera ce parcours avec l'analyse d'un film, *Le Mystère des roches de Kador* (1912) où la question du choc nerveux est reversée au bénéfice du cinéma et des sciences du psychisme. Évoquant les liens entre imaginaire du corps nerveux, cinématographe et psychanalyse dans les années 1910, le film de Léonce Perret infirme les préjugés sur la nocivité de la projection filmique, et révèle combien cette modernité tant redoutée peut également agir de sorte à tonifier un organisme catatonique. Tandis que d'un côté le cinématographe est redouté pour des effets-choc qui

hystérisent le corps des spectateurs, de l'autre, il est utilisé sur le canevas des thérapies énergiques pratiquées au tournant du siècle (**fig. 6**).

### *L'hystérie de Charcot*

L'expertise de l'hystérie renvoie implicitement à des enjeux d'ordre social et anthropologique puisque cette maladie se déplace à travers les siècles avec sa ribambelle d'extatiques, possédées et autres délirantes. En effet, alors que la tradition médicale depuis Hippocrate annexe l'hystérie à un dysfonctionnement de l'utérus (avec la fameuse thèse de la matrice vagabonde)<sup>1</sup> – postulat qui exclut théoriquement les hommes de ce diagnostic –, dès les années 1880, Jean-Martin Charcot, directeur de l'hôpital de la Salpêtrière, milite pour la reconnaissance de l'hystérie masculine, une maladie susceptible d'ébranler des êtres robustes suite à des chocs physiques ou psychiques. Dans ses leçons sur les maladies du système nerveux, transparaît clairement la fonction d'une telle affirmation puisqu'il s'agit de battre en brèche une série de préjugés qui sous-tendent l'étiologie traditionnelle de l'hystérie<sup>2</sup>. Or, au premier abord, Charcot semble énoncer une théorie neurophysiologique de l'hystérie qui s'applique tant aux hommes qu'aux femmes, et qui débarrasse cette maladie de ses connotations sexuelles, de ses mythes scientifiques, ainsi que de ses préjugés populaires et religieux<sup>3</sup>.

1. Comme le démontre Mark S. Micale, les théories gynécologiques et démonologiques persistent depuis l'Antiquité grecque jusqu'aux travaux de Charcot qui renversent ce paradigme pour imposer une conception déssexualisée de l'hystérie (*Approaching Hysteria, op. cit.*).

2. Jean-Martin CHARCOT, « À propos de six cas d'hystérie chez l'homme » (*Leçons des maladies du système nerveux*, t. III, 1890, 18<sup>e</sup> leçon), *Leçons sur l'hystérie virile*, Paris, Le Sycomore, 1984 [1885-1891], p. 37.

3. Il va sans dire que la littérature sur Charcot et/ou l'hystérie abonde. Voici quelques références importantes: Ilza VEITH, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, coll. « Psychologie contemporaine », 1973 [1965]; Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière, op. cit.*; Étienne TRILLAT, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Frison-Roche, 2006 [1986]; J.-D. NASIO, *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1990]; Mark S. MICALE, *Approaching Hysteria, op. cit.*; Marcel GAUCHET et Gladys SWAIN, *Le Vrai Charcot. Les Chemins imprévus de l'inconscient*, Paris, Calmann-Lévy, 1997; Pierre-Henri CASTEL, *La Querelle de l'hystérie, op. cit.*; Jacqueline CARROY, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française du XIX<sup>e</sup> siècle », *Psychanalyse à l'université*, vol. 4, n° 14, mars 1979, p. 313-324; Jean-Pierre WINTER, *Les Errants de la chair: études sur l'hystérie masculine*, Paris, Payot & Rivages, 2000; Jean CLAIR, Nicole EDELMAN et René MAJOR *et al.*, *Autour des études sur l'hystérie. Vienne 1895, Paris 1995*, Paris, L'Harmattan, 1998; Nicole EDELMAN, *Les Métamorphoses de l'hystérique: du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, Éditions La Découverte, 2003.



*Fig. 6. Les Mystères des roches de Kador*  
(photographie, EYE, The New Filmmuseum, Amsterdam).

Contrairement à l'opinion commune, il affirme que, loin d'être une aberration lexicale – et à condition de la libérer de son étymologie première (« utérus » en grec) –, l'hystérie concerne autant les hommes que les femmes, ainsi que toute la pyramide sociale, et plus particulièrement les classes laborieuses. Ces dernières seraient plus robustes que les couches éduquées, mais aussi plus facilement sujettes aux heurts de la modernité. Emblématiques d'une tendance à combiner causes constitutionnelles, dégénératives et conjoncturelles, ces thèses sur l'hystérie virile visent plusieurs buts : grâce à une théorie novatrice de l'hystérie, Charcot souhaite situer la réputation de son établissement aux avant-postes de la recherche médicale<sup>1</sup>. Désireux de moderniser un modèle

1. Précisons que les travaux de Freud et de Joseph Breuer sur l'hystérie, en partie fondés sur les leçons de Charcot, contribueront également à moderniser cette maladie, surtout au plan de l'étiologie et de la thérapie, puisqu'il s'agira, d'une part, de postuler l'origine psychosexuelle des troubles nerveux et, d'autre part, de proposer une cure dite cathartique permettant l'abréaction de l'affect associé au trauma initial (et qui a été refoulé). Le but consiste à démontrer que « c'est à la sexualité, source de traumatismes psychiques, et facteur motivant du rejet et du refoulement

général dépassé, il déssexualise l'hystérie pour des impératifs à la fois stratégiques, politiques et professionnels résumés dans une volonté de marquer durablement l'histoire des sciences médicales<sup>1</sup>. De fait, l'approche physiopathologique (au contraire de la vision psychopathologique qui domine avant et après Charcot) permet d'englober d'autres groupes humains que les femmes de la bourgeoisie, les homosexuels et les hommes efféminés pour concerner également des sujets solides et virils. Si l'hystérie ne dérive plus d'une indisposition de l'utérus mais du système nerveux (et plus précisément d'une lésion dynamique de l'encéphale), elle peut dès lors toucher tous les âges, les sexes et les classes sociales.

Dans les années 1880 et 1890, Charcot observe environ 90 cas d'hystérie masculine présentés dans les *Leçons des maladies du système nerveux* et les *Leçons du mardi*, ainsi que dans divers manuscrits et articles de périodiques médicaux<sup>2</sup>. Le neurologue conceptualise l'hystérie masculine en fonction du modèle « originel » féminin car tous ces malades (indépendamment du sexe) souffriraient d'un trouble dégénératif transmis héréditairement, et causé par une combinaison de facteurs constitutionnels et accidentels. À partir d'une large palette de symptômes principalement neurologiques (paralysies, anesthésies, hypersensibilité, attaques épileptiques), l'hystérie débouche sur un pronostic pessimiste, les chances de rémission étant considérées comme infimes. En lutte contre la doctrine des dispositions innées séparant biologiquement hommes et femmes, Charcot réfute la misogynie vernaculaire de ses confrères qui naturalisent l'hystérie afin d'en faire une maladie typiquement féminine<sup>3</sup>. Si bien que féminité et maladie

de certaines représentations hors du conscient, qu'incombe, dans la pathogenèse de l'hystérie, un rôle prédominant » (Sigmund FREUD et Joseph BREUER, « Avant-propos de la première édition », *Études sur l'hystérie, op. cit.*, p. IX).

1. L'un des objectifs consiste à faire cesser les mutilations gynécologiques très souvent pratiquées sur les femmes à titre thérapeutique (amputation du clitoris et des ovaires). Mark S. MICALE, « Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Medical Science, and Medical Diagnosis in the Late Nineteenth-Century France », *Medical History*, n° 34, 1990, p. 375. Concernant l'opposition de Charcot à la chirurgie des parties génitales (testicules, ovaires, etc.), voir « Hystérie et neurasthénie chez l'homme » (13 décembre 1887, *Leçons du mardi*, t. I, 1888), *Leçons sur l'hystérie virile, op. cit.*, p. 128-129.

2. Mark S. MICALE, *Approaching Hysteria, op. cit.*, p. 370-371. C'est notamment l'ouverture, dès 1882, à la Salpêtrière d'un service destiné aux hommes qui fournit à Charcot un matériel d'observation important, auquel s'ajoutent ses consultations privées et des cas transmis par certains confrères (p. 372).

3. À ce propos, voir Gladys SWAIN, « L'Âme, la femme, le sexe et le corps : les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Débat*, n° 24, mars 1983, p. 107-127; Esther FISCHER-

nerveuse sont systématiquement agrégées l'une à l'autre, les médecins attribuant la récurrence des troubles neurasthéniques et hystériques non seulement aux tares héréditaires, mais également au penchant naturel des femmes pour l'émotivité<sup>1</sup>. Cependant, d'après Charcot, si une femme devient hystérique, ce n'est pas tant en raison de sa nature structurellement immature, capricieuse et lubrique, mais bien parce qu'elle est victime d'une tare nerveuse transmise par ses parents et prête à être réactivée à l'occasion d'un choc émotionnel<sup>2</sup>. Inspiré par les préceptes dégénérationnistes de Valentin Magnan et Bénédicte Augustin Morel, ce modèle étiologique privilégie le déterminisme neurologique intrinsèque au concept d'hérédité par transformation, tout en accordant aux causes fortuites et environnementales (appelées les « agents provocateurs ») un rôle secondaire. À chaque cas d'hystérie observé, il s'agit pour Charcot d'insister, d'une part, sur les antécédents héréditaires (une mère hystérique et un père alcoolique ou épileptique forment la pire combinaison génétique qui soit) et, d'autre part, sur un facteur déclencheur révélant le potentiel hystéropathogène du sujet.

Toutefois, l'apparent progressisme de Charcot mérite d'être tempéré puisqu'il soutient l'idée (sans aucun fondement scientifique) que l'hystérie se transmet aux hommes en priorité par la mère, cette théorie matrilineaire indiquant combien le neurologue reste redevable d'une croyance (alors largement accréditée) qui érige l'hystérie en trouble essentiellement féminin<sup>3</sup>. Tout à fait patente dans ses travaux, il semble que cette ambivalence entre traditionalisme et modernisme reflète une incertitude quant à la définition des identités, à une époque où les premiers mouvements féministes organisés commencent à revendiquer l'égalité entre hommes et femmes. On peut alors interpréter cette posture ambiguë de Charcot comme l'expression d'une culture scientifique rationaliste inquiète des phénomènes culturels et sociaux

HOMBERGER, «Hysterie und Misogynie: Eine Aspekt der Hysterie-Geschichte», *Gesnerus*, vol. 26, n° 1-2, 1969, p. 117-127.

1. Charles FÉRÉ, *La Pathologie des émotions*, *op. cit.*, p. 479-480.

2. Charcot affirme ceci : « Pour mon compte, je suis loin de croire que la lubricité soit toujours en jeu dans l'hystérie ; je suis même convaincu du contraire. Je ne suis pas non plus partisan exclusif de la doctrine ancienne, qui place le point de départ de la maladie hystérique tout entière dans les organes génitaux » (Jean-Martin CHARCOT, *L'Hystérie, textes [1887-1890]*, textes choisis par Étienne Trillat, Paris, L'Harmattan, 1998 [1971], p. 26-27).

3. Mark S. MICALÉ, «Hysteria Male/Female: Reflections on Comparative Gender Construction in Nineteenth-Century France and Britain», dans Marina BENJAMIN (dir.), *Science and Sensibility: Essays on Gender and Scientific Enquiry, 1780-1943*, Londres, Basil Blackwell, p. 206-208.

de force à déstabiliser les fondements de l'identité masculine et de son hégémonie. Il se trouve que les hommes et les femmes ne sont pas égaux face à la crise hystérique, car si ces dernières sont jugées plus « douées » pour extérioriser leurs émotions, excellant dans la phase dite passionnelle, les sujets masculins s'illustrent dans la dimension la plus acrobatique de l'attaque, leurs convulsions étant nettement plus spectaculaires et cinématiques (fig. 7). L'inflexion particulière que peut prendre l'hystérie (passive pour les femmes, active pour les hommes) est directement déterminée par le sexe des patients.

La théorie de Charcot repose en effet sur un socle intellectuel qui polarise (et hiérarchise) les comportements socio-sexuels, avec une démarche comparatiste de l'hystérie masculine et féminine qui ratifie toujours la différence des genres. Si, chez les patientes, les somatisations neurologiques classiques s'accompagnent de changements brusques d'humeur, de crises d'angoisse et de larmes, ainsi que de chantage au suicide, les hystériques masculins semblent pâtir de troubles physiques et d'états mentaux réduits à la partie la plus sombre du spectre émotionnel (mélancolie, dépression, colère ou agitation)<sup>1</sup>. Alors que les femmes deviennent hystériques suite à des tourments domestiques ou privés (amour non réciproque, mariage malheureux, mort d'un enfant ou d'un parent, extase religieuse ou peurs superstitieuses), les hommes sont précipités dans cet état suite à des chocs physiques survenus sur leur lieu de travail ou dans la rue – une infection vénérienne et/ou un alcoolisme chronique pouvant compléter le tableau des causes secondaires dites excitatrices. Par ailleurs, les hommes et les femmes ne sont pas égaux face aux traumas nerveux : « Qu'un robuste auvergnat se donne un coup : la sensation qu'il éprouvera sera légère mais prenez une femme nerveuse, la sensation sera plus forte, bien plus forte encore chez l'hystérique<sup>2</sup>. » L'hystérie se distribue ainsi variablement selon les genres, que l'on soit

1. Jean-Martin CHARCOT, « À propos de six cas d'hystérie chez l'homme », *op. cit.*, p. 39. Citant le cas du patient Gil..., un doreur sur métaux de 32 ans devenu hystérique suite à une agression dans la rue – en plus d'être somnambule depuis son enfance et un « masturbateur frénétique » –, Charcot explique : « On ne tarde pas à reconnaître chez lui une dépression psychique très accentuée. Il est sombre, taciturne, méfiant ; il semble éviter les regards et ne fréquente guère les autres malades du service. Il ne se livre, dans la journée, à aucune occupation, aucune distraction » (p. 48).

2. Jean-Martin CHARCOT, *L'Hystérie*, *op. cit.*, p. 94.





Fig. 7. Attaque d'hystérie, env. 1895-1910  
(Prometheus, Das verteilte digitale Bildarchiv).

victime d'une expérience affective intense vécue dans un cadre domestique<sup>1</sup> ou d'un traumatisme physique dans l'espace public.

L'un des enjeux consiste surtout pour Charcot à dépsychologiser l'hystérie masculine afin d'en faire un problème avant tout social et économique, les hommes concernés appartenant à des corps de métiers issus du monde ouvrier ou de l'artisanat, là où les risques d'accidents sont considérés par lui comme majeurs. Pour échafauder ce modèle d'hystérie virile, il est obligé, d'une part d'écarter les groupes ou individus qui perturbent la donne (les adolescents, les hommes efféminés, les célibataires, les aristocrates, les homosexuels, les prêtres), et d'autre part de mettre en évidence la vulnérabilité des hommes face à la société industrielle et moderne, ceux-ci étant, plus que les autres (à savoir, les femmes et les intellectuels), en butte aux chocs physiques

1. Voir Jean-Martin CHARCOT, « Paralyse hystéro-traumatique » (*Leçons du mardi dans L'Hystérie, op. cit.*, p. 91-98).

et psychiques. Aussi, les hommes hystériques se recruteraient principalement chez les soldats, les maçons, les jardiniers, les plombiers, les tapissiers, les boulangers, les serruriers, les ouvriers d'usine et les employés de chemin de fer – en résumé les petits métiers de Paris et de l'industrie mécanisée<sup>1</sup>. En plus d'être décrits comme foncièrement vigoureux et valides, ces hommes relèvent de la catégorie des hommes mariés et pères de famille que l'on ne peut suspecter de constitution délicate ou d'« inversion sexuelle » (selon la terminologie en vigueur<sup>2</sup>). Situé en plein cœur d'une zone ouvrière de Paris (le 13<sup>e</sup> arrondissement), l'hôpital de la Salpêtrière accueille une majorité de malades démunis, ce qui permet à Charcot de démentir l'idéologie victorienne de l'hystérique éthéré, malingre, victime de sa prééminence sociale<sup>3</sup>. Soucieux de briser les idées reçues, il expose ainsi son hypothèse de la maladie nerveuse du prolétaire :

« Lorsque l'on parle de neurasthénie ou d'hystérie mâles, il semble qu'aujourd'hui encore on ait presque exclusivement en vue l'homme des classes privilégiées, amolli par la culture, épuisé par l'abus des plaisirs, par les préoccupations d'affaires ou l'excès des travaux intellectuels. C'est là un préjugé que je me suis bien des fois déjà efforcé de combattre mais contre lequel il faudra lutter encore, sans doute, pendant longtemps, car il paraît loin d'être déraciné. Il est parfaitement avéré, cependant, que ces mêmes affections, du moins dans les villes, s'observent sur une grande échelle chez les prolétaires, les artisans les moins favorisés par le sort, ceux qui ne connaissent guère que le labeur physique. On ne saurait oublier d'ailleurs, qu'en somme, leur constitution psychique est foncièrement la même que la nôtre et que, comme d'autres, plus même peut-être, ils sont soumis aux conséquences perturbatrices des émotions morales pénibles, de l'anxiété qui s'attache aux difficultés de la vie, à l'influence dépressive de la mise en jeu exagérée des forces physiques, etc.; sans parler du *shock* nerveux produit dans les grands accidents auxquels ils sont particulièrement exposés, non plus que les intoxications professionnelles dont le rôle pathogénique commence, depuis quelque temps seulement, à être convenablement apprécié<sup>4</sup>. Il ne faut

1. Mark S. MICALE, « Charcot and the Idea of Hysteria in the Male... », *op. cit.*, p. 378; « Hysteria Male/Female... », *op. cit.*, p. 207.

2. Havelock ELLIS, *Études de psychologie sexuelle. L'Inversion Sexuelle*, t. II, Paris, Mercure de France, 1927 [1901].

3. Voir Janet OPPENHEIM, « *Shattered Nerves* », *op. cit.* (et tout spécialement le chapitre 5 « Manly Nerves »).

4. Charcot est l'un des premiers à signaler l'existence d'« hystéries toxiques » résultant

pas oublier, d'autre part, que l'hérédité nerveuse n'est pas l'exclusif des grands de la terre; elle exerce son empire sur la classe ouvrière comme partout ailleurs<sup>1</sup>.»

Charcot tient à défendre une conception «démocratique» des maladies nerveuses, non seulement pour se distinguer de ses homologues (et marquer durablement l'histoire de la neurologie), mais aussi pour faire accepter un diagnostic problématique à plus d'un titre puisqu'il bouscule l'idée de distinction de classes connotant la neurasthénie depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. À contre-courant d'un certain snobisme qui réduit les maladies nerveuses à un effet de mode, il explique à ses étudiants que les malades se recrutent surtout «dans un faubourg très peuplé où les ouvriers habitent en nombre», tout comme d'ailleurs «les gens sans aveu<sup>2</sup>». Selon ce point de vue, les hystériques ressortissent en priorité aux classes populaires, même si les autres couches sociales n'échappent pas aux troubles nerveux qui, chez elles, prennent une tournure moins stigmatisante. L'École de la Salpêtrière impose ainsi une conception socialement orientée des névroses qui différencie l'hystérie des hommes et des femmes, des riches et des pauvres<sup>3</sup>.

### *Hystérie, choc et modernité technologique*

Les thérapeutes comme Alexandre Cullerre enregistrent l'importance des effets surstimulants de la modernité en observant que le XIX<sup>e</sup> siècle «est un siècle de mouvement accéléré. Nous sommes dans une perpétuelle effervescence; nos systèmes nerveux restent dans un état de tension qui ne se relâche jamais<sup>4</sup>». Le neurologue Fernand Levillain,

d'une exposition prolongée à des vapeurs chimiques dans les usines ou dans l'environnement. Voir Mark S. Micale, «Charcot and the Idea of Hysteria in the Male...» (*op. cit.*, p. 386).

1. Jean-Martin CHARCOT, «Deux cas d'hystérie-neurasthénie chez [...] les individus de la classe ouvrière» (5 février 1889, *Leçons du mardi*, t. I, 13<sup>e</sup> leçon, *Leçons sur l'Hystérie virile*, *op. cit.*, p. 201-202).

2. *Ibid.*, p. 213-214.

3. Ce point de vue semble largement partagé. On peut lire ailleurs la chose suivante: «Qu'en est-il des *différentes classes sociales* au point de la disposition? C'est un fait connu que les ouvriers peu cultivés et qui ont un travail pénible ont une prédisposition relativement forte à la névrose, surtout sous sa forme hystérique. Il manque à ces gens le stimulant moral que sont pour les gens cultivés et de position indépendante le désir de réussir dans leurs affaires et la direction d'une entreprise qui leur appartient» (Édouard STIERLIN, «Effet des catastrophes sur le système nerveux», *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, série 4, n° 18, 1912, p. 45).

4. Alexandre CULLERRE, *Nervosisme et névroses: hygiène des énervés et des névropathes*, Paris, Baillière, 1887, p. 12.

ancien élève de Charcot, reconnaît que la névrose traumatique «est peut-être la seule névrose qui puisse se développer accidentellement de toute pièce sans hérédité préalable<sup>1</sup>». Il donne à l'appui une série d'exemples tirés de sa pratique clinique, à l'instar d'une pathologie occasionnée suite à une «rencontre de tramway<sup>2</sup>», une phobie du voyage en train<sup>3</sup>, mais aussi des tunnels, de la foule, du théâtre et des bals<sup>4</sup> chez des personnes dont «l'hyperexcitabilité sensorielle et morale<sup>5</sup>» peut être exacerbée par la lecture intensive de la presse à sensations relatant faits divers et incidents tragiques<sup>6</sup>. Selon le médecin François Victor Foveau de Courmelles, le sujet neurasthénique n'est précisément plus en mesure de faire face aux rythmes trépidants du climat urbain où «la foule, le mouvement, un bruit, un geste ou une brouille [lui] sont insupportables<sup>7</sup>».

Frappés dans la force de l'âge (entre 20 et 40 ans), les hommes basculent habituellement dans l'hystérie suite à un incident sans grave blessure apparente mais laissant des séquelles psychologiques profondes. Le concept d'hystérie traumatique (ou de «*shock* nerveux») que Charcot utilise très souvent en se référant aux ouvrages spécialisés) circule depuis quelques décennies, en particulier dans les littératures anglo-américaines et germaniques qui conceptualisent différemment ces états de choc. Malgré la dimension internationale du savoir médical à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on constate qu'il existe des «styles» nationaux dans l'approche des maladies nerveuses, les études sur l'hystérie et la neurasthénie étant révélatrices à cet égard<sup>8</sup>. En France, on parle volontiers de «traumatismes professionnels» accablant forgerons, maçons, manoeuvres, artisans, employés de chemin de fer, tous «des adultes forts, vigoureux, des ouvriers, des rustiques qui paraissent bien peu prédisposés aux névroses et surtout à l'hystérie<sup>9</sup>». Le biotope urbain, les transports publics, les machines, la vitesse, la technologie, etc., dessinent les contours de milieux hostiles pour les ouvriers énergiques et vaillants,

1. Fernand LEVILLAIN, *Essais de neurologie clinique*, *op. cit.*, p. 67.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 202.

4. *Ibid.*, p. 220. Il emploie le terme «théâtraphobie».

5. *Ibid.*, p. 8

6. Pour un rapport complet d'un cas de névrose traumatique provoquée par un déraillement de chemin de fer, voir le cas CVII (*ibid.*, p. 259-269).

7. François FOVEAU DE COURMELLES, *Comment on se défend contre la neurasthénie: la lutte contre le surmenage mental*, Paris, L'Édition médicale française, 1900, p. 14.

8. Mark S. MICALE, «Hysteria Male/Female...», *op. cit.*, p. 215.

9. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie*, *op. cit.*, p. 247-248.

à l'instar des employés de chemin de fer qui, selon les experts, courent de sérieux risques dans leur pratique quotidienne.

Jean-Martin Charcot expose dans ses leçons sur l'hystérie virile un nombre considérable d'histoires morbides liées à des accidents de chemin de fer, d'omnibus ou de tramway qui deviennent des facteurs déclenchants (Fig. 8). Il note à cet égard que les professions ferroviaires (chauffeur de locomotives, garde-freins, etc.) sont surreprésentées dans la population concernée. Face à la recrudescence des catastrophes et des arrêts de travail concomitants, les neurologues en viennent à forger une nouvelle terminologie, le « Railway Spine » qui institue le diagnostic d'une lésion du système nerveux invalidant psychiquement le sujet<sup>1</sup>. C'est le début des travaux sur ce qui deviendra plus tard la théorie du « *shell-shock* » (ou la névrose de guerre) laquelle prospérera durant les deux grandes guerres<sup>2</sup>. Si pour Charcot ces sujets traumatisés par un accident brusque et fortuit souffrent avant tout d'hystérie, en Allemagne ou aux États-Unis, les neurologues militent plutôt pour une évaluation des troubles assurant la prééminence de la neurasthénie<sup>3</sup>. Car bien que celle-ci s'érige comme une nouvelle catégorie nosologique apte à résoudre bien des difficultés, notamment face aux patients masculins, les thèses de George M. Beard connaîtront un accueil mitigé en fonction des pays et de leur sensibilité

1. Les chocs nerveux seront, dans un premier temps, référés « au désordre microscopique de la moelle épinière causé par l'ébranlement mécanique lié à l'accident », cette exégèse matérialiste étant, à la fin des années 1880, périmée par une acception plus psychologique de la névrose traumatique (Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur, 1990 [1977], p. 138). Les travaux de John Eric ERICHSEN (*On Railway and Other Injuries of the Nervous System*, 1866) et de Herbert PAGE (*Injuries of the Spine and Spinal Cord and Nervous Shock*, 1885) auraient servi de références (Voir Esther FISCHER-HOMBERGER, *Die Traumatische Neurose*, op. cit.).

2. À ce sujet voir Paul LERNER, *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, op. cit.; Edward M. BROWN, « Post-traumatic Stress Disorder and Shell Shock », dans German E. BERRIOS et Roy PORTER (dir.), *A History of Clinical Psychiatry: the Origin and History of Psychiatric Disorders*, Londres, Athlone, 1995, p. 501-508; Ruth LEYS, *Trauma. A Genealogy*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2000; Didier FASSIN et Richard RECHTMAN, *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007; Anton KAES, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009.

3. Parmi les promoteurs de la neurasthénie, citons en Allemagne, Wilhelm Erb, Paul Julius Möbius ou Wilhelm Griesinger (voir Joachim RADKAU, *Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Munich, C. Hanser, 1998; Andreas STEINER, *Das Nervöse Zeitalter: der Begriff der Nervosität bei Laien und Ärzten in Deutschland und Österreich um 1900*, Zurich, Juris, 1964); aux États-Unis: George M. BEARD, *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia)*, op. cit. Sur le cas américain, voir Tom LUTZ, *American Nervousness, 1902. An Anecdotal History*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992 [1991].



Fig. 8. « New York City : Is it Worth It ? » (Life, 6 mai 1909).

culturelle<sup>1</sup>. Hermann Oppenheim à Berlin et Jean-Martin Charcot à Paris s'affrontent alors sur le terrain de l'identification exacte d'une pathologie reconnue par les deux neurologues comme principalement due à un choc extérieur plus ou moins violent (accident de train ou de travail, chute, incendie, secousses électriques, etc.), ou à une très forte émotion psychologique, le premier défendant le concept de névrose traumatique<sup>2</sup>, et le

1. Voir Marijke GISWIJTOFSTRA et Roy PORTER (dir.), *Cultures of Neurasthenia from Beard to First World War*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

2. En effet, Oppenheim et ses collaborateurs proposent le terme de *névrose traumatique* pour désigner une pathologie spécifique et autonome touchant les personnes ayant survécu à une collision ferroviaire sans blessures apparentes. Oppenheim remarque combien les temps modernes connaissent une recrudescence d'accidents liés aux dysfonctionnements divers de l'environnement urbain comme la chute des fils électriques de tramways sur les passants

second préférant inclure ces cas particuliers dans la famille de l'hystérie qui, selon lui, subsume toutes les déclinaisons possibles de névroses<sup>1</sup>.

Pour Charcot, il s'agit de subordonner la neurasthénie à l'hystérie – la première constituant une étape préparatoire à la seconde –, le syntagme d'hystéro-neurasthénie avérant une tentative de marier les deux grandes familles de névroses<sup>2</sup>. Il isole en effet de nombreuses situations où des patients sont frappés par une « double névrose<sup>3</sup> » révélée suite à un choc nerveux, la prédisposition héréditaire achevant de brosser un tableau clinique où interviennent les symptômes psychique de « la mélancolie, l'hypocondrie, l'aboulie, les rêves terrifiants, l'insomnie<sup>4</sup> ». Ces deux pathologies se combinent dans le choc traumatique dont l'accroissement, au tournant du siècle, oblige la communauté médicale à affiner ses outils théoriques et pratiques. Le « mariage » entre hystérie et neurasthénie permet alors de désigner un type inédit de trouble qui se propage conjointement au développement de la société industrielle, et dont l'impact peut laisser des traces invisibles sur le corps.

Or, l'image d'un homme affaibli par la névropathie où priment les tremblements, les crises de larme, les visions hallucinatoires et les insomnies est un tabou majeur – les deux grandes guerres du xx<sup>e</sup> siècle ravivront d'ailleurs cette question toujours aussi délicate. L'objectivation de maux psychiques investigués par le biais d'une sémiologie neuropathologique essentiellement technique et descriptive permet à Charcot de sauvegarder les représentations classiques de la masculinité, et d'insister sur la nature accidentelle de l'étiollement nerveux chez des individus énergiques dans le but de préserver le fétiche de la force masculine. Il vise principalement à dissiper d'éventuels soupçons de sensiblerie chez des hommes habituellement téméraires et faisant preuve d'une opiniâtreté à se battre seuls contre leurs déficiences (avant de se résoudre à consulter un médecin).

ou les désagréments sonores produits par les communications téléphoniques (*Lehrbuch der Nervenkrankheiten: für Ärzte und Studierende*, Berlin, S. Krager, 1913, vol II, «Die traumatischen Neurosen [Unfallneurosen] », p. 1537-1562).

1. Fernand LEVILLAIN, *Essais de neurologie clinique, op. cit.*, p. 268.

2. Jean-Martin CHARCOT, « Sur un même sujet : sciatique avec déformation spéciale du tronc ; à la suite d'un coup reçu sur le front, neurasthénie et hystérie » (30 octobre 1888, *Leçons du mardi*, t. I, 2<sup>e</sup> leçon), *Leçons sur l'hystérie virile, op. cit.*, p. 222.

3. *Ibid.*, p. 176.

4. Jean-Martin CHARCOT, « Cas d'hystéro-neurasthénie survenue à la suite d'une collision de train chez un employé de chemin de fer âge de 56 ans » (4 décembre 1888, *Leçons du mardi*, t. I, 8<sup>e</sup> leçon), *Leçons sur l'hystérie virile, ibid.*, p. 179.

Les thèses de Charcot mettent également en lumière le rôle pathogène de la ville moderne qui exaspère les peurs du sujet dont le malaise découle de sa fréquentation du chemin de fer. Car, contrairement aux femmes, ce n'est pas *sa nature* qui l'a précipité dans cet état de déréliction, mais bien *la culture* qui émascule tout autant les élites que les masses laborieuses. L'hystéro-neurasthénie est donc bien la résultante d'une transformation des hommes devenus la proie d'une sensibilité pathologique pour des raisons indépendantes de leur caractère et de leur psychologie :

« Des hommes, autrefois d'une grande énergie morale, sont devenus pusillanimes ; ils n'ont plus d'empire sur eux-mêmes ; pour un motif futile ils se laissent aller aux emportements et aux violentes colères. D'autres ont l'attendrissement facile ; qu'on les interroge sur leur maladie, ils se mettent à pleurer<sup>5</sup>. »

Chaque cas d'hystérie masculine est retracé par les médecins selon un protocole narratif plus ou moins constant : l'homme, d'habitude athlétique et valide, se métamorphose radicalement suite à un accident inopiné. Contraint de sauter du train immédiatement avant une collision, un étudiant de Fribourg, en Suisse :

« Souffre dès ce temps de graves troubles nerveux qui ont modifié tout son caractère. Connus et estimés avant la catastrophe pour son énergie et son intelligence, il n'a pas même pu faire son examen et ne travaille plus régulièrement<sup>6</sup>. »

La perte de contrôle de soi (et notamment de la raison) au bénéfice d'une affectivité débridée, constitue l'un des désordres le plus souvent mis en exergue à propos de l'hystérie virile. C'est pourquoi, afin de renforcer une masculinité malmenée par un choc psychique, les thérapeutes conseillent souvent à leurs patients de tisser de nouveaux liens avec une nature vivifiante (bord de mer, montagne, etc.) épargnée par les affres de la modernité. Charcot encourage par exemple un jeune homme qui ne supporte plus aucun bruit et, par voie de conséquence, l'entière ville de Paris, à partir vivre à la campagne, lieu de régénération pour les invalides de l'urbanité<sup>7</sup>.

5. Léon BOUVERET, *La Neurasthénie*, *op. cit.*, p. 289.

6. Édouard STIERLIN, « Effet des catastrophes sur le système nerveux », *op. cit.*, p. 40-41.

7. Jean-Martin CHARCOT, « Cas d'hystéro-neurasthénie survenue à la suite d'une collision de train chez un employé de chemin de fer âgé de 56 ans », *op. cit.*, p. 190.



L'hystéro-neurasthénie, construction sémantique utilisée pour qualifier une maladie terrassant en majorité des hommes bien constitués, ne va pas sans susciter des résistances dans les cénacles médicaux attentifs à ne pas féminiser davantage des troubles qui présentent la particularité de précipiter les sujets dans un état de vulnérabilité habituellement imputé à la nature féminine. Parfaitement conscient de ce risque, Charcot oriente son modèle de manière à introduire certaines distinctions terminologiques caractéristiques d'une compréhension hiérarchisée en classes : l'hystérie dégénérative touche les classes indigentes et les homosexuels ; l'hystérie masculine « classique » concerne en priorité les classes ouvrières ; et l'hystéro-neurasthénie (ou la neurasthénie) affecte surtout les classes supérieures. Grâce à l'idée (connotée positivement) d'une neurasthénie des nantis, Charcot satisfait au conservatisme des élites soucieuses de ne pas léser les personnes bien nées qui seraient concernées par cette affliction.

Pour marquer davantage cette séparation entre causes innées et acquises, il emploie volontiers – comme ses confrères britanniques qui réfutent l'existence même de l'hystérie masculine – les termes plus techniques et moins péjoratifs de « lésion nerveuse », « paralysie émotionnelle », « choc nerveux », « neurasthénie traumatique », bien que pour lui ces troubles relèvent de l'hystérie, l'homme pâissant en quelque sorte d'être *trop masculin*, à savoir excessivement exposé aux processus rapides et étendus de l'industrialisation. Cherchant à déculpabiliser les patients atteints d'hystérie, il verse donc leurs maux sur le compte de la société industrielle qui met à mal le corps et l'esprit des hommes œuvrant à son expansion. On constate alors combien les pathologies neurologiques s'enracinent dans les chocs culturels d'une modernité qui agit comme un réservoir de menaces potentielles étayées sur le modèle de la collision que symbolisent parfaitement le train, sa mécanique de déplacement et ses déraillements possibles.

### *Hystérie et féminité*

La masculinisation de l'hystérie pour laquelle travaillent Jean-Martin Charcot et ses collaborateurs aura diverses conséquences sur la pensée médicale et psychiatrique. Comme déjà évoqué plus haut, les réflexions du neurologue français s'inscrivent dans un contexte mitigé quant aux catégories du masculin et du féminin, l'idée de féminité se délestant peu à peu d'une compréhension stéréotypée pour s'apparenter toujours plus,

surtout dès 1930, à « une force, une source de vie et d'épanouissement<sup>1</sup> ». On a vu comment Charcot concilie deux postures contradictoires où le conformisme semble toutefois prendre le dessus afin de préserver les fondements de la masculinité traditionnelle. Car, vue dans sa globalité, l'histoire de l'hystérie se caractérise en premier lieu par « l'extraordinaire *permanence* d'un fantasme anatomique indomptable [...] malgré l'évolution des supports doctrinaux<sup>2</sup> », lequel est directement alimenté par la peur ancestrale que suscite la sexualité féminine<sup>3</sup>. Reliant les maladies nerveuses, et particulièrement l'hystérie, à un dérèglement génital, la plupart des traités spécialisés sont imprégnés par des images de la sexualité féminine perçue comme un gouffre à plaisir incontrôlable. Les autorités scientifiques restent indubitablement tributaires de représentations très anciennes<sup>4</sup>. Excessive et déviante, la sexualité de l'hystérique moderne ne fait que réactiver le foisonnement de discours qui, sous couvert scientifique, ne font que rejouer une fascination/répulsion pour la complexité de ce corps prétendument sursexué qui dérouté le rationalisme des savants. Comme l'indique Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, les productions de savoir et de pouvoir ont sans relâche qualifié et disqualifié le corps de la femme « comme corps intégralement saturé de sexualité » en fonction d'un processus « par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ». C'est ainsi que « la femme nerveuse », double négatif de la mère, constituerait « la forme la plus visible de cette hystérisation<sup>5</sup> », laquelle se fonde sur le postulat que « c'est bien le fonctionnement des ovaires qui fait le caractère extérieur de la femme comme le testicule fait le caractère de l'homme<sup>6</sup> », affirme l'anthropologue et sociologue français Henri Thulié<sup>7</sup>. Destinée exclusivement à la

1. Edward SHORTER, *Le Corps des femmes*, op. cit., p. 9.

2. Gladys SWAIN, « L'Âme, la femme, le sexe et le corps... », op. cit., p. 108.

3. Sur ce vaste sujet, voir Wolfgang LEDERER, *La Peur des femmes ou gynophobia*, op. cit. ; Susan GRIFFIN, *Woman and Nature. The Roaring Inside Her*, San Francisco, Sierra Club Books, 2000 [1978] ; Bram DIJKSTRA, *Les Idoles de la perversité: figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. de l'américain par José Kamoun, Paris, Le Seuil, 1992 [1986] ; Elaine SHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987.

4. Edward SHORTER, *Le Corps des femmes*, op. cit., p. 24.

5. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard/Tel, 2006 [1976], p. 137.

6. Henri THULIÉ, *La Femme: essai de sociologie physiologique*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, p. 267.

7. Henri Thulié cite ici le médecin pathologiste Rudolf Virchow (*ibid.*, p. 258-259).

procréation, à l'éducation des enfants et au mariage, la femme ne doit pas être détournée de son devoir, sous peine d'affaiblir durablement les forces vives de la nation, la dépopulation et la précarité des jeunes générations inquiétant les autorités politiques de la Troisième République. « L'amour, l'enfantement, l'allaitement, l'éducation, voilà l'existence de la femme, voilà sa mission autrement grande, noble et indispensable<sup>1</sup> », professe Thulié, convaincu, comme une majorité de ses contemporains, que la femme est naturellement dominée par son corps et sa sexualité<sup>2</sup>. En lisant ce que l'auteur écrit sur « l'excitation génésique » de la femme, on mesure l'ampleur des peurs suscitées par une sexualité vue comme toute-puissante et dévorante<sup>3</sup>. Cette proximité de la femme avec le corps et la sexualité la destine à souffrir tous les désordres liés à son sexe, à commencer par le « cortège maladif<sup>4</sup> » accompagnant les menstruations ou l'enfantement. Perturbée dans ses sentiments, ses humeurs et sa pensée, elle bascule facilement dans la folie<sup>5</sup> car :

« Ces maladies, ces infirmités retentissent sur le cerveau, et, soit dans les phases fonctionnelles soit surtout dans les états pathologiques des organes de la génération, on observe chez la femme des altérations intellectuelles plus ou moins profondes<sup>6</sup>. »

Commentant le sort des hystériques étudiées par Charcot, Henri Thulié précise qu'« il est absolument rare que le délire de l'aliénée ne gravis pas autour des fonctions de la génération<sup>7</sup> ». C'est parce que « l'amour et la maternité se partagent toutes les pensées de la femme », « qu'elle n'a que sentiment », que « la femme sent plus qu'elle ne raisonne ». Au final, « en dehors de leurs tendances naturelles [la passion et les sentiments], on peut dire qu'elles sont instables et versatiles<sup>8</sup> » – l'hystérie n'étant qu'une caricature de ce corps féminin soumis aux passions, aux convulsions, aux mouvements d'humeur, à la rêverie et à l'impressionnabilité.

Ce portrait féminin correspond aux préconceptions attachées à la différence ontologique des sexes communément véhiculées dans la

1. Henri THULIÉ, *La Femme: essai de sociologie physiologique*, op. cit., p. 292.

2. *Ibid.*, p. 262.

3. *Ibid.*, p. 274.

4. *Ibid.*, p. 264.

5. *Ibid.*, p. 277.

6. *Ibid.*, p. 285.

7. *Ibid.*, p. 286.

8. *Ibid.*, p. 286-287.

culture médicalisée de l'époque. Le postulat de son infériorité intellectuelle et sociale trouve sa légitimation dans la réduction de la femme à une physiologie polymorphe et capricieuse régie par des fonctions purement biologiques. Au sein de cet imaginaire diffus, la perception du corps hystérique (par nature et par essence féminin) participe à fonder le processus d'hystérisation du corps de la femme analysé par Foucault. L'extraordinaire retentissement qu'ont connu, au-delà des milieux de la clinique hospitalière, les «performances» des hystériques de Charcot ont, sans aucun doute, à la fois soutenu et favorisé ce phénomène d'extrapolation du corps pathologique au corps féminin dans son acception générale. La femme hystérique ne serait-elle pas, par conséquent, le prototype de la femme tout court ? En effet, beaucoup de sources examinées corrélaient la versatilité et la suggestibilité à la nature féminine, comme le montre la description suivante d'une femme que l'on croirait toute droit sortie de la Salpêtrière :

«L'ennui est le démon de la femme. Il la travaille continuellement ; il fait son humeur de chèvre, sa mobilité sautillante, sa couleur caméléon ; poupée qui danse aux ficelles de la mode, elle revêt la livrée du jour et raffole du joujou nouveau ; ses toilettes sans cesse variées la renouvellent une heure, et son âme est le reflet irisé de ses costumes changeants, l'émanation voltigeante de ses atours, de sa chatoyante extériorité. Elle sera curieuse jusqu'à l'indélicatesse, bavarde jusqu'à l'imprudence, agitée jusqu'à la folie. [...] Sa pensée ne pénètre pas au cœur des choses pour conclure : Tout est vide ! [...] Il est dans sa nature un trait prépondérant : la passivité. Pliante et malléable elle s'adapte aux pires circonstances<sup>1</sup>.»

Sous les traits génériques de cette femme victime d'ennui «par sentiment du néant de la vie<sup>2</sup>», comment au final ne pas reconnaître l'image de la femme ratifiée par le conservatisme bourgeois androcentré ? Les travaux de Gladys Swain sur l'histoire de l'hystérie sont tout à fait éclairants à ce sujet. À partir d'une analyse des «ouvrages généraux sur *les maladies des femmes*», elle met d'abord en exergue «la prépondérance *sociale* des images traditionnelles rapportant l'hystérie aux fonctions de reproduction, associant hystérie et organes génitaux féminins<sup>3</sup>». Cette contiguïté entre hystérie et féminité saillit en maintes

1. Émile TARDIEU, *L'Ennui : étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1913 [1903], p. 216-217.

2. *Ibid.*, p. 137.

3. Gladys SWAIN, «L'Âme, la femme, le sexe et le corps...», *op. cit.*, p. 109.

occurrences dans la pensée médico-psychologique. Si la femme est hystérique dans toute la tradition médicale depuis Hippocrate, c'est d'abord parce qu'en son corps habite la nature qui la règle sur les cycles lunaires<sup>1</sup>. L'attaque hystérique révèle en effet la part de nature présente en elle, désignant du même coup sa nature *double*, la femme étant « cet être virtuellement dédoublé entre sa propriété subjective, personnelle, d'elle-même et la nature qui s'empare d'elle et travaille en elle », écrit Swain. Les convulsions du corps hystérique – « ce corps marqué, dont la menstruation vient rappeler par le sang, avec une implacable régularité, la puissance génératrice » – expriment précisément « cette virtualité dépossessive définissant la condition féminine<sup>2</sup> ». Il n'est pas surprenant, dès lors, que la philosophie, la médecine et la psychologie conçoivent la féminité en termes de duplicité et d'instabilité, l'hystérique se dédoublant constamment entre « personne et nature, entre l'individu-femme et la vie qui la hante<sup>3</sup> ». Maladie protéiforme et métamorphique :

« L'hystérie n'est pas *une* maladie. C'est la maladie à l'état pur, celle qui n'est rien par elle-même mais susceptible de prendre la forme de toutes les autres maladies. Elle est *état* plus qu'accident : ce qui fait la femme malade par essence<sup>4</sup>. »

Et ce qui fait l'essence de la femme, serais-je tentée d'ajouter. Pour Paul Juquelier et Auguste Vigouroux, par exemple :

« Il n'est pas d'état morbide que l'hystérie ne puisse simuler : sans cesse exposés à la désagrégation instantanée de la personnalité, les hystériques sont des suggestionnables et des imitateurs involontaires. Ils sont susceptibles d'être contagionnés non seulement par la vue des crises convulsives, accident habituel, mais encore par tout autre tableau clinique impressionnant<sup>5</sup>. »

1. « Car s'il n'est d'être humain qui n'appartienne par son corps à la nature – c'est-à-dire qui virtuellement ne se désappartienne – la femme y appartient plus sensiblement, plus décidément que l'autre moitié des êtres. N'est-elle pas traversée par des cycles dont la régularité la projette directement dans le cours des astres ? » (*ibid.*, p. 114).

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 115.

4. *Idem.*

5. Paul JUQUELIER et Auguste VIGOUROUX, *La Contagion mentale*, Paris, O. Doin, 1905, p. 119.

Possédée « par les forces de la vie », la femme échappe difficilement au déterminisme d'une nature facétieuse qui se rappelle à elle *via* des « sensations diverses d'un corps étranger à l'œuvre en elle » : tremblements, paralysies, crispations et spasmes, « autant de rappels de la différence du corps<sup>1</sup> ». Dominé par une puissance indépendante de la volonté, le corps hystérique, et par extension le corps de la femme, actualise sans réserve le corps-machine étudié en ces pages, un corps capable de s'échapper de soi-même par automatisme ou par réflexe. Douée instinctivement pour le dédoublement, la femme l'est aussi pour la duplication puisqu'elle est dotée de l'aptitude à donner la vie. On peut donc, avec Swain, conclure provisoirement là-dessus :

« L'hystérie, c'est la matrice et c'est la femme. Soit. Mais c'est bien davantage. C'est l'expression d'une vérité plus générale, simplement patente chez la femme en tant que reproductrice, quant au rapport des êtres doués d'invisible intériorité avec leur corps visible : rapport d'essence problématique, constitutionnellement hanté qu'il n'est pas une sécession du corps subversive du sujet. D'où le remords permanent de la littérature : l'hystérie est féminine mais il y a toujours des cas d'hystérie masculine. Rares, s'empresse-t-on d'ajouter<sup>2</sup>. »

On voit comment Charcot parvient à contourner ce problème théorique posé par des cas avérés d'hystérie masculine, en édifiant un modèle en apparence symétrique au modèle féminin, symétrie cependant aussitôt déniée par des « nuances » rétablissant l'organisation classique des rapports de genre.

L'ambivalence de Charcot quant à l'égalité de sexes face à l'hystérie se justifie également par une tentative de politisation de cette maladie<sup>3</sup>. Tandis que la nosologie dominante désigne les femmes et les ouvriers comme étant les premières victimes de l'hystérie, Charcot va étendre le diagnostic aux hommes et aux enfants afin de démocratiser ce trouble. Si cette posture relève d'une stratégie scientifique, elle répond également à une volonté d'aligner le discours médical avec l'idéologie républicaine de l'époque. Comme l'explique Edelman, les démarches politiques en faveur de la laïcisation de l'instruction publique et le discours médical

1. Gladys SWAIN, « L'Âme, la femme, le sexe et le corps... », *op. cit.*, p. 119.

2. *Idem.*

3. Nicole EDELMAN, « L'Hystérie et la III<sup>e</sup> République (1880-1890) », dans Jean CLAIR, Nicole EDELMAN *et al.*, *Autour des études sur l'hystérie. Vienne 1895*, *op. cit.*, p. 57-77.

« qui fait de l'hystérie une maladie partagée par tous, hommes, femmes et enfants » visent en apparence l'égalité des sexes (mais aussi des classes sociales) :

« Pourtant, chacun [de ces discours] reformule en même temps un partage entre les sexes sous couvert d'universalité, discours médical et discours politique reconstruis[a]nt une inégalité entre hommes et femmes<sup>1</sup>. »

Les enjeux d'une masculinisation de l'hystérie et, par suite, d'une généralisation de celle-ci consiste précisément, tel que le montre Mark Micale, à ériger l'égalité des sexes *dans la différence*, car si les femmes et les hommes peuvent être ébranlés par cette maladie, les seconds n'y succombent cependant pas aussi spontanément que les premières, ni ne développent les mêmes moyens de défense. Même chose pour les couches sociales qui, bien que toutes plus ou moins concernées, résolvent différemment cette infirmité, la misère et les tares héréditaires alourdissant les prédispositions à l'hystérie. L'équivalence posée entre hystérie féminine et masculine doit donc être tempérée, à plus forte raison lorsqu'elle se conjugue à une tentative d'harmoniser le discours médical avec un idéal sociétal et familial promu par les républicains qui souhaitent assigner des rôles bien précis aux hommes, aux femmes et aux enfants, alors même que la société française reste fortement hiérarchisée en termes de genres, de races, de classes.

#### *Hystérie et choc dans Le Mystère des roches de Kador*

Comment le cinéma va-t-il prendre en compte cet imaginaire du corps nerveux dans un film qui, non seulement traite d'hystérie féminine, mais qui encore met en scène l'appareil cinématographique comme outil thérapeutique permettant la levée des effets liés à un choc émotionnel ? Depuis sa redécouverte au festival du film muet de Pordenone en 1995, *Le Mystère des roches de Kador* de Léonce Perret a été souvent commenté dans les études cinématographiques qui notent la singularité d'une représentation traitant à la fois de cinéma et de psychanalyse<sup>2</sup>. Malgré l'intérêt

1. *Ibid.*, p. 58

2. Emmanuelle ANDRÉ, *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 37-43; Veronika RALL, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marbourg, Schüren, 2011, p. 117-130; Pasi VÄLIAHO, *Mapping The Moving Image: Gesture*,

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 l'image filmique sur une jeune femme traumatisée, *Le Mystère des roches de Kador* inscrit la psychanalyse au plan de la diégèse et en valorise le statut scientifique, alors qu'elle est historiquement en butte à toutes sortes de critiques. 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. En contraste avec le courant technophobe, le film de Léonce Perret se situe dans la tradition (certes marginale) de déclarations qui recommandent le cinéma pour tonifier un organisme déprimé, comme on le constatera dans le chapitre 12. Les trépidations du dispositif et des images, les chocs psychophysiologiques dont ils sont la source, peuvent ainsi agir à des fins thérapeutiques. Si *Le Mystère des roches de Kador* est novateur, ce n'est pas uniquement en raison de sa représentation 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; c'est aussi parce qu'il privilégie l'impact positif du cinéma sur le psychisme, à une époque où certains groupes sociaux l'envisagent comme un divertissement virtuellement nocif. Seuls quelques rares médecins recommandent alors la vision du film afin de stimuler les dépressifs et les abouliques.

On propose ici une lecture du film de Léonce Perret à l'aune de facteurs historiques liés à la réception complexe des projections animées, à un moment où le corps médical préconise le choc moral à des fins curatives, l'objectif consistant à montrer que *Le Mystère des roches de Kador* procède à une double célébration du cinéma et de la psychanalyse, à rebours de la méfiance que l'un et l'autre éveillent dans certains milieux socio-professionnels. Comme l'explique Veronika Rall

*Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 109-132; Frank KESSLER et Sabine LENK, «Die Anwendung der Kinematograph auf Gemütskranke. *Le Mystère des roches de Kador* (1912)», dans Thomas BALLHAUSEN, Günter KRENN et Lydia MARINELLI (dir.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Vienne, Verlag Filmarchiv Austria, 2006, p. 41-54; Heide SCHLÜPMANN, «Eine kinematographische Emanzipation der Gefühle?», dans Matthias BRÜTSCH, Vinzenz HEDIGER, Ursula VON KEITZ, Alexandra SCHNEIDER et Margrit TRÖHLER (dir.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marbourg, Schüren, 2005, p. 441-450; Janet BERGSTROM (dir.), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley, University of California, 1999, p. 1-23.



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>1</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 qui donne naissance à 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, etc., dérangent. Jugés, l'un comme un vulgaire divertissement, l'autre comme un charlatanisme pseudo-scientifique, cinéma et psychanalyse deviennent des menaces potentielles pour l'équilibre social et les valeurs traditionnelles.

Au moment où le spectacle cinématographique est essentiellement envisagé sous un versant antisocial ou/et pathologique, les médecins se passionnent pour les maladies nerveuses, l'héroïne du film de Léonce Perret souffrant précisément de symptômes hystéro-neurasthéniques. Autour de 1900, médecins et psychologues soignent leurs patients névrosés à l'aide de procédures autoritaires, directives ou énergiques qui vont de l'électrothérapie à l'hypnose, en passant par le dressage psychologique ou la catharsis. Il s'agit notamment 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, s'avisent des résultats favorables de l'abréaction d'un souvenir refoulé et des affects afférents (souvent obtenus par l'hypnose)<sup>2</sup>. Gardé en latence dans la mémoire, « 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>3</sup> ». Le moyen thérapeutique choisi par les neurologues tend à supprimer les symptômes par la revivis-

1. Veronika RALL, *Kinoanalyse*, op. cit., p. 11-34.

2. Sigmund FREUD et Joseph BREUER, *Études sur l'hystérie*, op. cit., p. 4.

3. *Idem*.

cence des émotions à l'origine du trouble, d'où son nom de cure cathartique<sup>1</sup>. Choc contre choc, le réveil et la réexpérimentation 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. Si cette démarche sera 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 qui arrache le sujet au cercle vicieux de la maladie. Lisons le commentaire de Jean-Martin Charcot au sujet des guérisons « miraculeuses » et soudaines de certains malades :

« À 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>2</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>3</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.

1. *Ibid.*, p. 205. Sur la méthode cathartique voir Volker LANGHOF, « Die kathartische Methode. Klassische Philologie, literarische Tradition und Wissenschaftstheorie in der Frühgeschichte der Psychoanalyse », *Medizinhistorisches Journal*, n° 25, 1990, p. 5-39.

2. Jean-Martin CHARCOT, *L'Hystérie*, *op. cit.*, p. 68-69.

3. Charles FÉRÉ, *La Pathologie des émotions*, *op. cit.* (chapitre VIII, p. 299-314).

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>1</sup>. »

Le corps est ici conçu à la manière d'une machine hyperréactive 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>2</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 employer 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 oxymorique de la subjectivité humaine. À contrecourant 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. Les trépidations 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*.

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, 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

1. *Ibid.*, p. 299.

2. *Ibid.*, p. 313.

couple aux roches de Kador, il drogue Suzanne et l’emmène là-bas pour une supposée partie de chasse; alors 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. 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 sa fiancée un médecin, le D<sup>r</sup> Williams, qui pratique une cure 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 (**fig. 9**). 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 (**fig. 10**). 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 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 :

« 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. »

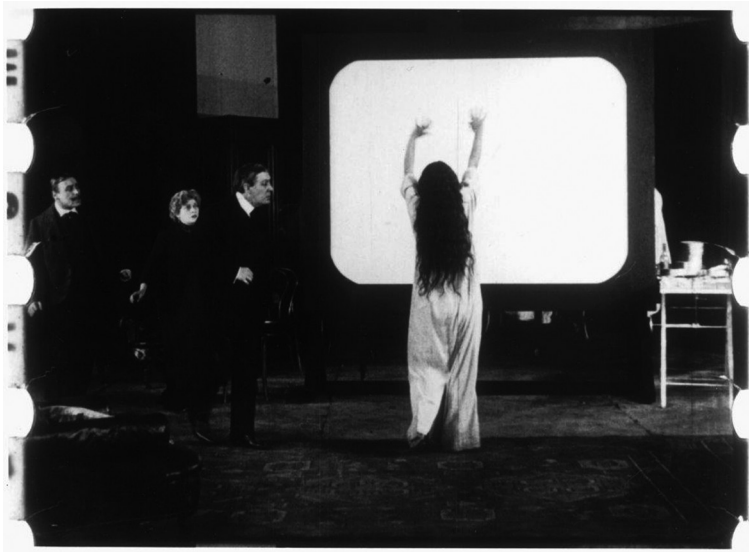
Ce film n’est pas seulement exceptionnel en regard de sa référence précoce à la psychanalyse, mais également parce que l’un de ses personnages (un psychothérapeute) use de l’image filmique pour soigner



*Fig. 9. Les Mystères des roches de Kador  
(Photographie, EYE, The New Filmmuseum, Amsterdam).*

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 devient un instrument de guérison, redonnant à la patiente traumatisée 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<sup>1</sup>. 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 affects refoulés, délivrer d'une souffrance. Car la mise en scène par le cinéma ne vise pas une mystification ou un travestissement

1. Patrick LACOSTE, *L'Étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990.



*Fig. 10-11. Les Mystères des roches de Kador  
(photographie, EYE, The New Filmmuseum, Amsterdam).*

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. Aussi, 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'efficacité de l'image photographique animée, seule apte à restaurer la complétude de l'intrigue criminelle et l'équilibre mental de l'héroïne. Produit dans un contexte où les projections cinématographiques inquiètent à mesure que leur succès populaire grandit, *Le Mystère des roches de Kador* procède au final à une double célébration : du cinéma comme technique avant-gardiste et pratique culturellement élevée, et de la psychanalyse comme thérapie moderne.

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, 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 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 informe, longue chevelure brune détachée, démarche automatique) (**fig. 11**). 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 (**fig. 12**). 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>1</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

1. Mark S. Micale a bien analysé les fonctions escapistes de l'hystérie masculine et féminine offrant aux individus la possibilité de se soustraire à la pression sociale qui les enferme dans des rôles stéréotypés de genre (*Approaching Hysteria, op. cit.*).

(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 regagne la mémoire et recouvre les 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 prédéterminé. La tunique blanche de Suzanne redouble d'ailleurs la surface blanche de l'écran, établissant un parallèle formel entre le mystère de la femme et celui du cinématographe. À une 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) menace la stabilité d'une culture noble axée sur la suprématie du langage verbal et de la rationalité. Il suffit de lire certains articles contemporains pour prendre la mesure de la crainte que suscite le cinéma fondé sur « l'expression sommaire paléo-anthropologique du geste<sup>1</sup> » et le langage des émotions<sup>2</sup>.

Dès les années 1880, l'hystérie devient un puissant signifiant culturel qui propulse hors du cénacle hospitalier la métaphore de toute une époque, laquelle circule bien au-delà des cercles médicaux pour intéresser les arts, la littérature, la politique ou la critique sociale<sup>3</sup>. Mettant à disposition de l'imaginaire collectif une foule d'images percutantes et polysémiques, la diffusion extrascientifique du concept d'hystérie témoigne d'un plus large processus de médicalisation de la société qui adopte volontiers les postulats, le vocabulaire, les pratiques et les valeurs du corps médical. La rapide et extraordinaire croissance des sciences humaines (psychologie, sociologie, anthropologie) frappe les mentalités qui s'approprient les notions appliquées à des phénomènes et des champs très hétérogènes<sup>4</sup>.

1. Mariano Luigi PATRIZI, « Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola » (*La Stampa*, 19 janvier 1914, p. 2), dans Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 165.

2. Sur le discrédit de l'imaginaire, voir Joe MILUTIS, *Ether: The Nothing that Connects Everything*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2006.

3. Mark S. MICALE, *Approaching Hysteria*, *op. cit.* (chapitre 3 : « Cultures of Hysteria-Past, and Present Traditions »).

4. *Ibid.*, p. 200-201.





Fig. 12. *Les Mystères des Roches de Kador* (capture d'écran).

Plus généralement, l'hystérie « pose une problématique d'image, héritée d'une culture de l'observation, dans le droit fil de la science positiviste<sup>1</sup> », note Emmanuelle André. Loin de se cantonner à une iconographie versatile et sensationnelle du corps pittoresque, l'imaginaire hystérique conduit en dernière instance à faire état d'un échec non seulement des autorités médicales, mais également des codes régissant les relations entre le moi et le non moi, le conscient et l'inconscient, l'individuel et le social, le masculin et le féminin, participant à un brouillage des clivages validés par la société traditionnelle. Le choc que l'hystérie emblématise, c'est aussi celui que déchaîne l'arrivée sur la scène sociale de phénomènes

1. Emmanuelle ANDRÉ, *Le Choc du sujet*, *op. cit.*, p. 12. « La part déterminante que joue l'image dans l'énoncé nosographique de la maladie, poursuit-elle, exerce en retour une influence sur la culture : les représentations sont copiées, diffusées, commentées dans la presse populaire. L'immense répertoire figuratif, la mise en scène spectaculaire des patient(e)s alimentent la curiosité, voire l'enthousiasme, pour cette forme étonnante d'expressivité corporelle. Entre la médecine et la culture, les représentations circulent, au point de produire un terreau fantasmatique et fictionnel autour de la maladie, jusqu'à ce que le succès des images l'emporte sur la faillite – scientifique – de l'hystérie » (*idem*).

perturbateurs relatifs à la modernité, à l'urbanisation, à l'émancipation des femmes, mais également à la découverte de l'inconscient comme force individuellement et collectivement corrosive.

## CHAPITRE 5. LE SPECTATEUR HYSTÉRIQUE

À maints égards, le spectateur du cinématographe apparaît sous les traits d'un corps et d'un esprit pathologiques, que l'on prenne en compte les textes qui informent l'expérience cinématographique ou les écrits de médecins qui dépistent des maux contractés au contact des projections lumineuses. Les rapprochements entre l'imaginaire du corps nerveux et les spectateurs de cinéma se justifient à la fois théoriquement et historiquement, comme l'attestent les recherches de Rae Beth Gordon centrées sur l'investigation des interactions entre cultures neurologiques et spectaculaires en France au tournant du siècle<sup>1</sup>. Gordon montre que les projections cinématographiques, en tant que divertissement de masse, s'insèrent dans la lignée de spectacles populaires (cabaret, café-concert, pantomime, Grand Guignol, cirque, etc.) alors grandement influencés par les théories sur les névroses contemporaines, au point de constituer une esthétique de la maladie mentale qui fait fureur dans les milieux artistiques. À partir de l'étude de matériaux d'époque – sources littéraires, presse populaire, chansons, écrits de médecins et de neurologues, affiches, slogans, témoignages de personnalités du monde intellectuel et artistique, films comiques – Gordon a le mérite de reconstituer, pour la première fois dans le champ des études cinématographiques, le réseau d'influences réciproques qui s'est établi au tournant du siècle entre la psychopathologie et la culture vernaculaire. Si le langage corporel de la convulsion, des tics et des grimaces gagne une telle popularité dans les cabarets et cafés-concerts, c'est grâce à la vulgarisation des connaissances scientifiques sur l'hypnose, l'hystérie et le somnambulisme, lesquels fournissent des images spectaculaires du corps nerveux. Selon la chercheuse, le style de performance forgé sur les scènes du Chat Noir (et ailleurs) aurait infléchi

1. De Rae Beth GORDON, voir entre autres *De Charlot à Charcot, op. cit.* ; « Les Galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », *op. cit.* ; « Le Caf' conc' et l'hystérie », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 64, 1989, p. 53-67.

à son tour le discours médical entourant les maladies nerveuses ainsi que leurs représentations populaires dans la presse.

Manifeste d'abord dans le domaine du cabaret et du café-concert dès 1865, l'esthétisation du geste pathologique imitant crises hystériques et épileptiques est reprise plus tard au compte du cinéma des premiers temps. Les films comiques et burlesques en particulier portent la marque de cet héritage, là où le jeu des acteurs se caractérise par moult gesticulations, secousses, désarticulations et autres trépидations de la mécanique corporelle. Rae Beth Gordon souligne à ce sujet l'ascendant qu'exercent sur le monde du spectacle les théories de l'inconscient cérébral : la division entre haut et bas, esprit et pulsion, maîtrise intellectuelle et dépossession de soi, ne cesse d'être rejouée dans des *scenarii* où prédominent les tropes de la décapitation, du démembrement et du déchaînement des forces instinctuelles, à l'instar des films de Méliès (fig. 13). L'association entre cinéma et exaltation des instincts (comme le voyeurisme déculpabilisé évoqué ci-dessous) se fait jour régulièrement dans les années 1910 :

« Le crime est projeté et la volupté que savoure le vrai criminel se communique au spectateur et satisfait ainsi, dans l'image, ses pulsions rudimentaires. À vrai dire, tout ceci s'effectue subconsciemment en général ; il est interdit au cinéma d'atteindre le quantum de bassesse que seules la pleine conscience et la puissance illimitée de cette excitation peuvent fournir. Le niveau que le cinéma peut s'autoriser est néanmoins juste assez faible pour favoriser l'état d'excitation qui alors seulement rend le désir de voir fécond et l'enchaîne à ce désir de voir qui était si effrayant il y a des siècles<sup>1</sup>. »

Le spectateur jouirait d'un spectacle qui fait « bouillonner jusqu'à cette excitation puissante et insondable, commune à tout désir, et qui file à travers la chair<sup>2</sup> », la vue d'un corps incontrôlé accordant « de laborieux succédanés à l'œil affamé du spectateur avide de voir<sup>3</sup> » ce qu'il redoute tant. Récurrente dans les vues animées de cette époque, la figure du corps automatique otage de ses pires penchants possède littéralement le cinéma premier qui répercute, par ce biais, les émois suscités par les maladies mentales et nerveuses. Évoquant la prégnance des thèses médicales sur

1. Walter SERNER, « Cinéma et désir de voir » [1913], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 309.

2. *Ibid.*, p. 305.

3. *Ibid.*, p. 307.



Fig. 13. *L'Homme orchestre* (Georges Méliès, 1900).

l'imitation du mouvement pathologique, Gordon précise combien les craintes des élites procèdent autant de représentations vulgarisées du trouble nerveux, que d'un discours scientifique omniprésent dans l'esprit du public de l'époque. La peur de la contagion mentale et physique transmise au spectateur par l'acteur en train de reproduire une attaque nerveuse constitue la pierre de touche d'un imaginaire culturel complexe où cohabitent excitation, épouvante et envoûtement.

Afin d'explorer davantage la figure du spectateur hystérique, on a choisi d'inclure dans l'analyse la comparaison avec le voyageur de chemin de fer qui, bien avant le visiteur des projections lumineuses, intègre une machinerie moderne connue pour bousculer et parfois bercer ses usagers. Ce rapprochement vise, d'une part, à soutenir l'hypothèse culturaliste de l'hystérisation des spectateurs du cinéma et, d'autre part, à mettre en évidence l'inscription des projections lumineuses dans une série socioculturelle de dispositifs de laquelle émerge une nouvelle subjectivité combinant hystérie et hypnose. Il s'agira alors d'examiner les fondements d'un imaginaire véhiculé par les descriptions sur l'expérience cinématographique, là où l'hystérie et l'hypnose gagnent à parts

égales corps et machines (de la modernité). On verra que, difficile à séparer de l'hypnose qui forme son envers complémentaire, l'hystérie devient au tournant du siècle l'état emblématique d'une nouvelle sensibilité que le cinématographe et le chemin de fer contribuent à entériner.

### *Cinéma et contagions névrotiques*

Les analyses de Rae Beth Gordon portent principalement sur le « substrat psychopathologique » des performances d'acteurs, acrobates, chanteurs, qui imitent à plaisir les hystériques et autres névropathes<sup>1</sup>. Elles prennent notamment en considération le pan du dispositif cinématographique qui m'intéresse ici, à savoir le public, Gordon insistant sur l'importance que prend le corps du spectateur en tant que participant vivant et sensitif au perçu. Le plaisir qu'il retire d'une représentation du grotesque, de la difformité ou de la déviance mentale prendrait sa source dans la possibilité d'investir les fonctions les plus « basses » de son inconscient cérébral. Le corps-machine mis en représentation par ces attractions donnerait ainsi l'opportunité au spectateur de tester « expérimentalement » ces symptômes, tout en ménageant sa santé – alors que l'hystérique médicalement avéré souffre, lui, réellement d'amnésie, d'hallucinations, de tics, de gestes machinaux, de brusques sautes d'humeur ou d'émotions contradictoires. Que ce soit sur scène, à l'écran ou dans les salles de spectacle, les individus peuvent mettre temporairement à l'épreuve les désordres psychiques et physiques perçus chez autrui, avec l'assurance qu'il ne s'agit là que d'une simple simulation de la folie. Certaines théories psychanalytiques récentes conceptualisent cette posture ambivalente du spectateur à l'image d'une « folie » atténuée où le sujet doit naviguer constamment entre deux mondes contradictoires, celui de l'univers filmique (l'imaginaire) et celui de la réalité phénoménologique (la présence physique dans une salle de cinéma)<sup>2</sup>. Cependant, il faut absolument dégager l'hypothèse de la « démence » ou de la névrose du spectateur de cinéma d'un modèle théorique universalisant, afin de la confronter directement à des sources qui attestent ce rapprochement entre le spectateur et le névrosé. L'exemple d'un corpus singulier puisé dans le cinéma comique français par Rae Beth Gordon ou François

1. Rae Beth GORDON, *De Charcot à Charlot, op. cit.*

2. Voir Patrick FUERY, *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Albera<sup>1</sup> indique précisément la possibilité d'étudier la construction du spectateur de cinéma comme sujet névrotique *via* une analyse de films corroborant l'influence de l'imaginaire médical sur la culture du tournant de siècle.

Décrite comme une atteinte portée aux sens, au rapport au monde, aux autres et au principe de réalité, l'hystérie présente certains points communs avec la posture du spectateur des vues animées, toutes proportions gardées. Si le cinématographe n'est pas le premier dispositif spectaculaire à s'imprégner historiquement parlant de cette culture névrotique, la confluence entre le corps nerveux et le corps spectral actualise une forme de subjectivité infléchie par la modernité. Incontestablement, le choc et la trépidation du spectateur sont au cœur d'une vision de la spectralité gouvernée par des « processus d'automatisation », là où le spectateur se voit happé par la vitesse du défilement des images, par le flux des mouvements profilmiques et la convulsion généralisée d'un dispositif entraîné par son propre rythme « vital ». Enrico Thovez explique que « le Cinématographe transporte le spectateur avec la rapidité d'une automobile sur une piste de course, de la cause à l'effet » car :

« En imprimant aux aspes du Cinématographe une vitesse adéquate, les événements eux-mêmes se déroulent avec une rapidité foudroyante : les gens se meuvent, gesticulent, agissent comme s'ils étaient pénétrés par une quintessence de vie : une heure passe en une seconde, deux ou trois mois en quelques minutes : il n'est accordé à l'œil que le pur temps nécessaire pour percevoir l'action ; avec la plus minime attention on atteint un degré maximal d'émotion<sup>2</sup>. »

« Grâce à la rapidité mécanique de l'engin moderne<sup>3</sup> », les films offrent aux spectateurs une expérience qui « abolit l'ennui de la pensée, supprime la fatigue du raisonnement, inhibe le contrôle logique de l'instinct<sup>4</sup> », les livrant tout entiers aux soubresauts d'une vie plus vraie que nature. La célérité des personnages, la succession effrénée des images et l'impact répété des *stimuli* font pleinement écho aux trémulations affectant les

1. François ALBERA, « L'École comique française, une avant-garde posthume? », 1895, n° 61, septembre 2010, p. 77-113.

2. Enrico THOVEZ [CRAINQUEBILLE], « L'Art du celluloïd » [1908], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 166-167. L'auteur est un critique d'art turinois écrivant sous le pseudonyme de Crainquebille.

3. *Ibid.*, p. 168.

4. *Ibid.*, p. 167.

hystériques, devenus incapables de contenir un corps anarchique voué entièrement à l'activité réflexe. Simultanément signe d'une régression pathologique de l'organisme et indice de cette modernité neurologique qui imprègne toute une époque, la convulsion devient chez Ricciotto Canudo la marque distinctive du cinéma et de sa modernité :

« Dans la salle où en mouvement merveilleusement combiné d'images photographiques et de lumières, la vie est représentée au comble de l'action dans une véritable convulsion paroxystique de l'action, il y a là, en attendant, l'indice d'un art nouveau<sup>1</sup>. »

Au fondement de cet art moderne, Canudo isole la vitesse comme principe directeur, à l'égal des mouvements d'avant-garde qui cherchent à découvrir les spécificités révolutionnaires du médium cinématographique :

« Tout est offert à la vitesse qui le réalise. Le spectacle s'obtient à la vitesse qui le réalise. Le spectacle n'est obtenu que par excès même de mouvement du *film*, devant et dans la lumière et dure peu. Aucun théâtre ne pourrait donner une telle vertigineuse rapidité de changements de décors, fût-il pourvu des plus extraordinaires machineries. Mais plus que le mouvement des images et que la rapidité de la représentation, ce qui est vraiment symbolique de la vitesse moderne, c'est le Geste des personnages. On voit se dérouler précipitamment les scènes les plus tumultueuses, les plus invraisemblablement mouvementées, avec une rapidité qui paraît impossible dans la réalité, et avec une précision mathématique d'horloge telle qu'elle peut satisfaire la fièvre organique du plus exaspéré des coureurs de distances<sup>2</sup>. »

Vitesse « inhumaine » et métronomie chorégraphiée des actions représentées à l'écran, ne retrouve-t-on pas ici des traits distinctifs du corps convulsionnaire de l'hystérique dont l'incohérence gesticulatoire déroute autant qu'elle magnétise à force d'esthétiser le trouble nerveux ? Qui dit « corps paroxystique » en 1900 pense aussitôt « corps électrique », le médium cinéma usant de cette énergie à tous les niveaux de son fonctionnement technique et métapsychologique : « Et les fantômes cinématographiques passent devant ses yeux avec toutes les vibrations

1. Ricciotto CANUDO, « Triomphe du Cinématographe » [1908], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 188.

2. *Ibid.*, p. 189-190.



électriques de la lumière, et dans toutes les manifestations extérieures de sa vie intime<sup>1</sup>.» Car ce moyen d'expression mécanique a le pouvoir, selon Canudo, d'exaspérer «le caractère fondamental de la vie psychique occidentale, laquelle se manifeste dans l'action, ainsi que la vie orientale s'est manifestée dans la contemplation<sup>2</sup>». Le cinéma permet d'extérioriser la psychologie de l'individu moderne, assoiffé d'actions, de vitesse, de sensations et d'expériences en phase avec son temps – «le geste rapide, qui s'y affirme avec une précision monstrueuse, comme sur une horloge à sujets, exalte les esprits des spectateurs modernes habitués déjà à vivre avec rapidité<sup>3</sup>»: «L'aspect *réel* du Cinématographe est [...] composé d'éléments qui *intéressent, en l'émerveillant, la psychologie du public moderne et la réalisation du Spectacle moderne*<sup>4</sup>.» Loin d'être mésestimée, à l'instar des discours cinéphobes qui redoutent la modernité, cette vision du cinéma comme machine célébrant la vie moderne sur un rythme syncopé valorise le potentiel émancipatoire, démocratique et universel d'un loisir excitant positivement les masses. Désignant le cinématographe, à partir d'un texte de Jean Claretie, d'«art mécanique» investi d'une énergie électrique propre à la modernité<sup>5</sup>, François Albera fait de la trépidation et de la saccade l'un des soubassements techniques et anthropologiques du médium :

«Cette extension du cinématographe au psychisme et au corps motive l'appréhension du cinéma comme pathogène de la part des milieux médicaux dès les années 1890: à la fois au plan physiologique – risque de lésions oculaires, perte de contrôle de soi, trépidations ou battements de cœur, maladie des nerfs, etc. – et psychologique. Tout s'y conforme, mémoire, hallucinations, visions, scènes “sans ordre”, changements d'échelles, disparitions subites, etc.<sup>6</sup>.»

Souvenons-nous des effets du scintillement provoqué par la projection filmique, à la faveur d'une remarque d'Eugène Doyen sur l'application du cinématographe aux études de chirurgie: «La trépidation

1. *Ibid.*, p. 192.

2. *Ibid.*, p. 191-192.

3. *Ibid.*, p. 191.

4. *Ibid.*, p. 190.

5. Jules CLARETIE, «Trop d'émotions! – Le cerveau moderne», *La Vie à Paris*, chap. XXXVI, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelles, 1897.

6. François ALBERA, «L'École comique française, une avant-garde posthume?», *op. cit.*, p. 85.

de l'image, très fatigante pour les spectateurs, lorsqu'il s'agissait de scènes quelconques, devenait intolérable si l'on voulait représenter un sujet compliqué<sup>1</sup>. » Intrinsèque à sa mécanique de fonctionnement et à son contenu, la trépidation fait l'objet d'un autre commentaire de la part de Jules Claretie lorsqu'il décrit l'impression de réalité procurée par la vision des films Lumière :

« Une rue de Lyon, avec ses fiacres, ses chevaux, ses tramways, nous donne l'illusion d'un voyage. L'arrivée d'un bateau-mouche à une station sur la Saône, donne l'aspect grouillant des passagers pressés, se précipitant sur la passerelle dans toute la hâte trépidante de la poussée moderne. Ils sont là, saisis sur le vif avec leurs tics et leurs coutumières allures. [...] Visiblement, c'est la vie, la vie de tous les jours, scrupuleusement notée par un instrument qui, avec ses huit cent cinquante instantanés, nous rend, par rotation, les mouvements (un peu saccadés) de ce microcosme<sup>2</sup>. »

L'amalgame entre la vie et son constant pullulement – une vie grouillante de vérité donc – indique combien l'extraordinaire d'une telle vision mérite d'être rapportée en termes d'énergie débordante et impétueuse ; comme si ce trop-plein d'énergie véhiculé par le cinéma exposait au public une caricature de la vie moderne et de ses trépidations, dans son endroit (son potentiel esthétique et créatif) comme dans son envers (ses effets néfastes) ; un excès d'énergie qui étiole également les hystériques dont les attaques et les vertiges, les agitations et les prostrations, les hallucinations et les pantomimes, mettent dramatiquement à nu le fonctionnement d'un corps-machine prisonnier de son propre enrayement.

Nombreux sont les comptes rendus qui enregistrent le rythme fou des images cinématographiques défilant à toute allure devant les yeux des spectateurs eux-mêmes emportés dans ces mouvements précipités. Fort répandue, cette conception d'un cinéma « épileptique » reste indissociable, même implicitement, d'une vision du sujet en consonance (pour ne pas dire en symbiose) avec le dispositif qui l'englobe. Les chroniqueurs ne cessent en effet de référer l'expérience du cinématographe à un imaginaire scientifique diffus et largement vulgarisé. Commentant un film à trucs dont la projection est légèrement accélérée pour renforcer l'impression

1. D<sup>r</sup> Eugène DOYEN, « Le Cinématographe et l'enseignement de la chirurgie », *Revue critique de médecine et de chirurgie*, 1<sup>ère</sup> année, n° 1, 15 août 1899, p. 1.

2. Jules CLARETIE, « Le Spectre des vivants... » [1896], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 42-43.

d'un mouvement frénétique, un article du journaliste Gustave Babin consigne le tour de force d'un médium qui peut engendrer une sensation de vertige confinant à la folie : « Il serait impossible d'ailleurs d'imprimer à cet ensemble un mouvement aussi fou, sans que les personnages ne soient culbutés les uns sur les autres ni rejetés au loin par la force centrifuge. » Un mouvement accéléré au cinéma apparaîtra ainsi « précipité, épileptique, comme dans un cauchemar<sup>1</sup> ». L'accélération de l'appareil et de la représentation cinématographique influence de manière significative la vision de la modernité et, en particulier, celle du rythme urbain imprimé aux sociétés occidentales. Car la cadence échevelée avec laquelle se succèdent les plans, les scènes et les personnages, c'est aussi celle de la vie moderne, haletante et protéiforme, engendrant, dans un seul et même mouvement, des maladies nerveuses et une nouvelle forme de subjectivité. C'est bien d'un excès de sensibilité – cette stylisation accélérée de la vie réelle, comme dirait Canudo<sup>2</sup> – dont pâtissent les névrosés, leur corps étant à la merci de la moindre stimulation extérieure ou intérieure, leurs contorsions et contractures amplifiant et prolongeant dans le registre pathologique la marche « normale » du corps-machine. Le corps du spectateur de cinéma (et de l'acteur) partage alors avec le corps exubérant et pléthorique du névrosé une hyperréceptivité qui coïncide pleinement avec la culture neurologique du choc analysée dans ces pages.

Ce constat se consolide par l'examen d'une thématique très proche, à savoir les affinités existant entre le spectateur de cinéma et le voyageur de chemin de fer, leur organisme endurent, chacun à leur manière, les aléas de la modernité technologique.

### *Le spectateur et le voyageur*

En tant que nouvelles machines de voyage et de vision, le train et le cinématographe ont fréquemment été étudiés sous l'angle de leurs affinités multiples, que ce soit au niveau historique, technologique, social, culturel ou esthétique<sup>3</sup>. Les historiens et les historiennes ont notamment

1. Gustave BABIN, « Les Couloirs du cinématographe », *L'Illustration, Journal universel*, 4 avril 1908, n° 3397, p. 240.

2. « La vie "réelle" est représentée d'une manière suprême, et elle est justement "stylisée" dans la rapidité. [...] Le Cinématographe réalise [...] le maximum de mouvement dans la représentation de la vie, c'est pourquoi il fait rêver à un art nouveau » (Ricciotto CANUDO, « Triomphe du Cinématographe », *op. cit.*, p. 191).

3. Voir à ce sujet, l'ouvrage de Lynne KIRBY qui propose une synthèse des liens entre

montré le rôle crucial joué par le chemin de fer dans la construction d'un paradigme perceptif fondé sur l'appréhension d'une série d'images délimitées par un cadre et défilant rapidement devant un voyageur-spectateur immobile. Le spectateur de cinéma et le passager du train partagent ainsi plusieurs caractéristiques, comme le suggère l'étude de Lynne Kirby<sup>1</sup> : ils sont tous deux des consommateurs visuels, munis d'un regard panoramique soumis à l'instabilité et à la discontinuité, autant qu'au choc et à la suggestion ; d'un regard porté sur une image cadrée et circonscrite par le dispositif ; et d'un regard focalisé sur un espace-temps en mouvement qui transporte du sens, du désir, du fantasme, de la réalité, de la fiction. En tant que dispositifs spectaculaires et instruments de conquête spatio-temporelle, ils invitent le sujet à un voyage comparable à une expérience optique où s'articulent le mouvement et l'inertie, la vélocité et l'arrêt, l'excitation et la somnolence. La notion de vision panoramique induite par le voyage en train<sup>2</sup> – modèle qui sera absorbé un peu plus tard par le cinéma – correspond bien à l'idée d'une transformation de l'appréhension classique du temps et de l'espace, le synchronisme, la simultanéité, l'accélération, la réversibilité, la discontinuité, l'instabilité et le choc constituant les axes directeurs de ce nouveau paradigme perceptif. Choc de la désorientation spatio-temporelle ou choc du spectateur-passager exposé à toutes sortes de secousses durant le trajet, le chemin de fer médiatise un rapport inédit entre le sujet et le monde environnant.

Balançant entre hypersensibilité et oubli de soi, le spectateur du cinématographe incarne le lieu où viennent se rejouer les sensations vécues par les premiers voyageurs de chemin de fer placés dans un wagon qui les projettent vers l'avant dans un mouvement mécanique et continu qui va tantôt les bercer tantôt les bousculer, voire les traumatiser à l'occasion d'une collision. Analogies de postures façonnées par deux technologies qui fonctionnent sur des principes semblables –

train et cinéma : *Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997. Voir aussi Livio BELLOÏ, *Le Regard retourné*, *op. cit.* ; Marc-Emmanuel MÉLON, « Le Voyage en train et en images : une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation », dans François ALBERA, Marta BRAUN et André GAUDREAU (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux origines de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of the Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot, 2002, p. 47-68 ; Clément CHÉROUX, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 73-88 ; Jacques AUMONT, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1995, p. 43-45.

1. Lynne KIRBY, *Parallel Tracks*, *ibid.*, p. 2.

2. Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Histoire des voyages en train*, *op. cit.*

mouvement, vitesse, rythme, glissement, défilement – obligeant le sujet à adopter littéralement un autre point de vue sur le paysage qui s’offre à lui. Un décor qui, à la fois, se livre et se dérobe, faisant circuler le regard du proche (le détail arbitraire qui saute aux yeux de l’observateur<sup>1</sup>) au lointain (la vision d’ensemble dont la stabilité détonne avec la fugacité dansante des premiers plans); un monde qui apparaît et disparaît selon une logique abstraite, et qui s’impose au sujet avec un caractère inéluctable; un horizon découpé par un cadre qui dessine les contours de ces « paysages de la technique<sup>2</sup> » à la fois toute et partie. Cela a été maintes fois observé, la perception par le cinématographe et le chemin de fer relève d’une vision panoramique qui, « dans une translation mécanique, associe grandes variations et détails fugitifs » écrit Marc Desportes<sup>3</sup>. Que l’on cherche à les inscrire dans une tradition médiatique (le panorama, le Diorama, la lanterne magique, etc.) ou artistique (la peinture)<sup>4</sup>, il n’en reste pas moins qu’ils se distinguent par la manière dont ils emportent le sujet percevant dans un tourbillon de sensations multiples. À propos du spectacle octroyé par le voyage en train, un contemporain note la difficulté à saisir l’ensemble des *stimuli* générés par l’enchaînement d’images qui vont et viennent :

« Demandez à ces victimes de la célérité de parler des sites qu’elles ont parcourus, de décrire les perspectives dont les images rapides se sont imprimées les unes après les autres sur le miroir de leur cerveau, elles

1. Marc Desportes remarque en effet combien l’une des originalités du voyage en train consiste précisément « dans la possibilité qu’il offre au voyageur de happer un détail de-ci de-là. [...] Par contraste avec le premier plan fuyant, il semble que le détail perçu se présente toujours avec une netteté renforcée » (*Paysages en mouvement. Transports et perception de l’espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 148).

2. Ce terme, proposé par Marc Desportes, désigne « non pas les espaces marqués par l’omniprésence des infrastructures du transport, mais les regards induits par ces infrastructures sur le cadre qui les environne » (*ibid.*, p. 8). Je me permets d’étendre cette définition à la compréhension du dispositif cinématographique.

3. *Ibid.*, p. 149. Desportes poursuit ainsi son raisonnement à propos du « panoramisme » ferroviaire, réflexion largement extrapolable au cinématographe : « C’est là un mode inédit de découverte spatiale. La mobilité des choses, leur fugacité sont, non pas des défauts, mais les traits constitutifs de ce nouveau mode d’appréhension. Certains éléments du voyage ferroviaire n’ont d’ailleurs d’existence que par et dans le mouvement » (*idem*).

4. Voir Jules Claretie à propos du chemin de fer : « En quelques heures, il vous présente toute la France, sous vos yeux se déroule la totalité du panorama, une succession rapide d’images charmantes et de surprises toujours nouvelles. Il vous montre purement et simplement l’essentiel d’une région, en vérité, c’est un artiste dans le style des anciens maîtres » (*Voyages d’un Parisien*, Paris, A. Faure, 1865, p. 4).

ne seront point capables de vous répondre. Leur esprit en ébullition appellera le sommeil à son secours pour mettre fin à sa surexcitation<sup>1</sup>. »

Le train, bien avant le cinéma, propose une représentation dont le défilement continu et rapide invente un mode de saisie qui n'a pas d'autres choix que de s'éxténuer mentalement dans un vain effort de mémorisation du perçu, ou alors de se retrancher dans un sommeil protecteur. Or, ces réactions opposées – adhésion « pathologique » ou démission provisoire dans le sommeil – sont régulièrement signalées à propos du régime spectatorial. En effet, certains témoignages saluant l'arrivée du cinématographe révèlent ce que le champ sémantique mobilisé pour retracer cette première rencontre avec le médium doit au voyage en train, *a fortiori* quand les vues adoptent la perspective du voyageur ou de la caméra posée sur ce même moyen de transport :

« Parmi les images présentées par le Cinématographe, se trouvent de nombreuses prises de vue réalisées dans un train ou un autre véhicule en marche. Ces images changent continuellement, disparaissent et réapparaissent d'un côté à l'autre de l'écran. Elles pourraient certes apporter un message plus clair, mais la brièveté des sensations qu'elles procurent m'en fait douter. Des détails plus ou moins significatifs défilent devant nous avec la même rapidité; et soudain un élément éveille en vous un intérêt plus fort – mais avant même que vous réussissiez à concentrer sur lui votre attention, il disparaît à la lisière d'un mur blanc. Et même quand ils s'offrent plus longtemps à la vue des spectateurs, ces fragments de paysage sont parfois difficiles à observer très précisément en raison de la trop grande présence des détails de fond. Soudain apparaît devant vous la rue d'une grande ville, remplie de gens et de véhicules. [...] Toutes ces choses, que vous voyez quotidiennement, attirent néanmoins ici votre attention<sup>2</sup>. »

La surcharge sémiotique des images, leur fugacité, leur séquentialisation, doublées de l'attrait qu'elles exercent sur le sujet fasciné par ce spectacle pourtant si familier, sont quelques-uns des éléments qui déterminent ce regard de la modernité pris entre émotions intenses, perceptions éphémères et captation hypnogène. Le phénomène du défilement d'images difficiles à saisir concerne autant l'expérience du

1. G. CLAUDIN, *Paris et l'Exposition universelle*, Paris, 1867, p. 71 (cité dans Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement*, *op. cit.*, p. 154).

2. Karel SCHEINPFLUG, « Les Fonctions pédagogiques du Cinématographe » [1904], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 72-73. L'auteur est un écrivain et journaliste tchèque.

cinématographe que celle du train, laquelle déploie devant le sujet un spectacle en continu mouvement où l'expérience cénesthésique le transporte artificiellement vers un ailleurs, « avec toute l'illusion de la vie réelle<sup>1</sup> ». Capables de se métaphoriser réciproquement, cinéma et train ressortissent d'un paradigme perceptif, social et idéologique commun que l'on peut observer à travers le réseau de discours qu'ils ont générés dès leur apparition au XIX<sup>e</sup> siècle – le cinéma prenant en quelque sorte le relais du train qui a longtemps été ressenti comme une blessure pour la société et le paysage traditionnels, mais également comme une force d'intégration et de liaison entre les peuples et les cultures. Lynne Kirby relève les enjeux de ces énoncés fondés sur une rhétorique où domine l'ambivalence, en tant qu'ils construisent ces deux dispositifs comme des figures contestées. Tantôt perçus comme des instruments de pouvoir et des lieux d'immoralité, tantôt comme des machines émancipatrices libérant l'humain de certaines limites physiques et mentales, cinéma et train sont saisis dans l'opinion publique, la littérature populaire, la presse, les discours scientifiques, les illustrations etc., à travers le prisme d'une double « captation » – cette ambivalence se résolvant/dissolvant dans l'imaginaire des avant-gardes à travers l'éloge de ces symboles de la modernité porteurs d'une nouvelle vision du monde.

À l'instar d'autres médias et technologies du transport et du loisir, le chemin de fer et le cinéma s'intégreront progressivement dans les sociétés occidentales, une période de crise précédant une phase de légitimation nécessaire à un processus de banalisation. Ressenti d'abord comme une atteinte faite à la nature édénique, aux relations sociales et à la sphère publique traditionnelle, le train s'imposera au prix d'une destruction du paysage, et d'une série d'angoisses liées aux risques de délitement physique et psychique de ses usagers<sup>2</sup>. Avec l'émergence du cinématographe se répète le même scénario conflictuel entre les partisans du progrès technologique et les conservateurs craignant les conséquences de cette attraction populaire. C'est entre autres le caractère intégrateur du cinéma qui contrarie les institutions représentant les valeurs morales des classes supérieures et moyennes. Ces discussions sont particulièrement vives aux États-Unis où de nombreuses études historiques ont montré à

1. Article anonyme d'un journaliste ayant assisté à la première projection des films Lumière le 28 décembre 1895 : « Le Cinématographe : une merveille photographique », *Le Radical*, 30 décembre 1895, dans Georges SADOUL, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985, p. 101.

2. Lynne KIRBY, *Parallel Tracks*, *op. cit.*, p. 28-30.

quel point le cinéma a servi à homogénéiser différents publics, à intégrer à la culture américaine des groupes sociaux hétérogènes, et à offrir aux femmes et aux enfants la possibilité de participer à la sphère publique aux côtés des hommes qui en avaient jusque-là le quasi-monopole<sup>1</sup>. Cinéma et train émergent de fait comme des « véhicules » de masse qui dérangent les frontières sociales, provoquant des discours polarisés entre apologie de leur potentiel démocratique et lamentation sur leurs impacts destructeurs<sup>2</sup>. Hauts lieux de mixités sociale, raciale et sexuelle, ils déstabilisent temporairement les normes, permettant par exemple au sujet de faire l'expérience de l'incertitude et de la variabilité identitaires. À propos du voyage en train, Marc Desportes met en évidence le malaise éprouvé par les premiers passagers obligés de partager un espace exigu avec des inconnus, car « l'inconfort n'est pas seulement physique. Il est aussi social et culturel ». La promiscuité forcée avec les gens du peuple choque en effet les élites :

« Rien n'est laid comme un lever de soleil venant éclairer un train en arrêt dans une station. Tous ces gens ont la tête entortillée de foulards, couverte de bonnets de coton, de calottes enfoncées jusqu'aux oreilles, les yeux à moitié fermés, avec le débraillé ou le sans-gêne d'une toilette de nuit, se bousculant sans égard pour le sexe vers le côté des hommes et celui des femmes, vers les buffets et les buvettes<sup>3</sup>. »

La nature collective du voyage en train irrite de nombreuses personnes qui accueillent la ségrégation des cabines en différentes classes avec un grand soulagement. Bien que des observateurs s'enthousiasment de « cette égalité des voyageurs devant la technique », le train finira graduellement par « fonctionner comme un instrument

1. Richard ABEL, *The Ciné Goes to Town, French Cinema, 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1994; Charles MUSSER, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York: C. Scribner's Sons; Toronto: Collier Macmillan Canada, 1990; Lauren RABINOVITZ, *For the Love of Pleasure, op. cit.*; Miriam HANSEN, *Babel & Babylon, op. cit.*

2. Sur le train ressenti comme une intrusion soudaine et agressive qui brise les valeurs traditionnelles de la société, voir l'étude de Leo MARX, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1970 [1964]. Sur les réactions ambivalentes que suscite le train dans les discours officiels comme dans l'opinion publique, notamment en France, voir Marc DESPORTES, « Enthousiasme et rejets », *Paysages en mouvement, op. cit.*, p. 122-134. Voir aussi Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Histoire des voyages en train, op. cit.*

3. E. SIEBEKER, *Physiologie des chemins de fer*, Paris, Hetzel, 1867, p. 123 (cité par Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement, ibid.*, note 1, page 129).



de segmentation sociale<sup>1</sup> ». Ce processus correspond plus largement à une transformation de la société moderne qui pousse à la réforme des anciens modèles de sociabilité : à l'esprit communautaire qui animait les moyens de transport du passé – telle la diligence – se substitue un esprit individualiste exacerbé par la manière dont le corps des passagers est traité comme une simple marchandise à transporter d'un point à un autre<sup>2</sup>. Tout en procédant à une massification du transport en commun, le train répond pleinement à la logique d'individualisation des corps et des esprits cultivée par le modèle capitaliste.

Qu'en est-il des discours sur le cinématographe lorsqu'ils traitent de sa dimension collective ? Pareillement aux commentaires sur le train, le cinéma polarise les opinions (réactionnaires ou progressistes, pour aller vite) autour d'arguments parfaitement analogues : pour les uns, le dispositif cinématographique rassemble ce que les valeurs bourgeoises ont pris soin de séparer (les sphères publique et privée, les hommes et les femmes, les classes supérieures et inférieures, etc.) ; pour les autres, il instaure un idéal égalitaire digne de toute démocratie avancée. Certaines comparaisons explicites entre train et cinéma illustrent leur pouvoir de décloisonnement et d'édification :

« Le Phonographe et le Cinématographe font pour les pays ce que le chemin de fer fait pour les provinces, ils font pénétrer à chaque peuple la pensée, l'âme, la vie de tous les autres peuples. Les pays sont ainsi maintenant aussi rapprochés que des provinces et préparent les États-Unis du monde. [...] La Révolution en marche qui escompte dans un avenir proche le grand soir libérateur pouvait-elle espérer un moyen pareil d'éducation et d'entraînement des masses<sup>3</sup> ? »

1. Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement*, *ibid.*, p. 129.

2. « La perte de l'ancienne sociabilité résulte, semble-t-il, de plusieurs faits. Tout d'abord, le caractère collectif et anonyme du voyage. L'impression de masse submerge le voyageur, lui ôtant l'envie de lier connaissance. Ensuite, le caractère fermé, confiné, coupé du monde extérieur, cette sorte de huis clos que présente le compartiment et qui rend malaisée la rencontre : on craint un gêneur, une personne dont on ne pourrait pas se défaire, et c'est pourquoi on préfère la solitude, voire l'ennui, à la mauvaise compagnie. Enfin, l'individualisme propre à la société industrielle. Celle-ci incite chacun à se considérer comme une personne autonome et tend à distendre les liens sociaux, à affaiblir les sentiments de solidarité et à faire s'évanouir la convivialité de chaque instant. [...] Une nouvelle sociabilité des chemins de fer émerge, marquée par un repli sur soi » (*ibid.*, p. 131).

3. François DUSSAUD, « Depuis Gutenberg... » [1906], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 77. L'auteur est ingénieur chez Pathé. Comme le précise W. Schivelbusch, « aux yeux de la pensée progressiste de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le chemin de fer est le garant technique de la démocratie, de la compréhension entre les peuples, de la paix et du progrès. Selon cette conception, la communication ferroviaire

Cette ode à la démocratisation par le cinématographe fait clairement écho aux arguments sur les atouts universalisants du chemin de fer. Cependant, dans ces commentaires croisés sur les vices et vertus de la technologie moderne, dominent nettement des énoncés qui disqualifient le cinématographe en raison de son impact sur la santé. Les critiques s'alignent alors sur une conception technophobe antérieurement modelée par le train, l'apparition des vues animées ne faisant que réactiver des plaintes préexistantes. Exprimant une peur du progrès et de la modernité, elles puisent largement dans l'imaginaire du corps nerveux qui permet de brandir le spectre de la pathologie face aux usagers des « nouvelles » technologies. Aussi, la confrontation de trois ensembles discursifs définissant, au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, la subjectivité du voyageur, du spectateur de cinéma et du névrosé (dans sa variante aussi bien neurasthénique qu'hystérique), montre comment le train et le cinéma ont contribué à la construction du sujet moderne.

Accusé par ses adversaires de saper les règles de la bienséance, le cinématographe (comme jadis le train et ses stations) causerait toutes sortes d'incidents allant du désordre social aux troubles nerveux, de l'alcoolisme au brigandage, en passant par la perversion sexuelle. Sabine Hake déclare que, dès les débuts de son histoire, il est jugé responsable de causer des bouleversements perceptifs et nerveux, mais aussi : cécité, pneumonie, folie ou maladies vénériennes<sup>1</sup>. Ces maux sont également évoqués au cours des débats sur le chemin de fer, l'astronome, physicien et homme politique François Arago arguant, dans un discours donné devant la Chambre des députés en juin 1836, qu'une fois le train sous les tunnels, « les personnes sujettes à la transpiration seront incommodées, elles gagneront des fluxions de poitrines, des pleurésies, des catarrhes<sup>2</sup> ». Il faut ajouter à cette liste, le crime et le vol qui trouvent dans les salles du cinématographe, comme dans les compartiments de train, un champ d'application particulièrement aisé, notamment en raison de la

rapproche les hommes non seulement dans l'espace mais aussi au plan social. Cette pensée est européenne » (*Histoire des voyages en train, op. cit.*, p. 75).

1. Voir Franz X. SCHÖNHUBER, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, Leipzig, A. Hasse, 1918 (cité par Sabine HAKE, *The Cinema's Third Machine, op. cit.*, p. 49). Cette étude, réalisée auprès d'étudiants de l'université de Leipzig démontre l'importance du cinéma pour les jeunes, à la fois sur un versant négatif (sommolence, irritation oculaire, maux de tête) et positif (évasion dans l'imaginaire, goût de l'aventure, de sensations fortes, attrait pour de nouvelles expériences).

2. Cité dans Marc BAROLI (dir.), *Lignes et lettres: anthologie littéraire du chemin de fer*, Paris, Hachette Réalités, 1978, p. 67.



Fig. 14. Carton, 1908-1914 (dans Lee Grieveson, *Policing Cinema : Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*).

couverture sonore fournie, pour l'un par l'accompagnement musical et verbal, et pour l'autre par les bruits de machines.

Au cœur de ces polémiques, la femme fait l'objet de toutes les attentions et de toutes les inquiétudes. Les films de l'époque et les commentaires qui les accompagnent concordent à codifier le train et le cinéma comme des lieux insalubres et potentiellement dangereux pour la femme respectable<sup>1</sup> (fig. 14). La voyageuse ou la spectatrice sans escorte mettrait sa vie en danger si elle relâche une seule fois sa vigilance, les faits divers et certains films de fiction contribuant à fortifier le cliché des agressions commises à l'encontre de personnes insouciantes<sup>2</sup>. En tant qu'hétérotopies au sens foucauldien du terme<sup>3</sup>, train et cinéma favorisent la suspension des conventions sociales, permettant au chaos, à l'éclectisme et à la cohabitation de s'installer. Nulle coïncidence si le discours

1. Lynne KIRBY, *Parallel Tracks*, *op. cit.*, p. 76 et p. 84.

2. *Ibid.*, p. 84-89.

3. Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits, 1976-1988*, tome II, Paris, Quarto Gallimard, 2001 [1967], p. 1571-1581.

médical et social s'empare du train et du cinéma pour les identifier aux maladies nerveuses, ces dispositifs étant vus comme des lieux où prolifèrent les troubles hystériques ou neurasthéniques.

Toutefois, les aléas de la modernité poussent également l'appareil perceptif à s'accoutumer au cumul de *stimuli* typiquement urbains. Dans son texte « Die Großstädte und das Geistesleben » (« Les Grandes villes et la vie de l'esprit ») (1903)<sup>1</sup>, le sociologue Georg Simmel (à l'instar de Siegfried Kracauer ou Walter Benjamin plus tard) comprend la modernité en termes d'expérience définie par des chocs provenant de la métropole. Dans sa « psychologie » de la vie urbaine, Simmel isole certains traits caractéristiques de ce mode d'existence : spécialisation des compétences professionnelles, interdépendance humaine (découlant de cette spécialisation), individualisme, anonymat, compétitivité, et résistance des individus aux processus de nivellement impliqué par la société technique. La ville forge un nouveau type de sujet capable de s'adapter à un environnement rempli d'impressions visuelles et sonores hétérogènes qui requièrent une véritable souplesse intellectuelle et perceptive. Cette subjectivité se définit en fonction d'un facteur essentiel : l'intensité des stimuli émanant de la ville, laquelle entraîne une surexcitation nerveuse dans la population. Sur la base d'une distinction entre villageois et citadins, le sociologue estime que si les premiers mobilisent des couches plus profondes du psychisme (pour aller vite : l'inconscient), les seconds doivent solliciter les strates supérieures de la psyché représentées par le conscient, l'attention et le jugement. Peu à peu, le citoyen développerait l'organe de l'intellect et apprendrait à se protéger contre les diverses agressions subies. L'esprit moderne se réglerait ainsi sur l'économie de marché et ses principes de multiplicité et de concentration des échanges économiques, réclamant de la part des individus une attitude pragmatique et calculatrice. Enfin prêt à s'immuniser contre les chocs qui l'assaillent, le psychisme humain finirait ainsi par assimiler la variabilité constante de la vie urbaine moderne. Or, à force de stimulations, les nerfs perdraient aussi en réactivité, au point de ne plus pouvoir intégrer de nouvelles sensations. Dans ce cas, seul un changement de milieu climatique et géographique serait en mesure de régénérer le système nerveux, de sorte à pouvoir s'ouvrir à l'inédit. Paradoxalement, la ville

1. Georg SIMMEL, « Die Großstädte und das Geistesleben », *Das Abendteuer und andere Essays*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 2010 [1903], p. 9-23 (« The Metropolis and Mental Life », dans Kurt H. WOLFF [trad. et dir.], *The Sociology of Georg Simmel*, New York, The Free Press ; Londres, Collier/Macmillan Limited, 1964, p. 409-424).

entraînerait un nivellement de la sensibilité, tel qu'illustré par l'attitude blasée et réservée du citoyen. Cette ambivalence entre hyperréactivité et imperméabilité du système nerveux, entre excitation perceptive et indifférence comme stade extrême de l'adaptation urbaine, constitue l'une des données fondamentales de la modernité neurologique.

Le train et le cinéma vont rapidement faire partie d'une série de recherches sur la nocivité des images animées pour les nerfs et les yeux, comme l'indique un article du D<sup>r</sup> Campbell qui proclame que « regarder des images en mouvement, c'est comme lire un livre dans un train<sup>1</sup> ». Cet ophtalmologue américain précise qu'avec le changement continu de point de vue, l'œil se fatigue à suivre l'objet regardé, jusqu'à pâtir d'une irritation de la rétine, surtout si l'image est vacillante ou/et fugace. Déconseillant le cinéma aux sujets souffrant d'une faible vue, Campbell soulève un thème abordé précédemment, à savoir l'impact physiologique de la perception filmique – question par ailleurs déjà discutée à propos du chemin de fer et de ses « images » fuyantes et trépidantes. En Allemagne, le réformateur Nado Felke estime lui aussi que le spectateur de cinéma doit se plier à des efforts contre nature afin d'opérer une synthèse issue de la multitude d'images défilant à grande vitesse<sup>2</sup>. Rappelant les commentaires sur les nuisances du voyage en train, cet argument vise surtout à modérer l'assiduité des jeunes visitant les salles de cinéma. Mais si ceux-là reconnaissent d'ailleurs volontiers que les projections sont propices aux désagréments tels qu'inflammation oculaire ou maux de tête, leur goût pour les stimulations visuelles et émotionnelles offertes par le cinéma l'emporte largement<sup>3</sup>.

Afin de traduire le potentiel agressif du cinématographe et de la modernité, les réformateurs emploient volontiers des métaphores martiales qui décrivent la projection à l'image d'un bombardement de rayons ou d'éclats qui explosent à la figure des spectateurs<sup>4</sup>. Cette violence faite aux sens donne naissance au trope du faisceau lumineux comme arme pointée sur le spectateur, les flux d'images qui émanent

1. *Moving Picture World*, 22 juin 1907, p. 249-250 (cité dans Lynne KIRBY, *Paralell Tracks*, *op. cit.*, p. 48).

2. Nado FELKE, « Die Gesundheitsschädlichkeit des Kinos », *Die Umschau*, vol. 17, n° 3, 1913, p. 254 (cité dans Michael COWAN, « Theater and Cinema in the "Age of Nervousness": Der Andere by Paul Lindau [1894] and Max Mack [1913] », *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 5, automne 2004, p. 74).

3. Franz X. SCHÖNHUBER, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, *op. cit.*, p. 49.

4. Sabine HAKE, *The Cinema's Third Machine*, *op. cit.*, p. 30.

du projecteur et de l'écran ayant toutes les qualités d'une agression. À ces métaphores guerrières s'ajoutent des comparaisons centrées sur la figure de l'écoulement repérées également dans les thèses concernant l'hystérie et la neurasthénie : l'action du cinéma devient alors une coulée qu'il faut endiguer afin d'éviter tout débordement psychique. *Via* ces images de la dislocation et de la catastrophe, le film se révèle dans toute sa puissance de frappe et son énergie potentiellement dévastatrice, en particulier auprès des plus jeunes jugés inaptes à se défendre contre ce flot ininterrompu d'images. C'est l'avis de Hugo Münsterberg pour qui la stimulation perceptive causée par les films aggrave la santé des personnes neurasthéniques, alors que le contenu des images porte en lui le germe d'une possible « infection psychique<sup>1</sup> ». Or, dans un autre passage, le psychologue américain dégage aussi les répercussions positives que peut avoir, par exemple, l'accompagnement musical sur le visionnement de films traînant en longueur, car il favoriserait à la fois le relâchement des tensions internes et le maintien de l'attention<sup>2</sup>. Bien qu'il se concentre principalement sur les fonctions morales et pédagogiques du cinéma, Münsterberg reconnaît ainsi implicitement la dualité d'un spectacle aux conséquences contrastées.

Globalement, le cinéma semble provoquer deux effets contradictoires puisque, d'un côté, il happe littéralement le sujet percevant dans une représentation plus vraie que nature, et de l'autre il fait naître une fatigue visuelle. Tirillés entre hypnose et hystérie, le spectateur du cinéma et le passager du train actualisent alors une subjectivité que l'on peut définir d'*oxymorique*, dans le sens où ils incarnent des états en apparence antagonistes. Les dispositifs ferroviaire et cinématographique constituent des sortes de « laboratoires » permettant d'éprouver la résistance des corps nerveux marqués par le sceau de la modernité, condensant les peurs et les espoirs liés à la mutation d'un monde auquel, note Ben Singer, il faudra du temps à s'habituer<sup>3</sup>. Les moyens de défense déployés face à cette « hydre » aux impacts multiples et contradictoires ont maintes fois été théorisés, comme le montrent les propositions de Georg Simmel – avec sa notion d'« attitude blasée » typique du citadin – ou de Walter Benjamin – avec sa relecture de Poe et de Baudelaire au

1. *Ibid.*, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 145.

3. L'ouvrage de Ben Singer propose précisément d'expliquer cette attitude ambivalente à l'égard d'une modernité qui à la fois fascine et fait horreur, et ceci à travers une analyse des spectacles à vocation sensationnaliste (Ben SINGER, *Melodrama and Modernity*, *op. cit.*).

travers du Sigmund Freud des années 1920 et de son concept de pare-excitations. La distraction, toutefois, n'est pas la seule échappatoire pour le sujet moderne puisque au sein des trains et des cinémas se sont développées d'autres tactiques de résistance aux surstimulations sensorielles comme la somnolence, l'apathie et l'ennui.

### *Le spectateur entre hystérie et hypnose*

À une époque fascinée par l'hypnose et l'hystérie, les dispositifs du train et du cinématographe offrent à leurs voyageurs-spectateurs la possibilité de naviguer entre la veille et le sommeil. Pris dans un mouvement d'oscillation constant, à l'instar du pendule de l'hypnotiseur, le sujet peut facilement basculer de l'hystérie à l'hypnose, du choc à l'ennui, de la réactivité à la suggestibilité. Les discours accueillant les arrivées certes différées mais homothétiques du train et du cinéma empruntent les mêmes cheminements le long de cet axe qui relie le pôle de l'hystérie au pôle de l'hypnose, tensions permanentes dont le va-et-vient et le balancement incessant du voyage en train – mais aussi de la pensée et du désir, essentiels au cinéma<sup>1</sup> – pourraient être les symboles. Aussi, loin d'être uniquement prisonnier des chocs de la modernité, le spectateur de cinéma, tout comme le voyageur du train, peut s'abandonner à une légère transe propice à l'évasion dans l'imaginaire, à l'émerveillement et au sommeil. Si les projections animées se rattachent incontestablement à la tradition des spectacles sensationnalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, elles relèvent tout autant de procédures hypnotiques qui visent à fasciner l'audience. C'est pourquoi il semble important d'anticiper sur les chapitres à venir pour insister sur l'enjeu majeur que constitue l'hypnose dans le cadre de pratiques artistiques et culturelles préexistantes. En effet, en bordure de la modernité hystérisante, l'hypnose et ses démonstrations publiques esquissent une épistémè embrassant une culture médiatique dans laquelle le cinématographe va jouer un rôle-cléf.

1. Sylvie NYSENBAUM, «Une pensée qui va et vient», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 25, printemps 1982, p. 229-252. L'auteure analyse l'emprise du mouvement de va-et-vient sur la théorie freudienne du psychisme, en rappelant notamment l'importance du motif de balancement du train comme porteur d'excitation sexuelle, à l'instar d'autres figures rythmiques langagières ou mentales.

2. Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.

Afin d'explorer cette voie, je propose de revenir sur la célèbre fiction de la peur des néo-spectateurs qui permet, comme on va le voir, de nuancer la ligne discursive du spectateur choqué par le caractère attentatoire de l'image filmique – le récit mythique de la fuite des premiers spectateurs apeurés face au train entrant en gare de la Ciotat, relevant, sinon de la légende, du moins d'une dramatisation enjolivée de la réalité<sup>1</sup>. Durant les toutes premières années des projections lumineuses, les visiteurs sont avant tout impressionnés par l'intensité paradoxale du réalisme de l'image filmique qui jaillit comme l'expression même de la nature et de la vie valorisée pour sa dimension d'étrangeté – et ce malgré les désagréments perceptifs qu'entraîne le sautellement de la représentation. Loin d'être réellement effrayés par la force disruptive de la locomotive, les premiers spectateurs sont surtout surpris, explique Tom Gunning, par la mise en mouvement de l'image après la projection d'une image fixe<sup>2</sup>. Plus que la direction des mouvements du profilmique, c'est le passage de l'inertie au mouvement, c'est la transformation de l'inanimé en animé qui cause un réel émoi chez le public<sup>3</sup>. Littéralement « saisis » par la nature incroyable de l'illusion, les spectateurs des premières années fréquentent les salles de projection en particulier dans le but de voir fonctionner cette machine merveilleuse capable d'insuffler la vie à une matière inerte.

1. Tom GUNNING, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », dans Linda WILLIAMS (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick/ New Jersey, Rutgers University Press, 1994, p. 114-133; Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, « Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs », *op. cit.*, p. 203-216; Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1972 [1949], p. 20; Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 99-100; Philippe DUBOIS, « À propos de l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat de Louis Lumière », *Revue belge du cinéma*, n° 10, hiver 1984-1985, p. 19-34; Iouri TSIVIANE, « La Réception de l'espace mobile, *Anna Karenine* et *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat* », *Études de Lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, avril-juin 1993, p. 29-44; Livio BELLOÏ, *Le Regard retourné*, *op. cit.*, p. 127-159.

2. En effet, les premières projections des films Lumière débutaient par une image fixe, puis le projecteur démarrait et l'image s'animait sous les yeux du public étonné (Tom GUNNING, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator », *ibid.*).

3. « Nous nous trouvons, écrit Georges Méliès, les autres invités et moi, en présence d'un petit écran semblable à ce qui nous servaient pour les projections Molteni, et au bout de quelques instants une photographie *immobile* représentant la place Belle-cour à Lyon apparut en projection. Un peu surpris, j'eus à peine le temps de dire à mon voisin: "C'est pour des projections qu'on nous dérange? J'en fais depuis dix ans!" Je terminais à peine cette phrase qu'un cheval traînant un camion se mit en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis des passants, en un mot toute l'animation de la rue. À ce spectacle nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression » (Georges SADOUL cite Méliès dans *Louis Lumière*, Paris, Seghers, 1964, p. 121).



Moins que la vitesse d'un train, c'est la force du dispositif qui est mise en évidence dans cette pratique singulière, ainsi que son habileté à reproduire la réalité dans le flux même de la vie<sup>1</sup>. Les néo-spectateurs seraient touchés par l'animation de l'image fixe qui « prendrait vie » littéralement sous leurs yeux : « Les scènes ainsi reproduites devant les spectateurs de toute une salle sont empreintes d'une telle fidélité qu'elles donnent la plus complète illusion de la nature et de la vie », raconte un témoin<sup>2</sup>. De ce point de vue, le plaisir de l'image animée se base autant sur une claire appréhension des capacités illusionnistes du médium que sur un sentiment de surprise, les cris poussés à la vue d'une locomotive en mouvement étant emblématiques d'une rencontre avec la modernité et ses dysfonctionnements possibles ou redoutés. La figure du spectateur naïf et rustaud représenté dans les vues du cinéma premier ne serait dès lors qu'une sorte de parodie du spectateur urbain qui, conforté dans une posture de supériorité, s'adonne à un régime moyen de croyance, et se laisse aller au plaisir de la crédulité sans être pour autant dupe de celle-ci (fig. 15)<sup>3</sup>.

Le dispositif cinématographique premier attire l'attention de visiteurs éblouis par les tours de force (techniques, imaginaires) d'une machine qui les interroge autant par son existence propre, que par son contenu : l'attraction serait ainsi définitoire du cinéma en tant que spectacle<sup>4</sup>. Ce mode d'exhibition et de représentation mettrait d'abord l'accent sur l'expo-

1. « L'effroi, la stupéfaction, le choc perceptuel éprouvés par les premiers spectateurs seraient imputables moins à la machine-train qu'à la machine-cinéma, moins à l'avancée de la locomotive qu'à la brusque métamorphose de l'image fixe en vue animée » (Livio BELLOÏ, *Le Regard retourné*, op. cit., p. 139).

2. Armand SÉE, *Reproduction analytique et synthétique des scènes animées par la Photographie. Le Cinématographe de MM. A. et L. Lumière, Lille*, Le Bigot Frères, 1898, p. 13.

3. Lynne Kirby analyse brièvement le thème du « paysan-dans-la-ville » très populaire dans les vaudevilles au XIX<sup>e</sup> siècle et dans le cinéma des premiers temps, ce type de représentation s'adressant en premier lieu aux spectateurs urbains maîtrisant les codes d'un tel environnement saturé d'informations. Il s'agit de montrer comment un personnage plutôt rustre parvient (ou non) à affronter le trafic, les moyens de transport, les machines, la foule, etc., le trope de la naïveté campagnarde étant lié à la difficulté à percevoir, à anticiper et à se situer à l'échelle de la ville (Lynne KIRBY, *Parallel Tracks*, op. cit., p. 136). Voir aussi Thomas ELSAESSER, « Archäologie der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft », dans Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*, op. cit., 2010, p. 137-157.

4. Viva PACI, « The Attraction of the Intelligent Eye: Obsessions with the Vision Machine in Early Film Theories », dans Wanda STRAUVEN (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 121-137 ; « Archéologie et spectacle : vieux dispositifs et nouveaux objets pour spectateurs étonnés de passage au musée », dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Ciné-dispositifs*, op. cit., p. 365-379.

## LE CORPS NERVEUX DES SPECTATEURS

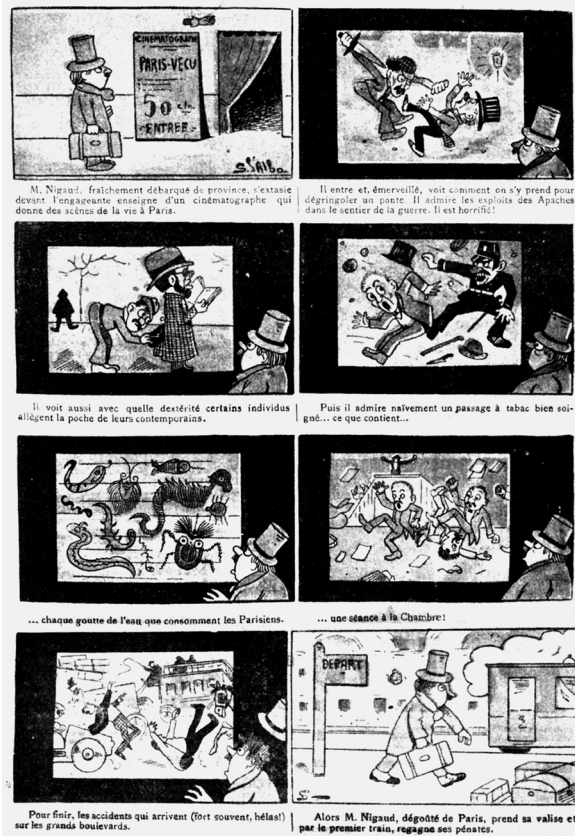


Fig. 15. « Le Cinématographe »  
(Polichinelle, 13 janvier 1907, dessin de S. D'Alba).

sition et le plaisir scopique qui fonctionnent comme une sorte de caution de la puissance dont est alors investi l'appareil cinématographique. Selon André Gaudreault et Tom Gunning, le cinéma des attractions présente la particularité d'assaillir littéralement le public, comme dans le procédé de la collision implicite des premiers films de chemins de fer<sup>1</sup>. Le cinéma

1. Grâce à un accès sécurisé au danger simulé, ces dispositifs (Hales' Tour, parcs d'attractions, cinématographe) renversent les liens habituels de l'individu à la machine dont il craint les dysfonctionnements, procurant un sentiment de maîtrise sur la technologie. Par cette interversion des rapports de pouvoirs entre l'humain et la machine, ils créent une rupture momentanée qui exorcise du même coup la peur que suscite la technologie moderne. Sur les Hales' Tour, voir Philippe GAUTHIER, « The Movie Theater as an Institutional Space and a

fait également attraction grâce au style de la performance induit par la gestualité et l'interpellation des acteurs, ainsi que par les interventions du bonimenteur qui présente le film. Il s'agit, dans tous les cas, d'établir un rapport de complicité avec l'audience dont on requiert un très haut degré de conscience et d'éveil vis-à-vis du film; on lui demande, de fait, d'engager sa curiosité – contrairement à l'implication réclamée par le cinéma narratif qui relèverait de l'ordre de la contemplation passive, du voyeurisme et de l'identification aux personnages.

Je rappelle que Tom Gunning a donné pour la première fois la définition du cinéma des attractions dans un article désormais canonique<sup>1</sup> – celle-ci étant de nos jours une catégorie historiographique qui continue à faire débat<sup>2</sup>. Le terme est emprunté à Eisenstein qui, en s'inspirant notamment des loisirs populaires, l'emploie pour définir un morceau autonome, extérieur au monde diégétique du film. Il l'entend également dans le sens d'une pratique filmique qui use des procédés du montage afin de créer un impact psychologique chez le spectateur. Chez Eisenstein, la question de la réception du film par le sujet percevant et de son engagement affectif dans le film s'avère donc tout à fait centrale. Dans le cinéma des premiers temps, la stimulation visuelle et émotionnelle devient pour Gunning sa caractéristique principale. Conservant du concept d'image-attraction l'idée qu'elle contient en elle-même la faculté de regarder le spectateur, Livio Belloï propose quant à lui, d'insister sur son potentiel attentatoire :

« Si l'image-attraction mise par principe sur une confrontation directe avec son spectateur, dont elle révolterait le regard, elle a le loisir, tout aussi bien, de littéraliser, de radicaliser, en somme, de spéculer en rebond en son sein même, sous l'espèce d'une agression portée à l'endroit du sujet spectatoriel. Partant de quoi, l'image-attraction demande à ce que soit définie et abordée l'une de ses variétés singulières, qui en figure à la fois l'emblème et le comble : soit la *vue attentatoire*<sup>3</sup>. »

Framework of Planification: Hale's Tour and Film Historiography», *Film History*, vol. 21, n° 4, 2009, p. 326-335; Lauren RABINOVITZ, « From Hale's Tours to Star Tours: Virtual Voyages and the Delirium of Hyper-Real », *Iris*, n° 25, printemps 1998, p. 133-152.

1. Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65 (traduction française de son article paru à l'origine dans *Wide Angle*, vol. VIII, n° 3/4, 1986).

2. Wanda STRAUVEN (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, *op. cit.* Pour une analyse historiographique du concept d'attraction tel qu'utilisé dans les études cinématographiques, voir Wanda STRAUVEN, « Introduction to an Attractive Concept », p. 11-27.

3. Livio BELLOÏ, *Le Regard retourné*, *op. cit.*, p. 87.

Rejetant l'ahistoricité des théories psychanalytiques du spectateur<sup>1</sup>, Belloï compulse les comptes rendus d'époque (notamment américains) et note la récurrence d'arguments insistant sur les effets attentatoires de la représentation cinématographique lorsque celle-ci met en scène des trains en mouvement<sup>2</sup>. Situait cette figure de la confrontation menaçante dans la tradition de la fantasmagorie, Belloï analyse la manière dont le modèle spectatoriel requis dans ces vues ferroviaires relève d'une « prise d'assaut du sujet spectatoriel » par une « image-projectile<sup>3</sup> ». Il s'agit alors de souligner les retombées de films spéculant sur le principe du heurt (feint) avec le spectateur, à savoir des effets-effraction suscitant des réactions aussi bien physiques que psychiques. En ce sens, le télescope a lieu autant dans l'image que dans le corps et l'esprit du sujet percevant envisagé comme point de mire. En tant que « prise d'assaut du spectateur<sup>4</sup> », la vue attentatoire examinée par Belloï permet de mettre en exergue l'implication du spectateur comme corps violenté par la représentation et, partant, par le dispositif cinématographique. La machine avère toute la dimension de sa charge potentiellement nuisible, à l'instar du train qui déraile dans le « vaste paysage névrotique<sup>5</sup> » dessiné par l'accident de chemin de fer dès 1860. En effet, train et cinéma peuvent être appréhendés sous les auspices du choc, en tant que machines épistémologiques « propre[s] à déclencher, à inverser sur [leur] passage une pensée tantôt physiologique, tantôt psychologique<sup>6</sup> ».

Or, l'image comme fracture rappelle tout ce qui s'écrit à l'époque sur le sujet névrotique à la merci de son environnement extérieur, la modernité scellant leur contact sous la forme d'une offensive (un heurt) doublée d'un saisissement (un étourdissement). Le croisement entre

1. En substance, Livio Belloï remarque que la plupart des commentaires portant sur cette vision inaugurale du train ne tiennent pas compte d'un riche corpus de sources compilées par Kemp R. NIVER (*Biograph Bulletins 1896-1908*, Los Angeles, Locare Research Group, 1971) et qui permet de certifier que le film Lumière n'a jamais figuré au programme de la première projection du 28 décembre 1895 (Livio BELLOÏ, *Le Regard retourné*, op. cit., p. 140-141).

2. « L'une des marques les plus explicites de cette propension à l'hyperbole réside en ceci : que les chroniqueurs se contentent de désigner le potentiel de menace emportée par la ruée foudroyante du train, ou qu'il leur faille, de surcroît, rendre compte des réactions spectatorielles, latentes ou effectives, tous s'accordent quant à décrire les dispositions relatives de la machine et du regard induite par la vue ferroviaire », à savoir celles d'un « face-à-face et d'une confrontation entre l'image et le sujet qui la regarde » (*ibid.*, p. 144).

3. *Ibid.*, p. 148-149.

4. *Ibid.*, p. 96.

5. *Ibid.*, p. 104.

6. *Ibid.*, p. 105. Sur les liens entre accidents ferroviaires et choc nerveux, voir Andreas KILLEN, *Berlin Electropolis*, op. cit., p. 81-126.

les spectacles cinématographiques des premiers temps et le discours médical sur l'hystérie gagne à être situé en regard de cette histoire du corps spectatorial menacé par la riche gamme d'expériences attentatoires provenant du monde moderne autour de 1900. Avec son télescopage de *stimuli*, les projections animées donnent une nouvelle réalité au paradigme de l'effraction, et ce bien avant sa théorisation par Sigmund Freud<sup>1</sup>, en même temps qu'il le radicalise par sa dimension de nouveauté technologique (escortée d'une inquiétante étrangeté). La peur mythique des néo-spectateurs ne fait ainsi que révéler la portée de l'imaginaire du corps nerveux dans le contexte d'une culture de masse où le choc symbolique avec le train ne représente qu'un épiphénomène.

Pendant, si la figure du choc s'avère nodale dans l'élaboration d'une « proto-théorie » du spectateur cinématographique, elle s'articule à un paradigme en apparence antagoniste, à savoir celui de l'absorption du sujet dans la représentation. Les propositions théoriques de Livio Belloï sur un corpus de films particulier (les vues ferroviaires) aident à mieux préciser la nature de l'attraction mise en jeu dans le cinématographe : celle-ci relève autant d'une logique d'effraction (l'image qui hystérise et traumatise), que d'une logique hypnogène (l'image qui anesthésie les sens jusqu'à les ennuyer ou les endormir). Chacune préside, dès le début, à façonner un spectateur qui entretient avec la représentation un double rapport fait, d'une part, d'extériorité critique et de confrontation active (où peut s'immiscer le choc), et d'autre part, d'intériorisation des codes de fonctionnement du dispositif cinématographique (l'inclusion du spectateur dans le paradigme de la fiction permettant de se protéger de ce choc)<sup>2</sup>. Tandis que la première logique prévaut autour de 1900 (mettant l'accent sur le corps du spectateur), la seconde s'épanouit avec le développement de l'industrie du cinéma et son modèle de narration classique (priviliégiant l'esprit du spectateur). Dans les deux cas, le spectateur demeure conscient de la nature artificielle de l'illusion et peut s'y abandonner sans courir le risque d'une commotion « véritable ».

1. Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1997 [1920], p. 40-115 ; Sigmund FREUD, Sandor FERENCZI et Karl ABRAHAM, *Sur les névroses de guerre*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1916-1919].

2. Sur un autre plan, Livio Belloï exprime une idée voisine : « C'est dire si la vue attentatoire est bien de l'ordre de la fiction : d'une fiction ludique et formative, sous l'effet de laquelle une vision tautologique s'engendre au départ d'une vision croyante. En dernière instance, la vue attentatoire peut donc se spécifier en tant qu'elle prend son spectateur pour cible dans le seul dessein de le captiver, de le river à elle » (*ibid.*, p. 158).

Les travaux de Laurent Guido sur la danse et le rythme dans le cinéma premier montrent, par exemple, que certaines vues mobilisent les spectateurs sur le mode d'une assimilation de type hypnotique où les mouvements des danseuses serpentine produisent une fascination confinant à la transe<sup>1</sup>. En réalité, comme le rappelle Tom Gunning dans une révision de ses thèses sur le cinéma des attractions, et en réponse à la critique de la thèse moderniste par David Bordwell (et d'autres), la modernité du cinéma s'enracine dans une logique dialectique où le choc et le flux, la rupture et l'équilibre, la surprise et la rationalité se rencontrent et fusionnent<sup>2</sup>. La modernité du cinématographe s'explique donc en termes essentiellement oxymoriques, tout comme la posture psychophysiologique du spectateur se définit par une combinaison complexe et subtile entre commotion et envoûtement. Si l'on souhaite utiliser le concept de choc attractionnel pour définir l'expérience du spectateur du cinéma autour de 1900, mieux vaut comprendre l'attraction sous les espèces d'une fascination qui procède à la fois du choc et de l'hypnose, de l'image attentatoire et de l'image magnétisante, lesquelles interagissent sur le modèle de l'oxymore. En tant que dispositif technique et pratique culturelle, le cinéma, sous cet angle, opère à la manière de ces médecins qui bousculent leurs patients pour mieux les hypnotiser et les hypnotisent pour mieux les ébranler. Le cinématographe permet ainsi d'expérimenter la représentation et la séance sous la forme de légères convulsions mêlées au plaisir d'être happé par un spectacle stupéfiant.

Ce schème du spectateur stupéfié oscillant entre hystérie et hypnose peut être mis en parallèle avec les thèses avancées par Jonathan Crary dans son étude sur l'attention pensée à l'aune de la modernité. Selon lui, la culture spectaculaire qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle aurait façonné un prototype de sujet percevant dont la validité est attestée tout au long du siècle suivant par les divers systèmes de normes, de pratiques et de discours réglementant l'attention – le cinéma, la télévision, la publicité et la cybernétique. L'attention – et son pendant nécessaire, la

1. Laurent GUIDO et Laurent LE FORESTIER, «Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique des premiers temps», 1895, septembre 2010, n° 61, p.9-76; Laurent GUIDO, «Les saccades paradoxales du nouvel "inconscient optique"», dans Laurent GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Fixe/animé: croisements de la photographie et du cinéma au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 21-36; *L'Âge du rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1900-1930*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014 [2007].

2. Tom GUNNING, «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows», dans Pomerance MURRAY (dir.), *Cinema and Modernity, op. cit.*, p. 297-348.

distraction – devient pour Crary une réponse possible adressée à cette refonte du sujet aux prises avec un espace-temps perceptif voué à la précarité, la multisensorialité et l'éclatement. Elle deviendrait un objet discursif majeur et une pratique d'objectivation scientifique à partir du moment où la perception se révèle incertaine car conditionnée par un corps davantage en proie à la distraction, à l'inertie, à la non-productivité, d'un corps dont la vérité empirique rend caduque la dualité entre subjectivité et objectivité. Dans cette optique, l'émergence de modèles de vision corporalisés coïnciderait avec les mesures servant à endiguer les velléités d'une attention située à la lisière du pathologique (les maladies de la mémoire) et du parapsychologique (l'hypnose). Si le paradigme de l'attention renvoie à un fantasme d'autonomie et de maîtrise du sujet capable d'opérer une synthèse du perçu, il indique également une possible désintégration de la perception, cette oscillation étant conceptualisée par Crary en termes de crise propre à la modernité. S'opposant aux théories « classiques » de la distraction comme destruction irréversible de la perception (Simmel, Benjamin<sup>1</sup>, Kracauer, Adorno), Crary précise qu'attention et distraction ne constituent pas deux bornes antinomiques, mais s'inscrivent sur le trajet d'un continuum qui les fait participer du même processus dynamique de régulation réciproque. La distraction serait dès lors la cause et l'effet de la construction de l'observateur attentif, une solution possible apportée à l'idéal d'attention requis par la modernité.

La discussion des modèles de vision enracinés dans l'épaisseur du corps que propose Crary est entièrement sous-tendue par un mode de raisonnement qui ne cesse de dialectiser les forces en présence: si les régimes perceptifs du XIX<sup>e</sup> siècle s'appliquent à canaliser l'attention du sujet percevant, ils prennent également en compte les conditions de possibilité de sa suspension, de sa conversion en son contraire, et donc de la négation de la perception elle-même. D'après Crary, la subjectivité moderne ne cesse ainsi de transiter sur un axe paradigmatique où des

1. Je cite ici pour mémoire le passage de Walter Benjamin sur le spectateur comme examinateur distrait: « La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice. Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception. S'il fait reculer la valeur culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait » (Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [dernière version] » [1939], *Œuvres III, op. cit.*, p. 313).

modalités perceptives contradictoires se succèdent, dans une logique à la fois d'alternance et de dépassement, de réversibilité et de rébellion, de générativité stérile et de destructivité libératoire. Tirant un trait entre modernité, domestication de la vision, performance cognitive et économie capitaliste, il suggère que cette dernière, *via* l'invention de nouveaux produits et techniques, de nouvelles sources de stimulations et modalités de consommation d'images et de sons, impose au sujet une attitude divisée entre une attention absorbée par des tâches laborieuses et spectaculaires, et un état de distraction signe d'une capacité d'adaptation à la variabilité incessante du champ perceptif. Dans cette théorie de l'attention comme à la fois produit standardisé de la modernité et expression d'une volonté consciente et autonome, Crary envisage le dispositif cinématographique comme le lieu où l'attention du spectateur se transforme autant en focalisation fascinée par une image absorbante, qu'en distraction anarchisante voulue par la dimension attractionnelle du cinéma des origines<sup>1</sup>. Le sujet percevant de la modernité serait ainsi toujours en mesure de proposer des contre-modèles qui neutralisent les stratégies d'asservissement induites par la société de consommation et la modernité capitaliste. Par son impact sensoriel et psychologique, la projection cinématographique assume également cette double fonction de restimulation des sens atrophiés et de préparation des spectateurs à se protéger des chocs du monde moderne, si bien qu'elle exorcise l'angoisse causée par l'accélération du développement industriel et technologique. De ce constat, Crary déduit l'hypothèse suivante: la modernité du cinéma tient au fait qu'elle opère sur un double versant contradictoire puisque simultanément il «éduque» les spectateurs à subir l'assaut d'images et de *stimuli* (instiguant un processus de disciplinarisation des corps), et participe pleinement de cette surstimulation des sens en accroissant la somme de sensations. Si le cinéma joue un rôle-clef dans le processus d'habituation du public à une surcharge de *stimuli* véhiculés par la modernité urbaine, il contribue aussi à accroître la quantité de surexcitations. De fait, les conséquences d'une accélération inédite du système capitaliste obligent l'individu, et tout particulièrement l'habitant des grandes villes, à accommoder son système

1. Jonathan Crary se réfère ici à la théorie du cinéma des attractions proposée par Tom Gunning, qui envisage le cinéma des premiers temps en fonction de la force attractive de sa machinerie technologique et de son enchaînement de saynètes à vocation monstrative (Tom GUNNING, «Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», *op. cit.*).



perceptif à un environnement spatio-temporel complexe. La prolifération d'images, de sons, de lumières, de mouvements et d'interactions en tout genre façonne au final un sujet dont les sens et les réflexes sont à la fois affaiblis et affûtés en réponse aux assauts physiques et psychiques reçus<sup>1</sup>.

La réflexion de Crary permet d'envisager trois fonctions du sensationnalisme propres aux projections lumineuses. La première réside dans l'imitation du fonctionnement même de la modernité qui stimule et excite le sujet : à ce niveau, on peut dire qu'il est un symptôme de la modernité ; la deuxième est révélatrice des effets pervers des milieux urbains sur la santé mentale et physique ; la troisième consiste à apporter une réponse à la modernité qui fatigue les organismes, les use à force de stimulations, les affaiblis jusqu'à les rendre moins réceptifs aux nouveaux *stimuli* : il s'agit alors de redynamiser les sens atrophiés (à cause du trafic urbain ou des usines taylorisées). En tant qu'émanation directe de la modernité, les heurts de la projection filmique assignent au cinématographe ce rôle de signe, de symptôme et de riposte à la modernité ; dans certains cas, il a un impact nocif chez le spectateur (maux de tête, insomnies, hallucinations auditives ou visuelles, crise d'épilepsie, nervosisme), dans d'autres, il joue le rôle d'excitation des sens, d'entraînement des spectateurs à se préserver du monde moderne.

Crary invite par ailleurs à penser le cinéma et la culture spectaculaire du tournant de siècle relativement à une tension existante entre, d'un côté, la « disciplinarisation » du corps spectatoriel et, de l'autre, son vertige – dont le chercheur ne tient peut-être pas suffisamment compte. En effet, les loisirs modernes cherchent simultanément à stabiliser le sujet à travers certains dispositifs qui orientent, informent et guident le regard (ils répondent alors à une stratégie de rationalisation et de normalisation) ; et ils cherchent à le désorienter, à le séduire, à lui donner le vertige pour qu'il s'abandonne à une multitude de sensations. Les vues animées tentent également d'induire un certain type de spectateur, tout en proposant un espace suffisamment ouvert et des films suffisamment variés afin que les situations de réception divergent les unes des autres au gré des moments, des types de projections, des types de public, etc. Malgré les forces qui visent à assujettir et à normer les spectateurs,

1. Sur ce point, voir Mary Ann DOANE, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, op. cit. ; Jonathan CRARY, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

ceux-ci conservent toujours la possibilité de vivre la projection dans l'étonnement et l'enfièvrement des sens.

*Hystérie et cinéma, hystérie du cinéma*

L'analyse du paradigme du choc permet de reformuler les tenants et les aboutissants d'une série de maux considérés à la fois comme les symptômes d'un essoufflement de la société face aux contraintes imposées par la modernité, et comme les dégâts collatéraux du progrès technologique, scientifique et culturel. Le mythe de la peur des premiers spectateurs permet de montrer qu'en ritualisant (et en désacralisant) la rencontre avec la modernité, le cinématographe contribue à transformer le corps nerveux des sciences du psychisme en *sujet nerveux*, c'est-à-dire un sujet où l'hystérie et l'hypnose (légères) se complémentent pour créer un état psychophysiologique favorable à la réception. Les figures hystériques (féminines et masculines) de la Salpêtrière fournissent une grille d'analyse à travers laquelle on peut observer la manière dont les énoncés sur le train et le cinéma édifient leur sujet percevant respectif à l'intérieur d'espaces transitionnels où mixités sociales, sexuelles, idéologiques, raciales, etc., sont courantes. Les dispositifs du train et du cinématographe constituent effectivement des lieux ambigus où peuvent coexister des personnes, des classes, des attitudes, des comportements divers, voire contradictoires; des espaces où les frontières identitaires deviennent flottantes et sujettes à métamorphose, à l'instar des patients hystériques caractérisés par une labilité psychologique. L'hôpital psychiatrique, le train, le cinéma : trois lieux, trois microcosmes, trois hétérotopies habitées par des sujets confrontés à l'impermanence du perçu, à des sensations hétérogènes, à des douleurs physiques ou psychiques, à des chocs provenant de dispositifs qui à la fois aliènent et libèrent les corps. Des espaces ambivalents qui tentent de façonner un sujet « type » qui pourtant ne cesse d'échapper à l'emprise des conditionnements et des normes sociales.

À l'image du passager de chemin de fer, le spectateur du cinématographe est essentiellement un sujet en crise (hystérique) au sein duquel se mêlent la volatilité des sentiments et des sensations, la suggestion et l'agitation; un spectateur relativement indiscipliné qui tente de résister à la logique de massification imposée par la société de consommation; un spectateur *corporalisé* (à savoir névrotique, empathique, croyant), tout comme les malades de Charcot. Systématiquement attribuée à la femme hystérique en particulier, et à la femme en général, cette versatilité définit

le modèle de spectatorialité qui domine durant les premières années du cinématographe. Exprimée par le biais du vocabulaire médical de l'hystérie et de l'hypnose, cette féminisation des spectateurs renvoie plus largement à la peur d'une émasculatation causée par l'industrialisation, l'urbanisation et la culture de masse.

Car la présence de l'imaginaire du corps nerveux dans les discours sur le cinéma ne constitue pas seulement un effet de mode attesté dans bien d'autres domaines comme la politique, la littérature ou les arts visuels. Il répond à la nécessité d'élaborer le cinéma comme un lieu énigmatique et ambigu – à l'image du corps en convulsion d'une Augustine scrutée par l'objectif photographique d'Albert Londe. Pour faire face à ce mystère que représente le cinématographe – aussi bien dans sa technique ensorcelante, ses images fantastiques, ses effets encore mal évalués, son public hétéroclite qui semble régresser dans les limbes d'une « Schaulust » primitive –, les auteurs convoquent les arguments technophobes ou technophiles les plus disparates. La nervosité du spectateur de cinéma, c'est exactement celle-là même qui secoue les voyageurs du train, les hystériques « professionnels » ou les neurasthéniques. Le cinématographe et ses spectateurs sont ainsi les témoins et les relais d'inquiétudes liées aux aléas de la modernisation de sociétés occidentales qui assistent à la discrète montée en puissance des mouvements ouvriers et féministes.

La modernité, les théories médicales et les rapports sociaux de genre dialoguent en effet tacitement avec les représentations de spectateurs féminisés par la culture de masse. La féminisation des spectateurs de cinéma met notamment en évidence l'incapacité des femmes à maintenir une distance critique par rapport à l'image, et donc à fétichiser et à symboliser le perçu : cette adhésion au monde de l'imaginaire fait d'elles des êtres dominés par leur inconscient cérébral. On se souvient qu'une grande partie des troubles nerveux considérés dans la littérature médicale est expliquée comme un dysfonctionnement (provisoire ou permanent) des fonctions supérieures de l'esprit qui laisse libre cours aux activités automatiques de l'organisme. Ce pouvoir du corps automatique sur la raison, le jugement et l'intelligence justifie les aberrations dont sont victimes les malades nerveux, prisonniers d'hallucinations, de catalepsie, de sentiments de dépersonnalisation ou de paralysies (**fig. 16**). Le corps hystérique devient, sous cet angle, le spécimen du corps automatique et débridé, comme on le voit avec le docteur Henri Thulié qui commente en ces termes la crise hystérique : « Ce qui se passe dans le délire n'est en somme que l'expression des aspirations naturelles



Fig 16. « Audra » (dans Jules-Bernard Luys, *Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dans leurs rapports avec la pathologie mentale*, Paris, G. Carré, 1890).

dépouillées de toutes les formules de la civilisation, perdues dans le naufrage de l'intelligence<sup>1</sup>.» Or, ce corps hystérique correspond trait pour trait à la psychologie de la femme telle qu'elle est dépeinte dans les essais contemporains. Communément référée à des valeurs féminines et à l'état de nature, cette conscience rudimentaire trouve sa pleine expression dans des pathologies elles aussi connotées comme féminines, alors même que les hommes en sont également atteints.

C'est précisément ce type de subjectivité – inconstante et inconsistante – que l'expérience cinématographique semble réactiver, notamment chez les êtres les plus vulnérables : les femmes, les enfants, les malades nerveux ou mentaux – conformément à « la thèse de matrice charcotienne<sup>2</sup> ». Car, comme l'écrit à juste titre Silvio Alovio, « le cinéma n'est pas égal pour tous<sup>3</sup> », les troubles qu'il provoque affligent uniquement certains groupes humains. Cela est mis en évidence dans l'ouvrage de Francisco de Barbens où on peut lire que le cinématographe « retarde et atrophie l'intelligence<sup>4</sup> », particulièrement chez les femmes

1. Henri THULIÉ, *La Femme: essai de sociologie physiologique*, op. cit., p. 286.

2. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile*, op. cit., p. 120. (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 64.

4. Francisco DE BARBENS, *La Moral en la calle*, op. cit., p. 155. (Je traduis).

et les enfants. Lieu d'une régression vers la sensation pure, le cinéma attire surtout « des personnes dont l'intelligence est peu développée<sup>1</sup> », précise-t-il. Aussi, « son contingent majeur est constitué par des femmes ouvrières dans des usines, des ateliers, assumant des fonctions domestiques; des enfants chez lesquels émerge à peine l'usage de la raison<sup>2</sup> », ainsi que par des hommes libertins, des travailleurs manuels et des vagabonds. L'auteur insiste surtout sur la présence des femmes qui viennent chercher au cinéma une distraction qui n'exige d'elles aucune concentration. Celles-ci préféreraient « la suggestion de la représentation sensible » à l'effort intellectuel, sans se douter que le cinéma noie « leurs bons instincts » et la « flamme de leurs inspirations ». Leur système nerveux épuisé ou agité leur laisserait, de plus, peu l'occasion de « discourir ou de raisonner sur ce que leur offre le film<sup>3</sup> ». Basé sur la suggestion, l'émotion et la sensation, le cinématographe semble donc chez Barbens particulièrement approprié à la mentalité et à la constitution féminines et infantiles.

Cette corrélation entre les pathologies de la machine nerveuse, le spectacle cinématographique (qui réveille les couches primitives de la psyché) et la féminité comprise en termes de sentimentalité exacerbée, s'enracine dans les peurs engendrées par la modernité. À cet égard, les corps nerveux de l'hystérique et du spectateur constituent des variétés des corps automatiques produits par une culture de masse féminisante entièrement vouée à la reproduction de produits culturels à large échelle – ce modèle de subjectivité portant effectivement l'empreinte de craintes codifiées à l'intérieur d'un registre symboliquement féminin. Perçue par les artistes, écrivains, philosophes masculins (tels Flaubert ou Nietzsche) comme « monolithique, engloutissante, totalitaire, liée à la régression et au féminin<sup>4</sup> », la culture de masse à laquelle le cinématographe donne une vigueur inédite de par son caractère universel apparaît comme une provocation pour les arts établis et la conception traditionnelle des identités sociales de genre. Les thèses sur l'inconscient cérébral mettent alors en péril la construction hiérarchisée des genres, le corps automatique impliquant femmes et hommes à parts égales. Amalgamées à la possession hypnotique, l'agitation névrotique et l'emprise imaginaire, les salles de cinéma accueillent ces corps-machines dans un espace qui

1. *Ibid.*, p. 156.

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 157.

4. *Ibid.*, p. 66.

dilue les limites entre féminin et masculin, et menace la stabilité d'une culture d'élite magnifiant la créativité masculine transcendante et inaliénable. Dans une savoureuse métaphore associant l'esprit de la femme au cinématographe, la comtesse de Tramar en dit long sur le dédain des milieux conservateurs français à l'égard de la femme et, implicitement, de la culture de masse (**fig. 17**) :

«Le sourire de la femme est pareil à ses paroles. Elle sourit comme elle parle; souvent inconsciemment, par habitude, afin d'occuper son masque, le tenir en haleine, lui donner de l'animation ou, parce que sa légèreté lui rend nécessaire une mobilité radio-active sous le flot tumultueux des pensées, multicolores et rapides, dont sa cervelle d'oiseau, toujours en émoi, déroule le cinématographe<sup>1</sup>.»

Le cinématographe sert ici de modèle au caractère féminin (par essence superficiel et protéiforme) que les sciences du psychisme, de leur côté, arriment au corps névrotique comme paradigme dominant de la subjectivité autour de 1900.

Sur la base de ce réseau de connotations féminines autour duquel se rencontrent le corps nerveux de l'imaginaire médical, le spectateur de cinéma, la culture de masse et la modernité technologique, je propose de tirer un parallèle entre le déclin de l'hystérie et de l'hypnose dans le champ médico-psychologique et la progressive transformation du cinéma durant la seconde époque. Alors que du côté des institutions médicales officielles on commence à privilégier la conception d'un corps psychique (et non plus d'un corps-machine) ratifiée par la psychanalyse freudienne, le cinéma suppose un type de spectateur adapté à un spectacle davantage conforme à la culture bourgeoise de l'époque, à savoir un sujet percevant moins dispersé que le spectateur de la première époque. La confrontation entre ces deux phénomènes, bien qu'indépendants l'un de l'autre, permet de comprendre comment s'opère le passage du spectateur du cinéma des premiers temps au spectateur du cinéma institutionnalisé. Si dans les sciences du psychisme on se débarrasse en surface d'un sujet nerveux et féminin au profit d'un sujet qui intériorise sa névrose; et si le cinéma s'adresse dès 1915 environ à un spectateur discipliné face au perçu et au ressenti, il n'en reste pas moins que l'hystérie comme modèle corporel et psychique perdure ailleurs, autrement, sous d'autres formes, particulièrement dans le domaine des cultures audiovisuelles. Mon hypothèse

1. Comtesse DE TRAMAR, *Que veut la Femme? Être jolie, être aimée et dominer*, Paris, Malet et C<sup>ie</sup>, 1911, p. 39.



Fig. 17. Couverture de l'ouvrage de la comtesse de Tramar, *Que veut la femme?*

est la suivante: alors que les sciences du psychisme, après la mort de Jean-Martin Charcot, répudient les théories de l'hystérie et de l'hypnose au profit de doctrines en phase avec les nouvelles connaissances scientifiques, le cinématographe en tant que pratique culturelle assimile l'imaginaire du corps nerveux laissé en héritage par la médecine, la neuropsychiatrie et la psychologie<sup>1</sup>. La proximité de l'état hystérique avec le régime spectatorial invite à poser les questions suivantes: le dispositif cinéma-

1. Cette hypothèse n'est pas sans parenté avec certaines idées de Raymond BELLOUR (*Le Corps du cinéma, op. cit.*), d'Emmanuelle ANDRÉ (*Le Choc du sujet, op. cit.*) et d'Emmanuel PLASSERAUD (*L'Art des foules, op. cit.*), même si nos cheminements sont différents.

tographique n'aurait-il pas pris le relais de l'hystérie et de l'hypnose au moment où celles-ci commencent à manifester leurs premiers signes de faiblesses? Le cinéma ne concrétise-t-il pas un dispositif prêt à accueillir une forme de subjectivité déterminée par la culture névrotique en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle? Aussi, le spectateur (nerveux) du cinéma premier ne disparaîtrait jamais complètement mais se transformerait sous les espèces d'un spectateur qui aurait assimilé cette instabilité psychophysiologique pour la projeter directement dans le film par le biais des processus d'identification. Le modèle de spectatorialité privilégié par le cinéma institutionnalisé aurait ainsi absorbé le modèle culturel de l'hystérie et de l'hypnose, de sorte à forger le spectateur à l'image de l'hystérique masculin de Charcot: un sujet dont l'hystérie n'est pas constitutionnelle mais circonstancielle, imposée par le texte filmique et mise au service de son efficacité narrative et métapsychologique.

Requise (de l'extérieur) par le film et son mode de représentation institutionnel, l'hystérie du spectateur devient une convention implicite garantissant l'adhésion polymorphe à l'univers diégétique. Le caractère pathologique de l'hystérie à l'œuvre dans la spectatorialité première disparaît alors au profit d'une disposition légèrement hystérique régulée par l'instance filmique, et qui ne dépend plus strictement des vicissitudes (émotionnelles, corporelles) du sujet percevant. D'une hystérie connotée négativement comme signe d'une impossible maîtrise de soi, on passe à une hystérie légitimée par un dispositif cherchant à stimuler les spectateurs autrement que sur un plan purement psychophysiologique.

Ce basculement d'un corps physique à un corps psychique, d'un corps pathologique à un modèle de réception homologué par l'institution, rappelle les rapports contrastés entre conceptions féminine et masculine de l'hystérie. À suivre cette piste, on reconnaît comment le cinéma a contribué à transformer une maladie nerveuse en une phénoménologie du corps culturellement acceptée et valorisée, voire même en un modèle de réception esthétique d'où la souffrance originelle a été expurgée, et dont le bien-fondé se vérifie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle à travers différentes pratiques artistiques<sup>1</sup>.

1. À ce sujet, voir Emmanuelle ANDRÉ, *Le Choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, op. cit.



## CHAPITRE 6. HALLUCINATION ET TROP-PLEIN VISUEL

Défini comme un corps-machine en proie à la fatigue et aux chocs nerveux, le sujet des théories médico-psychologiques connaît fréquemment des crises hallucinatoires. Devenu une machine à produire et à projeter des images (fixes ou animées), le corps nerveux présente des analogies, d'une part, avec des dispositifs audiovisuels auxquels il est souvent comparé, et d'autre part, avec les spectateurs de cinéma qui subissent les effets hallucinatoires de la projection d'images mouvantes. L'hallucination permet de rapprocher le cinéma et les sciences du psychisme au plan du vocabulaire descriptif et de la rhétorique, et plus largement au plan de la conceptualisation de l'appareil psychique saisi dans ses activités oniriques, mémorielles et imaginaires. Le cinématographe fournit effectivement un modèle pour penser la manière dont travaille le corps-machine pendant certaines opérations mentales telles que le rêve, la rêverie, la paramnésie, la manie ou l'imagination (**fig. 18**). Révélateurs des fonctions d'enregistrement, d'accumulation et de reproduction du psychisme, ces phénomènes mettent en scène un sujet surchargé d'images qui peuvent être réactualisées sous certaines conditions. Le trop-plein visuel et sensoriel (un trop-plein « trop réel ») qui accable les névrosés autour de 1900 avère alors une « névrose du vrai », laquelle est exploitée par certains loisirs sensationnalistes très à la mode : le cinématographe, la morgue, le musée Grévin, les parcs d'attraction (**fig. 19**), etc.<sup>1</sup>. Ces attractions jouent délibérément sur l'impact affectif de la reproduction réaliste, testent les limites du système perceptif humain, sans pour autant franchir le pas qui mène de la simulation à l'hallucination véritable. Car à la différence de l'hallucination conçue par le psychologue anglais William James comme une image fausse

1. Voir Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities*, *op. cit.* ; Lauren Rabinovitz, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies and American Modernity*, *op. cit.*

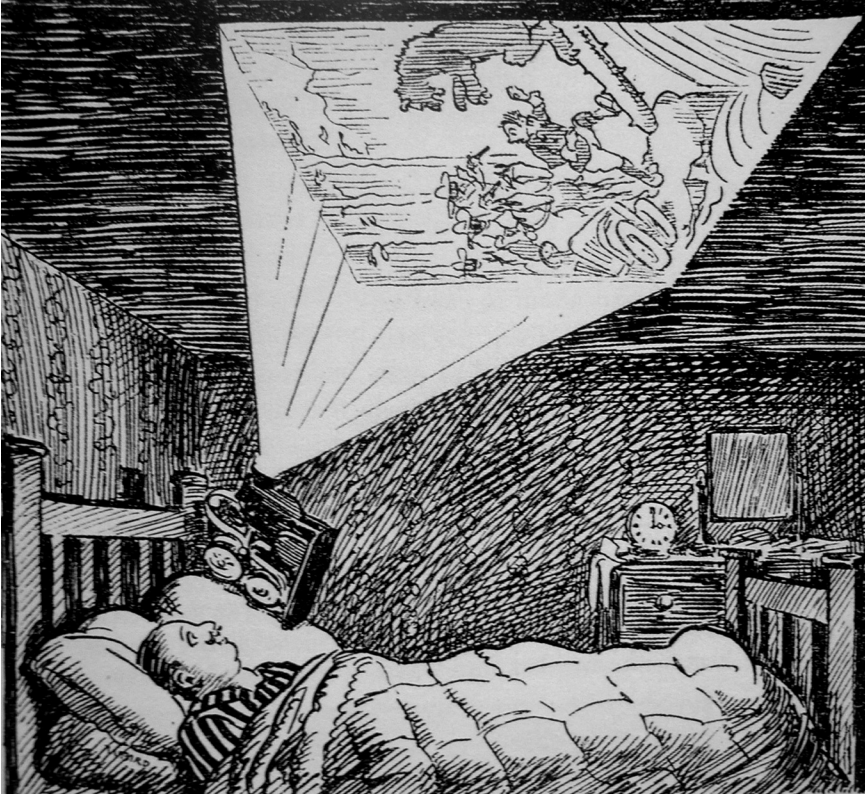


Fig. 18. « The Home Cinematograph for Sufferers from Insomnia » (Punch, 9 avril 1913).

qui produit une sensation vraie<sup>1</sup>, l'illusion de réalité entraînée par les spectacles hyperréalistes est pleinement reconnue par les spectateurs qui ne sont pas dupes de l'artifice.

Or, ces dispositifs sollicitent un type de subjectivité qui privilégie l'ancrage corporel du spectateur dans une représentation faisant appel à tous les sens, et pas seulement à la vision qui constituera le sens modélisateur du cinéma classique hollywoodien. À propos des films de simulation du mouvement, Lauren Rabinovitz remarque que leur réalisme est organisé par des stratégies narratives qui renforcent l'impression de réalité (à l'exemple du bonimenteur du Hale's Tour lequel annonce les arrêts du train, commente les vues, valide les tickets

1. William JAMES, *Précis de psychologie*, *op. cit.*, p. 294.



Fig 19. « Scenic Railway », carte postale, 1908.

de transport, etc.) (fig. 20)<sup>1</sup>. Jean-Pierre Sirois-Trahan distingue, au sein des dispositifs attractionnels, deux modes de représentation et leurs équivalents spectatoriels<sup>2</sup>: 1) L'impression du réel procurée par le « mode de représentation en trompe-l'œil » qui suppose un spectateur appréhendant l'image à travers son regard propre; plus qu'à une représentation du réel, le spectateur a affaire à une présentation du réel, à une image de *l'ici et maintenant*. 2) L'impression de réalité, d'une réalité

1. Lauren RABINOVITZ, « From Hale's Tours to Star Tours... », *op. cit.*

2. Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN: « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès », dans Leonardo QUARESIMA et Laura VICHI (dir.), *La Decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2000, p. 221-241; « Réception spectatorielle des nouvelles images et cinéma des premiers temps », *Sociétés et représentations*, n° 9, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 143-160; « Dispositif(s) et réception », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 149-176.



Fig 20. Hale's Tour.

*autre* causée par le « mode de représentation identificatoire », postulant un sujet percevant qui pénètre dans l'espace du film *via* un regard autre, celui de la caméra. Alors que les dispositifs en trompe-l'œil (les Hale's Tour, les vues de Méliès, le Cinéorama, etc.) créent « un espace illusionniste où le corps propre du spectateur est en *immersion* » (avec « effets haptiques » et « *illusion de réel* » à la clé), les dispositifs identificatoires du cinéma institutionnel organisent, quant à eux :

« Un espace mental dans lequel le spectateur n'est pas immergé, mais par lequel il est *absorbé* (intégré, dissous) en s'identifiant au regard autre (d'où l'absorption diégétique), ce qui crée une *impression de réalité* (non pas du réel, mais d'une réalité autre)<sup>1</sup>. »

Cette dimension haptique propre à la technologie du divertissement de masse contribue à instaurer une forme de subjectivité fortement *corporalisée*, laquelle, comme je souhaite le montrer, puise ses racines dans l'imaginaire du corps nerveux. Les spectateurs du cinéma sont, de fait, invités à expérimenter différents états allant de l'émerveillement à

1. Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, « Dispositif(s) et réception », *ibid.*, p. 170-171.

l'ébranlement<sup>1</sup> qui garantissent une impression de réalité ratifiée par une société moderne elle aussi en constante métamorphose.

L'hallucination psycho-médicale se caractérise également par des effets haptiques qui réduisent le sujet à un pur corps de sensations où se confondent réel et imaginaire, extérieur et intérieur. Rappelons que les phénomènes hallucinatoires interviennent régulièrement dans les troubles nerveux et mentaux (hystérie, neurasthénie, psychasthénie, obsessions, etc.), et constituent pour la pensée scientifique un signe patent de morbidité. Or, mise au service d'une séméiologie de la folie, l'hallucination est plus largement révélatrice d'une nouvelle manière de concevoir l'être humain et ses rapports avec le monde qui l'entoure. Qu'elle soit saine (rêve, cauchemar, impression de déjà-vu, moi du mourant) ou pathologique (crise hystérique, psychotique, monomaniaque), elle devient, au tournant du siècle, l'indice de préoccupations causées par la modernité sous la forme double d'un malaise et d'un processus d'adaptation au caractère métamorphique et incertain du milieu urbain. L'importance quantitative et qualitative des écrits sur l'hallucination fait alors d'elle l'un des axes fondamentaux d'une subjectivité cultivée par la modernité et ses impacts multiples.

J'en veux pour preuve la conceptualisation de l'hallucination sur le modèle de la projection lumineuse, le cinéma étant à la fois la résultante et l'agent de la modernité. Les textes médico-psychologiques dépeignent régulièrement l'hallucination (spontanée ou suggérée) sous la forme d'une perception d'images animées projetées sur une surface plane située à l'extérieur du sujet, et produisant une illusion de réalité. Plusieurs éléments indiquent la présence indirecte ou directe du schème de la réception cinématographique dans les descriptions de l'hallucination : le défilé ininterrompu et la projection d'images mentales, la sensation d'extériorité, le caractère réaliste de ce flot perceptif, la passivité forcée et le fort penchant du sujet à l'imagination. Face à une représentation capable de rétrécir les espaces géographiques ou de contracter/dilater les temporalités, le spectateur du cinématographe vient offrir au savoir scientifique un modèle idéal pour repenser la manière dont une réalité

1. Insistant par exemple sur la dimension ludique, interactive, participative du cinéma, sur sa capacité d'émerveillement et de déstabilisation du regard, de défamiliarisation des sens, André Gaudreault et Nicolas Dulac estiment qu'il n'a pas toujours proposé des dispositifs de contraintes, mais offre un jeu de possibles à l'usager-spectateur, à l'instar des « nouvelles » technologies (« Dispositifs optiques et attraction », *Cahiers Louis Lumière*, n° 4, juin 2007, p. 92-108).

imaginaire rivalise avec une réalité objective au sein même du sujet halluciné. Le caractère automatique de l'image mentale et de son déroulement, sa dimension machinique et invasive, indiquent combien les anciennes métaphores d'« images-tableaux » sont peu à peu remplacées par des configurations nouvelles.

À travers l'examen des théories du rêve, de la manie, des obsessions et de la télépathie, on verra comment les dispositifs d'images animées/projetées inspirent aux sciences du psychisme une conception renouvelée de l'hallucination fondée sur le principe d'une profusion perceptive. Réciproquement, les discours technophobes qui condamnent les effets hallucinatoires des projections filmiques s'appuient sur un savoir médical afin de pathologiser les spectacles du cinématographe. Dans ces allers-retours entre théories du psychisme et représentations du spectateur, l'hallucination demeure une coordonnée constante qui connote la puissance inquiétante des technologies de la modernité. Si le cinéma inspire de nouvelles manières d'envisager les liens du sujet avec le réel et le mental, son accointance avec les sphères *a priori* antinomiques de la réalité et de l'imaginaire fait de lui une machine proprement hallucinatoire. L'hallucination participe dès lors à construire une nouvelle culture visuelle et auditive définie par la modernité et son trop-plein sensoriel. Aussi, dans les pages qui suivent, l'hallucination sera essentiellement saisie dans sa valeur de symptôme d'une subjectivité imprégnée par la modernité et les vues animées – celles-ci fournissant à l'hallucination un nouvel opérateur de pensée qui va supplanter la fantasmagorie et la lanterne magique ayant longtemps régné dans la rhétorique médicale et philosophique en tant que métaphores du psychisme (fig. 21).

### *Rêve et hallucination*

Parmi les névrosés, nombreux sont ceux qui éprouvent des hallucinations visuelles et auditives, comme l'attestent les nombreux écrits dédiés à ce phénomène envisagé la plupart du temps comme pathologique<sup>1</sup>. Qu'il perçoive trop ou pas assez, l'halluciné est un sujet labile et malléable, facilement hypnotisable, à la merci de son inconscient cérébral. En tant que signe avant-coureur de maladie mentale, l'hallucination est régulièrement articulée à la folie: le fou gouverné par

1. Louis Ferdinand Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier et C<sup>e</sup>, 1862 [1861], p. 150-151.

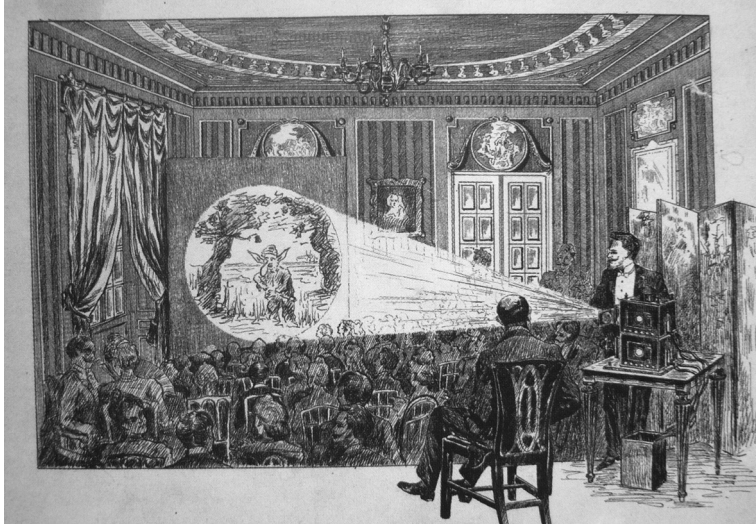


Fig. 21. Le magicien Carolus présentant la lanterne magique à Georges Méliès (dessin à l'encre).

ses hallucinations, ne serait qu'une simple machine obéissant aux lois d'activités purement réflexes. Loin de se considérer comme fou, l'érudit passionné d'archéologie et de médecine, Alfred Maury, formule une théorie des hallucinations hypnagogiques étayée en grande partie par des auto-observations, laquelle exercera une immense influence sur ses pairs, ainsi que sur les générations suivantes (y compris chez les partisans du positivisme scientifique)<sup>1</sup>. Défenseur d'une physiologie psychologique, il publie en 1848 un article sur les « hallucinations hypnagogiques ou erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil<sup>2</sup> » : « Ces images, ces sensations fantastiques se produisent

1. Sur la pensée d'Alfred Maury, voir Jacqueline CARROY et Nathalie RICHARD (dir.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les Sciences de l'homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

2. Alfred MAURY, « Des hallucinations hypnagogiques, ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil », *Annales médico-psychologiques*, n° 11, 1848, p. 26-40. Ce terme fera fortune au-delà du XIX<sup>e</sup> siècle puisqu'on l'emploie encore de nos jours. Il fera même le tour du monde, comme chez ces deux savants qui reprennent à la lettre les enseignements d'Alfred Maury : William Alexander HAMMOND, *A Treatise on Insanity in its Medical Relations*, New York, D. Appleton, 1883 (voir la partie III : « Sleep », chapitres I à VI) ; N. S. YAWGER, « Hypnagogic hallucinations with cases illustrating some sane manifestations », *Journal of Abnormal Psychology*, juin 1918, p. 73-76.

au moment où le sommeil nous gagne, quand nous ne sommes encore qu'imparfaitement réveillés<sup>1</sup>», explique Maury. Constituant «un genre à part d'hallucinations<sup>2</sup>» qui mènent au sommeil, les images hypnagogiques surviennent durant les premières minutes de l'endormissement (sept ou huit minutes précise-t-il) :

«Quand ces hallucinations débutent, l'esprit a cessé d'être attentif; il ne poursuit plus l'ordre logique et volontaire de ses pensées, de ses réflexions; il abandonne à elle-même son imagination, et devient le témoin passif des créations que celle-ci fait naître et disparaître incessamment<sup>3</sup>.»

Maury attire l'attention sur l'état de passivité du sujet qui devient «le jouet des images évoquées par l'imagination», entraîné par un «machinisme mental d'une nature fort particulière, et en tout semblable à celui de la rêverie<sup>4</sup>». À l'automatisme de la pensée s'ajoute la dissociation intrapsychique vécue dans l'état de rêve ou dans le délire hallucinatoire: le sujet assiste alors «au spectacle de [ses] propres pensées transformées [...] en sensations<sup>5</sup>». À l'instar d'un automate, il déambule sur la scène d'un «théâtre des contradictions» où «les actions les plus opposées s'y produisent, de façon à dérouter toutes nos théories psychologiques<sup>6</sup>». Les paupières fermées servent alors d'écran sur lequel viennent s'inscrire ces images «de natures les plus variées» («ce sont le plus souvent des figures d'hommes, bustes ou portraits en pied, des formes d'animaux, des êtres bizarres, des dessins, des maisons, des fleurs, parfois aussi des paysages qui paraissent fort beaux»), aux couleurs «généralement assez vives», tantôt fixes, tantôt animées («parfois ces figures sont immobiles, parfois elles se meuvent»): «Quelles qu'elles soient, elles ne s'offrent aux yeux qu'un temps très court, et disparaissent avec la plus grande rapidité; elles ne font guère que passer devant le regard<sup>7</sup>.» L'«œil interne» d'Alfred Maury accueille des figures connues (telle la récurrente figure paternelle) «avec une vivacité que [le] souvenir ne pourrait jamais leur rendre». Ces «portraits» ou ces «spectacles» peuvent «se retracer» à ses yeux «plusieurs nuits de suite, ou se succéd[er] à peu d'intervalles l'une de l'autre». Le psychisme devient regard intérieur contemplant

1. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 41.

2. *Idem*.

3. Alfred MAURY, «Des hallucinations hypnagogiques...», op. cit., p. 27.

4. *Idem*.

5. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 157.

6. *Ibid.*, p. 89.

7. *Ibid.*, p. 30.



l'image qu'il a lui-même produite, faisant du rêveur, simultanément, le sujet et l'objet de la perception : « L'esprit contemple, comme étrangère à lui, l'image qui est pourtant son ouvrage<sup>1</sup>. » Les hallucinations hypnagogiques deviennent chez Maury un spectacle visuel qui accapare le sujet, suscitant une forte impression de réalité malgré sa dimension fantastique :

« Les visions, les fausses perceptions dont le maniaque [tout comme le fou ou l'halluciné] est incessamment assailli, s'offrent à lui avec un tel degré de vivacité, qu'il en est à la lettre *pipé*. Ce spectacle qui se passe comme au dehors de lui l'absorbe entièrement, et ne lui laisse pas le loisir de revenir sur lui-même et de constater, par la réflexion, que tout ce qui se présente à ses yeux n'est qu'imaginaire<sup>2</sup>. »

Ces images induisent en effet un régime de croyance marqué par l'ambivalence puisqu'à l'illusion de réalité se mêle une claire perception de leur facticité :

« Les objets fantastiques qui se dessinent devant les yeux ne présentent point tout-à-fait le caractère d'objets réels ; l'œil distingue facilement leur fausseté, et cependant ces images sont beaucoup plus vives, beaucoup plus animées que ne le seraient les peintures les plus vraies qu'on en pourrait exécuter<sup>3</sup>. »

Bien que les modèles convoqués se réfèrent lexicalement à la peinture ou au dessin (donc à des images fixes), Alfred Maury signale à plusieurs reprises la rapidité avec laquelle les images se suivent dans un mouvement continu, ce qui autorise à penser qu'il a comme point de comparaison la lanterne magique :

« Alors, les idées qui naissent de cette série d'hallucinations se succèdent avec une extrême rapidité, semblent par là s'engendrer l'une l'autre, et produisent nécessairement une complète incohérence de pensée et de langage<sup>4</sup>. »

L'ouvrage de Maury *Le Sommeil et les rêves* (dont la première édition date de 1861, la dernière de 1878) confirme cette conception de la vie mentale comme spectacle visuel simultanément étrange et vraisemblable.

1. *Ibid.*, p. 36-37.

2. *Ibid.*, p. 109.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 109.

Résultat d'une pensée « insciente » et réflexe, le rêve implique une forme de scission qui confronte le sujet à un défilement continu et irrépessible d'images mentales ressenties comme extérieures<sup>1</sup>:

« Quand nous abandonnons les rênes de notre esprit, que nous laissons chevaucher l'imagination à l'aventure, ce qui a surtout lieu dans la rêvaserie, les images et les mots s'offrent alors en grand nombre à notre imagination, qui devient un véritable automate. Dans le rêve, nous assistons en spectateur, non en acteur, à cette succession d'images et d'idées évoquées par les mouvements intestins et spontanés du cerveau, provoqués par les sens, où retentissent les impressions qu'ils ont jadis éprouvées<sup>2</sup>. »

Cette citation illustre deux aspects essentiels de la phénoménologie du rêve telle qu'elle se conçoit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: d'une part, l'écoulement incontrôlé des représentations mentales qui s'enchaînent irrépessiblement; d'autre part, la réduction de la subjectivité à l'état de « machine » qui assiste passivement au déroulement du rêve, alors même qu'elle en est le dramaturge principal<sup>3</sup>. Afflux et multiplicité des images, rapidité de leur défilement et automaticité de leur enchaînement sont volontiers relevés à propos des rêves que l'on aime comparer aux délires provoqués par l'ivresse ou la manie<sup>4</sup>.

Significativement, c'est sur le modèle de certains dispositifs d'images animées/projetées qu'Alfred Maury choisit d'explicitier le fonctionnement des rêves. Ses écrits offrent de fait un répertoire métaphorique très riche: horloge, panorama mouvant, lanterne magique, photographie et miroir. Annexé au domaine de l'irrationnel, le langage visuel du rêve rencontre un équivalent dans la sphère des attractions très prisées à l'époque, à savoir le « Moving panorama » ou le panorama mobile.

1. Voir à ce propos les travaux de Jacqueline CARROY: « Le Théâtre des contradictions d'Alfred Maury », *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éd. EHESS, 2012, p. 79-115; et l'ouvrage codirigé avec Nathalie RICHARD (dir.): *Alfred Maury, érudit et rêveur*, *op. cit.*

2. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 147.

3. Alfred Maury en donne pour preuve la présence d'actes criminels en rêve: « La meilleure preuve que dans le rêve l'automatisme est complet et que les actes que nous accomplissons s'opèrent par un effet de l'habitude imprimée par la veille, c'est que nous y commettons, en imagination, des actes répréhensibles, des crimes même dont nous ne nous rendrions jamais coupables à l'état de veille. Ce sont nos penchants qui parlent et qui nous font agir, sans que la conscience nous retienne, bien qu'elle nous avertisse parfois » (*ibid.*, p. 86).

4. « Chez le fou, de même que chez le dormeur qui rêve, les images et les idées spontanées surgissent en plus grand nombre que dans l'état de raison ou de veille. De là, la loquacité de l'homme ivre et du maniaque; de là, la rapidité et l'abondance des visions dont se compose le songe » (*ibid.*, p. 154).

Subordonné à son imagination et à sa mémoire, le rêveur s'abandonne à un « panorama mouvant<sup>1</sup> » composé d'images oniriques reliées entre elles par la loi des associations d'idées – loi reconnue par les aliénistes, les médecins, les psychologues, etc., comme le fondement du fonctionnement de la vie mentale<sup>2</sup> :

« Les rêves, de même que les idées du fou, sont [...] après tout moins incohérents qu'ils ne paraissent de prime abord; seulement la liaison des idées s'opère par associations qui n'ont rien de rationnel, par des analogies qui nous échappent généralement au réveil, que nous saisissons d'ailleurs d'autant moins, que les idées sont devenues des images, et que nous ne sommes pas habituées à voir les images se souder les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d'un panorama mouvant<sup>3</sup>. »

Toutefois, les dispositifs dérivés de la lanterne magique, et notamment la fantasmagorie, livrent à Maury des allégories plus conformes au caractère transitoire et parfois inquiétant de ses visions nocturnes :

« Je venais d'avoir une de ces hallucinations hypnagogiques dans lesquelles l'œil fermé voit se dérouler devant lui une foule d'images bizarres, de figures grimaçantes, de paysages qui se fondent les uns dans les autres comme certaines vues d'optiques<sup>4</sup>. »

Une seconde occurrence met l'accent encore plus concrètement sur le passage progressif d'une image onirique à l'autre, comme le permet le fondu enchaîné dans certaines lanternes magiques :

« Au moment de m'endormir, j'apercevais suivant mon habitude, les yeux fermés, et dans l'obscurité de ma chambre, une foule de têtes grimaçantes et des figures fantastiques, figures dont quelques-unes ont produit assez d'impression sur moi pour que je me les représente fidèlement. Or je vis d'abord les traits d'une personne qui m'avait rendu visite deux jours auparavant, et dont la physionomie originale et quelque peu ridicule

1. *Ibid.*, p. 113.

2. Cette loi est décrite dans quantité d'ouvrages et d'articles portant sur le fonctionnement de l'intelligence ou de l'esprit, comme par exemple: Frédéric PAULHAN, *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1887; Alexander BAIN, *Les Sens et l'intelligence. Traité de psychologie I*, Paris, L'Harmattan, 2005 [1855]; Edmond GOBLOT, « Sur la théorie physiologique de l'association », *Revue philosophique*, t. XLVI, 1898, p. 497-503; Frédéric PAULHAN, « Qu'est-ce que l'association? », *Revue philosophique*, t. LXXIX, janvier-juin 1915, p. 473-504.

3. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 113.

4. Alfred MAURY: « De certains faits observés dans les rêves et dans l'état intermédiaire entre sommeil et veille », *Annales médico-psychologiques*, vol. 3, p. 160; « Des hallucinations hypnagogiques... », *op. cit.*

m'avait frappé. Puis je vis, et c'est ici qu'est le fait curieux, ma propre figure très distincte qui disparut ensuite pour faire place à une nouvelle, à la manière de ce que l'on nomme *fantascope*, ou en anglais *dissolvings views*<sup>1</sup>. Le lendemain, réfléchissant à cette bizarre hallucination, je me rappelai que la veille je m'étais longtemps regardé dans un miroir, afin de découvrir dans mes yeux quelques-uns des symptômes apparents du mal dont ils sont affecté<sup>2</sup>. »

Ici, c'est la succession quasi magique des images qui fait l'objet d'un commentaire où prédomine un sentiment d'inquiétante étrangeté dont les spectacles de Robertson devaient être prodiges. Rattachée au monde énigmatique de la vie nocturne, l'image de la fantasmagorie permet de rendre compte de la labilité de la vie psychique, soit de ces effets fantastiques de transfiguration et d'évanescence des phénomènes mentaux qui posent la question cruciale des apparences peuplant toute vision subjective. En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de nombreux textes littéraires et scientifiques témoignent, comme le souligne Terry Castle<sup>3</sup>, d'un processus de « spectralisation » ou de « fantomisation » de l'espace mental, là où la fantasmagorie – désignant initialement l'objectivation mécanique de fantômes fictifs – s'intériorise au psychisme. Cette assimilation mentale de fantômes initialement produits sur la scène sociale a comme conséquence, non seulement la permutation du psychisme en lanterne magique, mais encore son hantement, lequel assigne la subjectivité au fantastique, au magique et à l'inquiétant. Ce glissement du terme de fantasmagorie du sens littéral au sens métaphorique fait de l'esprit humain un espace d'illusions auquel le sujet ne peut échapper puisqu'il constitue son fondement. Dès lors, ce n'est plus tant le monde extérieur qui déroute avec ses fantômes dotés d'une présence étrangement objective, mais bien l'intériorité psychique qui exhibe, sur l'écran de l'imagination, des mirages d'autant plus intrigants qu'il lui appartient.

Les thèses de Maury mettent non seulement au jour la fonction épistémologique des technologies modernes (comme le panorama), mais éclairent de manière plus large leur contribution à l'élaboration

1. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 136.

2. *Idem*.

3. Terry CASTLE, « Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 1, automne 1988, p. 26-61. Voir aussi Marina WARNER, *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, And Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

d'une vision particulière de la subjectivité. Elles indiquent en effet la montée en puissance d'un nouveau paradigme perceptif, cognitif et culturel auquel la figure du rêveur mauryien – sujet halluciné situé aux confins de la folie, prisonnier d'un flux d'images désordonnées qui se projette à l'extérieur de soi – contribue au premier chef. Déchiré entre un statut de sujet et d'objet, entre identités consciente et inconsciente, entre un « soi-même » et un « autre », hanté par sa propre incertitude subjective, le rêveur joue un rôle nodal sur la scène de ce « théâtre des nerfs » et des contradictions qui sera à son apogée au tournant du xx<sup>e</sup> siècle – au point que l'on peut avancer l'hypothèse de l'intermédiation mentale comme norme du fonctionnement psychique.

Alors que le rêveur chez Maury est décrit tel un sujet assailli par un trop-plein visuel, on constate que, quelques décennies plus tard, les discours consacrés à l'expérience cinématographique envisagent le spectateur de cinéma exactement sur ce même schéma. Le dispositif du rêve mauryien rappelle effectivement à maints égards des énoncés qui codifient le spectateur des vues animées comme un sujet en proie à la rêverie et à l'imaginaire, site d'un spectacle visuel et virtuel qui s'objective pour mieux perturber les limites cognitives entre réel et imaginaire. Plus fréquemment encore, les commentaires évoquent le péril du cinématographe en termes de délire d'imagination, en raison de la représentation plus-que-réelle qu'il propose. Bien des portraits de spectateurs corroborent cette vision du sujet moderne comme « rêveur » performant une « identité à éclipses, vacillant entre sommeil et vigilance<sup>1</sup> », pour reprendre les termes de Jacqueline Carroy. Dans cette optique, la philosophie d'Alfred Maury est véritablement fondatrice d'une culture du nervosisme et d'une tradition onirologique résolument aux prises avec la modernité et ses effets ambivalent.

La pérennité de la pensée de Maury se vérifie dans de nombreux textes au tournant du siècle<sup>2</sup>, à commencer par les travaux de Pierre Janet et de Sigmund Freud. Étudiant les phénomènes d'automatisme, le psychologue et philosophe français Pierre Janet estime que la « concentration excessive de la pensée » ou la distraction extrême favorisent « la rêverie, quelquefois même, l'hallucination<sup>3</sup> ». Même chose pour le rêve

1. Jacqueline CARROY, *Nuits savantes*, *op. cit.*, p. 94.

2. Voir par exemple: Henri PIÉRON et Nicolas VASCHIDE, *La Psychologie du rêve au point de vue médical*, Paris, Baillière et Fils, coll. « Les actualités médicales », 1902.

3. Pierre JANET, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* [1889], Paris, Odile Jacob, 1998, p. 510.

qui revêt souvent un caractère objectif, à l'égal des hallucinations car, « pas plus que le somnambule suggestible, le rêveur ne s'étonne, ne doute de ce qu'il pense<sup>1</sup> ». L'automatisme psychologique prend alors des allures familières qui confrontent le sujet à une partie de lui-même généralement méconnue, laquelle prend le dessus sur les facultés supérieures de l'esprit. Toutefois, l'interprétation pathologique de l'hallucination ne fait pas consensus, comme le montre la psychanalyse freudienne qui appréhende l'hallucination comme un trait caractéristique du travail du rêve. Dans *L'Interprétation du rêve* (1900), Sigmund Freud admet qu'elle puisse advenir chez les individus sains d'esprit et de corps, à l'occasion par exemple des rêveries diurnes, sans que cela ne soit un signe de trouble psychique ou de dégénérescence<sup>2</sup>. À propos du principe de figurabilité du langage onirique, il rappelle que le rêve s'exprime par le biais d'images sensorielles, contrairement à « l'activité de pensée [qui] s'accomplit en concepts et non pas en images » :

« Or le rêve pense principalement en images, et l'on peut observer qu'avec l'approche du sommeil, dans la mesure même où les activités volontaires s'avèrent difficiles, surgissent des représentations non voulues qui toutes appartiennent à la classe des images<sup>3</sup>. »

Favorisé par un état de « distraction », le « surgissement d'images » débute avec une série d'« hallucinations hypnagogiques » dont le contenu et la forme sont « identiques aux images de rêve<sup>4</sup> ». Le rêve travaille principalement avec des images visuelles, mais aussi « avec des images auditives et dans une moindre mesure avec les impressions des autres sens ». Freud affirme « avec tous les experts en la matière que le rêve hallucine, qu'il remplace des pensées par des hallucinations<sup>5</sup> ». Plus précisément, le rêve se construit à partir d'images hallucinatoires qui modifient le contenu latent en contenu manifeste, attendu que « le rêve met en forme une situation, il présente quelque chose comme étant au présent, il dramatise une idée ». Freud insiste alors sur un aspect singulier de ces images qui suscitent chez le rêveur une très forte impression de réalité :

1. *Ibid.*, p. 508.

2. Sur ce point, la psychanalyse freudienne est héritière des théories spirites (qu'elle conteste par ailleurs) qui contribuent à dépathologiser les hallucinations et les visions.

3. Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve* [1900], *Œuvres complètes*, vol. IV (1899-1900), Paris, PUF, 2004, p. 79.

4. *Ibid.*, p. 79-80.

5. *Ibid.*, p. 80.

« On est persuadé non pas de penser mais de vivre quelque chose, et on accueille donc les hallucinations avec une croyance entière. La critique selon laquelle on n'aurait rien vécu, mais seulement pensé – rêvé – quelque chose sous une forme particulière, cette critique n'intervient qu'au réveil. Ce caractère distingue le véritable rêve de sommeil et la rêverie diurne, qui n'est jamais confondue avec la réalité<sup>1</sup>. »

Cette « crédulité de l'âme envers les hallucinations du rêve » s'explique par « la suspension d'une certaine activité relevant du pouvoir sur soi », soit par l'impossibilité du sujet à exercer l'épreuve de réalité qui lui permettrait de démentir ses impressions pourtant « véritables et effectives ». Mais si les images du rêve sont illusoire, l'expérience sensorielle et émotionnelle qu'elles génèrent est bien réelle, et s'ancre profondément dans le corps et l'esprit du rêveur. « Il vient en outre s'ajouter dans le rêve une conscience spatiale, images et sensations étant, comme à l'état de veille, transportées dans un espace extérieur<sup>2</sup>. » Sur ce plan, Sigmund Freud s'inspire clairement de thèses préexistantes qui font valoir la dimension hallucinatoire du rêve, à l'instar de l'ouvrage d'Alfred Maury déjà cité :

« Les rêves, explique Alfred Maury, sont de véritables hallucinations, et ce qui ajoute encore à la ressemblance, c'est l'association des fausses associations, ou, pour mieux parler, des fausses images du rêve à des sensations réelles et dépendant de la vie externe<sup>3</sup>. »

Ces différents aspects (perception hallucinatoire, expérience sensitive effective, conscience d'un espace extérieur) contribuent à exalter l'illusion de réalité procurée par les rêves, et ce malgré, l'« impression d'étrangeté par laquelle, dans notre souvenir, le rêve contraste avec la vie<sup>4</sup> ». En s'interrogeant sur l'origine de l'illusion de réalité suscitée chez le rêveur, Freud répond donc à des préoccupations tout à fait contemporaines concernant la fiabilité des sens humain mise à mal par un environnement en constante transformation.

1. *Ibid.*, p. 80-81.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Alfred MAURY, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 124.

4. Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 85.

*L'hallucination, spectacle visuel et virtuel*

Les hallucinations sont décrites le plus souvent à l'aide de modèles de reproduction mécanisée d'images, à savoir la photographie (élaboration d'une image gardée en latence dans la mémoire) et les vues animées (projection d'une image intérieure sur un écran psychique), ces instruments mettant en exergue le caractère visuel, automatique et itératif des phénomènes psychiques. Le fonctionnement du dispositif cinématographique inspire alors les médecins et les patients qui cherchent à décrire la nature à la fois mécanique, irrésistible et invasive de l'hallucination, comme si le cinéma réunissait toutes les conditions de possibilité de l'hallucination. De manière significative, l'hallucination s'apparente à une projection d'images animées qui donne naissance à une représentation dont la forme, la durée, le récit, etc., dépendent étroitement de son foyer d'origine : l'esprit de l'halluciné.

En France, les experts citent fréquemment les travaux du psychiatre et médecin-chef à l'hôpital de la Salpêtrière, Jean-Étienne Esquirol, qui, durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, aurait établi la distinction entre hallucinations et illusions. Voici comment le psychologue Pierre Dheur paraphrase l'une des hypothèses d'Esquirol fréquemment reprise dans des études ultérieures : « Simple image fournie par la mémoire et l'imagination, l'hallucination se projette au-dehors par un renversement de l'acte normal, par lequel la sensation se transforme en idée<sup>1</sup>. » L'hallucination prend alors le caractère d'une projection (durable ou éphémère) d'images (fixes ou animées) et de sons (bruits, voix, musiques, etc.) qui se développe sur un écran mental virtuel. Au plan métapsychologique, le sujet devient le site d'une perception dont il est à la fois le créateur et le spectateur, cette double position d'intériorité et d'extériorité étant l'une des caractéristiques principales des images psychiques intermédiaires (telles qu'elles se manifestent dans le délire, la manie, le rêve ou certaines occurrences de l'imagination) (**fig. 22**).

Les travaux du philosophe et psychologue français Pierre Janet offrent de nombreuses occurrences évoquant les hallucinations de patients psychasthéniques et maniaques à la manière d'un spectacle visuel et virtuel<sup>2</sup>. Dans son ouvrage *Les Obsessions et la psychasthénie*,

1. Pierre DHEUR, *Les Hallucinations volontaires. Suivi d'un chapitre sur les hallucinations, notes manuscrites et inédites du Dr. J. Moreau de Tours*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1899, p. 40.

2. Sur la pensée de Pierre Janet, voir Michel BREULET, Raphaël CÉLIS et Jean RAULIER, *Le*





FIG. 16. — Suggestion. Vue imaginaire d'un oiseau qui s'envole.

Fig. 22. « Suggestion. Vue imaginaire d'un oiseau qui s'envole » (dans Allan Kardec, *Les Secrets du magnétisme et de l'hypnotisme révélés*, 1910).

il définit la neurasthénie (rebaptisée « psychasthénie ») comme un épuisement nerveux et une diminution de la « fonction du réel<sup>1</sup> », à savoir une faiblesse à se connecter au monde extérieur. Les psychasthéniques connaissent en particulier des « sentiments d'inertie », « d'automatisme », de « rêve » et de « dépersonnalisation<sup>2</sup> » qui les précipitent dans une agitation mentale appelée « rêverie forcée » ou « mentisme<sup>3</sup> ». Cette maladie induit alors des rêveries perpétuelles exaltées par une pensée monomaniaque et une imagination débordante. Provoquant un flux ininterrompu d'images et d'idées, le penchant au mentisme constitue l'une des caractéristiques principales des troubles nerveux, comme on peut le lire dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* qui le définit ainsi :

*Mouvement dialectique de la conscience et de l'inconscient. Autour de l'œuvre de Pierre Janet : hypnose, transfert, mémoire, dissociation*, Bruxelles, SATAS, 2000.

1. Pierre JANET (avec la coll. de Fulgence RAYMOND), *Les Obsessions et la psychasthénie*, 2 tomes, Paris, Félix Alcan, 1903.

2. *Ibid*, t. II, p. XII.

3. *Ibid.*, p. XVI.

« État d'effervescence intellectuelle, d'exaltation mentale connue sous le nom de mentisme, dans lequel il n'y a ni cette aberration ni ce désordre qui constituent le délire, où le moi conserve son intégrité, mais est obsédé par des pensées intruses qui y pullulent, s'y succèdent et s'y meuvent avec la plus grande rapidité<sup>1</sup>. »

Le névrosé est régulièrement envahi par une débauche interminable d'idées, d'images et de pensées vécue sur le mode de l'étrangeté. Pierre Janet conceptualise le mentisme comme une « fuite d'idées » donnant naissance à une sorte de « folie lucide », de « délire avec conscience » ou d'« obsession consciente<sup>2</sup> ». Toute l'activité mentale du sujet occasionne des troubles de l'attention et un état de rêverie incessant où veille et sommeil viennent à se confondre. Étudiant le cas de sa patiente Marcelle, une jeune femme atteinte d'aboulie et d'idées fixes, il découvre une alternance entre des crises « du nuage<sup>3</sup> » où idées et images passent chaotiquement dans son esprit, et des « instants clairs » qui œuvrent comme des sortes de parenthèses lucides brisant momentanément l'état second propre au nuage<sup>4</sup>. Ces crises d'idées – qui sont aussi des crises d'images – plongent « la malade dans un état de sommeil traversé par des rêves » qui la coupent totalement du monde extérieur. Elles « s'accompagnent de véritables hallucinations<sup>5</sup> » visuelles qui défilent dans son esprit obligé de contempler un spectacle à la fois précipité, répétitif et inéluctable. Éprouvant de très grandes difficultés à maintenir le contact avec la réalité et le moment présent, les psychasthéniques observés par Janet sont spécialement doués pour les opérations qui portent sur les images, la mémoire, et l'imagination ; si l'hallucination appelle l'image, l'image appellerait à son tour les débordements

1. Hippolyte BROCHIN, « Maladies nerveuses », *op. cit.*, p. 341.

2. Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome I, *op. cit.*, p. 66. Ailleurs, Pierre Janet cite à ce propos Dumont de Monteux, cité à son tour par le psychiatre Jules Séglas : « [Le mentisme est une] sorte d'effervescence intellectuelle particulière, dans laquelle, pour me servir de la définition d'un auteur qui en était atteint lui-même, Charles Dumont de Monteux, nous voyons, avec un sentiment très net, des pensées qui nous sont étrangères, que nous ne connaissons pas comme *nôtres*, et qui s'étant introduites du dehors, pullulent, se meuvent avec la plus grande rapidité » (Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome II, *op. cit.*, p. 155 ; Charles Dumont de Monteux, d'après Jules SÉGLAS, *Leçons cliniques sur les maladies mentales et nerveuses*, 1895, p. 69).

3. Il s'agit du terme utilisé par la patiente elle-même pour désigner ses rêveries accompagnées d'hallucinations.

4. Pierre JANET, *Névroses et idées fixes*, 2 tomes, Paris, Félix Alcan, 1898.

5. *Ibid.*, t. I, p. 18.

hallucinatoires. Inféodé à la maladie qui lui dicte ses lois, le sujet devient le jouet (l'automate pourrait-on dire) de la névrose qui prend possession de lui, jusqu'à provoquer des sérieux doutes quant à la réalité de ses perceptions. Aussi, ces sentiments de dépersonnalisation mettent régulièrement en jeu le trope de la spectatorialité passive où le malade est forcé d'assister au spectacle de ses propres images mentales :

« La dépersonnalisation nous apparaît comme une disposition générale de l'esprit ou une forme de conscience, caractérisée par l'automatisme psychologique : le sujet assiste, étonné et saisi, au déroulement de sa vie qui lui échappe, qu'il ne conduit plus, dont il n'est plus maître ; il se sent submergé par le flot de ses sensations, de ses images, de ses mouvements et de ses actes et contemple le rivage, avec stupeur, ce flot qui l'emporte et le roule<sup>1</sup>. »

Tout à fait représentatif des doctrines sur la double conscience, ces propos du philosophe Léon Dugas offrent un exemple canonique de métaphore de l'écoulement, le névrosé se voyant englouti par le flot de ses propres images mentales. Pierre Janet insiste particulièrement sur cette perte de contact avec la réalité (exogène et endogène) qui ouvre les vannes aux déchainements de l'imagination, et donne naissance à une sorte de double irréel déambulant dans une rêverie permanente. Le sentiment de dépersonnalisation qu'endurent les psychasthéniques « se rapproche du sentiment d'automatisme, du sentiment d'étrangeté, du sentiment de "jamais vu" » : « Ils ont donc un sentiment fondamental de rêve, d'irréel<sup>2</sup>. » La psychasthénie cause ainsi une perte de la fonction du réel où prédominent les sensations marquées d'incomplétude et d'étrangeté<sup>3</sup>. Janet énumère quelques caractéristiques de ce sentiment :

« 1° Le sujet a le sentiment inanalysable que la réalité est un rêve ; 2° il a l'impression d'éloignement, de fuite du monde extérieur ; 3° ce sont les propres actes du sujet qui lui apparaissent avec cette couleur d'étrangeté, d'inattendu ; il traduit alors son impression en disant qu'il lui semble que ce soient les actes d'un autre ; 4° enfin survient ce que l'on peut appeler la

1. Léon DUGAS, « La Paramnésie et les rêves », *Revue philosophique*, t. LXXIX, janvier-juin 1915, p. 554. Sur cette question, voir aussi Léon DUGAS, « Dépersonnalisation et fausse mémoire », *Revue philosophique*, t. XLVI, juillet-décembre 1898, p. 423-425.

2. Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome II, *op. cit.*, p. 42.

3. *Ibid.*, p. 318.

forme complète de l'impression de dépersonnalisation lorsque le sujet se sent étranger à toutes ses perceptions, actions, souvenirs, pris en bloc<sup>1</sup>.»

Les patients de Janet se décrivent comme des machines obéissant à des lois qu'elles ne contrôlent pas: « Tous nos malades tiennent le même langage, les mots “machines”, “automates”, “mécaniques” reviennent constamment dans leur langage<sup>2</sup>.» Ces métaphores permettent justement aux patients d'expliciter le rapport d'extériorité qui s'installe vis-à-vis de leurs maux. La projection des hallucinations en dehors de soi, le plus souvent devant (ou à côté)<sup>3</sup>, actualise des sentiments de dissociation intrapsychique que le corps-machine éprouve. Si la topologie du « dispositif » hallucinatoire varie en fonction des individus (un patient, Jean, est « disposé à les localiser dans le “cervelet” ou bien dans le front “au sommet à droite”<sup>4</sup>»), la majorité situe les images et les sons à l'extérieur du corps propre<sup>5</sup>. En outre, à la dimension machinique et machinale de la projection hallucinatoire se greffent des phénomènes d'impression de réalité créés par le trouble mental: l'hallucination entraîne toujours une image « vive », « intense », « précise », « détaillée », « parfaite », « stable ». Dans un compte rendu de thèse défendue par un certain Henri Meuriot (*Des hallucinations des obsédés: pseudo-hallucinations*, Paris, 1903), l'auteur définit les pseudo-hallucinations comme des :

« Perceptions subjectives très vives, possédant tous les caractères propres aux hallucinations véritables : intensité très grande, spontanéité, incoercibilité, grande précision sensorielle, détail, perfection, stabilité du tableau, mais auxquelles fait défaut un élément essentiel, – l'apparence

1. *Ibid.*, p. 317.

2. *Idem.*

3. Voir à ce propos D<sup>r</sup> A. GRÜNBAUM, « Pseudovorstellung und Pseudohalluzination. Beitrag zur Pathopsychologie des Gegenstandsbewusstseins », *Zeitschrift für gesamte Neurologie und Psychiatrie*, Berlin, avril 1917, p. 100-109.

4. Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome I, *op. cit.*, p. 120.

5. « Voz... voit les arbres, le mur, les chaînes, en dehors de lui : “c'est bien en dehors de moi puisque cela m'empêche d'avancer, il me semble que cela me barre le chemin”. Rp... soutient que l'image de son directeur est à 5 mètres devant lui. Même pour les malades précédents, Jean et Claire, qui finissent par mettre l'hallucination dans leur tête, il ne faut pas conclure trop vite. C'est quand on les interroge, quand on les force à réfléchir qu'ils hésitent à considérer leur image comme extérieure. Au début quand ils parlent spontanément ils affirment que l'image apparaît “devant eux, à l'extérieur”. Pourquoi donc changent-ils d'avis à la réflexion, c'est qu'ils sont eux-mêmes étonnés qu'une image puisse être extérieure quand elle manque d'un caractère essentiel des choses extérieures » (*idem*).

d'une réalité objective, qui est précisément le caractère fondamental de l'hallucination vraie<sup>1</sup>.»

Qu'il s'agisse d'hallucinations vraies (à savoir de visions ayant un caractère très complet en termes d'illusion de réalité) ou de pseudo-hallucinations (constituées d'images symboliques d'une idée accaparant le malade)<sup>2</sup>, « ces spectacles<sup>3</sup> » – comme les appelle Janet – perturbent les patients au même degré. Les phénomènes hallucinatoires entraînent en effet un trouble face au statut d'une image mentale qui mime la perception réelle: car si les sensations du sujet sont réelles, les images n'ont aucun fondement objectif. Plus précisément, l'hallucination implique un affaiblissement du principe de réalité au profit d'une pensée réflexe, automatique et déliée, ce retrait de la réalité favorisant l'afflux d'images et de sons sous la forme d'un spectacle audiovisuel. Le sujet victime d'hallucinations se sent alors écartelé entre deux consciences, l'une qui le pousse à adhérer aux « propositions » farfelues de son subconscient, l'autre qui s'efforce de tempérer l'absurdité des perceptions. Les états de conscience « dimidés » où « l'homme semble double, faire, d'une part, des actions qu'il ignore de l'autre<sup>4</sup> » forment en réalité le noyau dur des études psychopathologiques de Pierre Janet et de ses contemporains. C'est l'incertitude entre subjectivité et objectivité, entre croyance et dénégation, qui motive en partie l'affliction de patients lesquels s'interrogent sans cesse sur l'authenticité de telles hallucinations. Selon Janet:

« Le fait le plus important, en effet, ce n'est pas précisément que ces images manquent d'extériorité, c'est qu'elles manquent *de réalité*. Ce caractère très important se rattache au sentiment de la croyance, de la certitude. Un objet nous paraît réel quand nous mettons tous nos actes, tous nos sentiments en accord avec l'image qu'il présente. Or, nos sujets se rendent compte que cette hallucination n'est pas pour eux une réalité. Ils disent eux-mêmes que ce sont “des sortes d'hallucinations”, “des irré-

1. P. HARTENBERG, *La Presse médicale*, samedi 10 octobre, 1903, n° 81, p. 76. Selon William James, les pseudo-hallucinations sont des hallucinations « à des degrés plus légers », différant « des images ordinaires de la mémoire et de l'imagination en ce qu'elles sont beaucoup plus vives, précises, détaillées, stables, soudaines et spontanées, dans le sens où nous n'avons absolument pas le sentiment de jouer un rôle dans leur production » (WILLIAM JAMES, *Précis de psychologie*, *op. cit.*, p. 294).

2. Pierre Janet les appelle les « pseudo-hallucinations symboliques » (PIERRE JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome II, p. 278 et suivantes).

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 268.

lités". Leur tourment consiste précisément à douter de la réalité de ces images, à s'interroger sur leur existence<sup>1</sup>. »

L'hallucination est vécue à la fois comme irréalité et comme une image palpable déployée par une instance autre, le sujet étant prisonnier d'un système de croyance marqué par le désaveu : « Je sais bien (que c'est faux) mais quand même (j'y crois)<sup>2</sup> » – à l'instar du spectateur de cinéma théorisé par Christian Metz dans les années 1970. Bien qu'il ne soit jamais, chez Janet, explicitement question du cinématographe, les descriptions de l'hallucination indiquent pourtant que le modèle de la projection d'images animées imprègne l'imaginaire médico-psychologique. C'est clairement le cas dans un texte du neurologue et psychologue Paul Sollier étudiant le profil de patients qui, suite à un choc physique ou une grave maladie, rétrogradent mentalement dans leur passé. Il remarque que, « suivant le degré de l'anesthésie cérébrale, on observe dans cet état au moins deux manières de réagir du sujet » :

« Tantôt il revit véritablement toute sa vie passée, au point de croire y être encore et de continuer à agir en conséquence, si on arrête le travail cérébral à un moment donné ; tantôt il assiste au déroulement de son existence, comme s'il la voyait dans un rêve ou sur un cinématographe ; c'est une sorte de souvenir hallucinatoire qu'il en a. Mais dès qu'on l'arrête, il se retrouve dans l'époque présente, avec l'impression plus ou moins vive seulement de ce qu'il vient de repasser<sup>3</sup>. »

Dans l'argumentation de Paul Sollier, le trouble de la mémoire vient à mimer le déroulement d'une séance cinématographique qui introduit le sujet dans un espace-temps où la succession d'images provoque des effets hallucinatoires. Le rapprochement avec le rêve stipule, à nouveau, cette affinité « naturelle » entre le rêve et le film tant de fois remarquée – le cinéma permettant de mettre en scène des *scenarii* « dans lesquels l'extravagant, l'irréel se [trouvent] poussés aux dernières limites<sup>4</sup> ». Le cinématographe n'est pas seulement appréhendé comme un simple

1. *Ibid.*, tome I, p. 93-94.

2. Octave MANNONI, « Je sais bien, mais quand même... », *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

3. Paul SOLLIER, *Le Problème de la mémoire. Essai de psycho-mécanique*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 194.

4. Albert REYNER, « Les Trucs de la cinématographie », *Le Magasin pittoresque*, série 3, t. 12, 1911, p. 187.

prolongement des organes des sens, mais met en œuvre le fantasme d'un accès illimité au monde de l'intériorité psychique.

La tendance à adjoindre les processus psychiques à des techniques d'enregistrement et de communication concerne alors les sciences du psychisme dans leur ensemble. Le sujet percevant devient un appareil cinématographiant des figures (plus rarement des sons) qui se dessinent sur l'écran de son esprit ou de l'œil intérieur de son imagination. Les sources mobilisent les dispositifs cinématographiques selon deux modalités: soit implicitement *via* un réseau sémantique précis qui laisse deviner leur influence; soit explicitement en tant que modèles fonctionnels de la pensée ou de l'imaginaire. Qu'il s'agisse du discours des savants ou des patients, l'hallucination est vue comme la projection d'images mouvantes sur une surface extérieure au sujet, lequel devient un appareil à (re)produire une représentation. L'halluciné est pensé à la fois relativement aux appareils audiovisuels (en tant que corps-machine), et au spectateur de vues animées partagé entre conscience de l'artifice et illusion de réalité référentielle. Cette hypothèse prend davantage de relief une fois mise en regard des énoncés qui pathologisent l'hallucination, et qui manifestent par là-même la peur d'une perte des repères cognitifs habituels que celle-ci entraîne. Porteuses de cette crainte diffuse, les sciences médicales encodent systématiquement l'hallucination dans les registres de l'automatisme fonctionnel, de la représentation en trompe-l'œil, du défilement perpétuel d'images multiples et variées, ainsi que de la lucidité du sujet emprisonné dans son leurre perceptif. Sous cet angle, l'halluciné est otage de ses impressions, réduit à une passivité irrémédiable face au perçu.

Or, cette conception générale de l'hallucination entre singulièrement en résonance avec la manière dont le spectateur est construit par la rhétorique moralisatrice qui prévient contre la confusion possible de la représentation avec son référent. Comme on le verra plus loin, le spectateur de cinéma est saisi en tant qu'acteur et témoin d'une représentation vécue sur un mode hallucinatoire. À travers cette lecture des troubles nerveux où prédominent des états subjectifs divisés, le cinématographe (au sens large de projection d'images mobiles) devient ainsi, autour de 1900, un opérateur de pensée privilégié dans l'étude de l'hallucination.

*Les hallucinations télépathiques*

Autour de 1880-1890, les études parapsychologiques s'intéressent à une nouvelle conception de l'hallucination qui n'est plus vue comme l'apanage exclusif des névrosés et des psychotiques. À la fin du siècle, l'hallucination supplante le rêve en tant que modèle de l'activité psychique, comme le prouve l'abondante littérature sur ces questions, ainsi que le processus de résorption du rêve dans les phénomènes hallucinatoires. Dans sa thèse d'habilitation sur les hallucinations étudiées au croisement de la pathologie et de la technologie, Jean-Christophe Valtat identifie également ce nouveau paradigme de l'hallucination émergent (entre autres) grâce aux travaux de la *Society for Psychical Research* de Londres qui lance, en 1889, une vaste enquête sur les hallucinations chez les sujets sains<sup>1</sup>. Henry Sidgwick et ses confrères réunissent alors l'avis de 17 000 personnes à propos d'épisodes hallucinatoires visuels ou auditifs (à savoir des impressions causées sans agent extérieur) qu'elles auraient pu vivre en dehors de tout état maladif<sup>2</sup>. De cette recherche, il ressort la fréquence élevée d'hallucinations chez des individus qui échappent aux stigmates des troubles nerveux, ce qui contribue, dans un certain sens, à banaliser ce phénomène perceptif. Elle montre également que, si vers 1840-1850 les hallucinations auditives prévalaient sur les hallucinations visuelles, la proportion s'inverse à la fin du siècle au profit d'images mentales en majorité visuelles – ces dernières représentant principalement des éléments réalistes du quotidien, des figures amies ou des sons familiers, et non plus seulement des scènes fantastiques.

Plus spécifiquement, ce questionnaire, et d'autres investigations similaires, mettent au jour un type d'hallucination – les hallucinations télépathiques – où dominent deux traits essentiels: d'une part la primauté de l'image en mouvement, et d'autre part la (quasi) simultanéité des phénomènes de transmission et de réception des messages. Dans le domaine des sciences paranormales, on se passionne en effet pour toute une série de faits étranges où les hallucinations, les rêves

1. Jean-Christophe VALTAT, «La Littérature hallucinée – entre pathologie et technologie, 1800-1900», thèse d'HDR, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, 2009. Voir aussi Simone NATALE, «A Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays and Psychical Research around 1900», *Canadian Journal of Communication*, vol. 36, 2011, pp. 263-275.

2. Henry SIDGWICK, H. JOHNSON, F. W. H. MYERS, F. PODMORE, «Report on the Census of Hallucinations», *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 1894, n° 10, p. 25-422; Henry SIDGWICK, «Statistical Inquiry into Hallucinations», *International Congress of Experimental Psychology*, Londres, Williams & Norgate, 1892, p. 56-61.



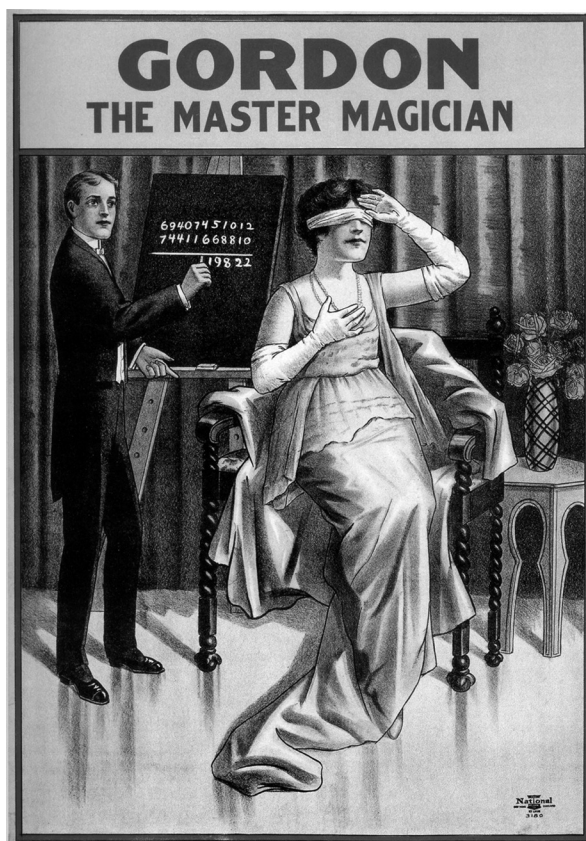


Fig. 23. Affiche pour un numéro de mentalisme par le magicien Gordon, vers 1910.

et les visions interviennent chez des sujets cultivés qui communiquent volontairement ou spontanément entre eux par télépathie<sup>1</sup> (fig. 23). Phénomène déjà connu dans l'hypnotisme où l'opérateur et le sujet peuvent échanger (inconsciemment ou non) idées et images, la télépathie met en relation deux ou plusieurs personnes, le plus souvent géographiquement éloignées, mais mentalement reliées par un courant psychique invisible le long duquel peuvent transiter des informations. Observées majoritairement chez des individus qui reçoivent, *via* un message télépathique, la nouvelle de la mort (ou de la crise) imminente

1. Pour une histoire de l'idée de télépathie, voir Roger LUCKHURST, *The Invention of Telepathy: 1870-1901*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

d'un proche, ces manifestations télépathiques déclenchent une vision hallucinatoire où la personne en danger s'adresse (visuellement, auditivement) à un parent ou ami qui la ressent comme objective :

«Voici exactement en quoi consiste le phénomène télépathique: A (l'agent) est mort, B (le sujet) étant éveillé, a aperçu A dans sa chambre; les deux faits ont coïncidé dans le temps; la mort de A, la vision de B, et la coïncidence des deux faits doivent être établis par d'indiscutables témoignages<sup>1</sup>.»

Pour ceux qui défendent la réalité des faits paranormaux, il s'agit d'«affirmer l'existence d'un lien causal entre les hallucinations télépathiques qui constituent un groupe naturel de phénomènes d'une part, et, d'autre part, un état mental exceptionnel, celui d'un homme qui va mourir<sup>2</sup>». Sans entrer dans une discussion sur le bien-fondé scientifique de ces idées, les hallucinations télépathiques mobilisent une nouvelle variante du corps humain comme machine de communication et de projection d'images et de sons.

Plus encore, les hallucinations télépathiques, à l'instar d'autres métaphores de l'hallucination, reproduisent le fonctionnement de «télé-dispositifs» (imaginaires ou concrets) mis en lumière par François Albera et Maria Tortajada<sup>3</sup>, et servant à transférer des informations à distance. L'ouvrage collectif consacré aux communications télépathiques entre hallucinés et mourants, *Phantasms of the Living* (1886), contient un certain nombre d'occurrences qui entrent dans le registre des télé-dispositifs. Les auteurs Gurney, Myers et Podmore répondent avec ce livre à une enquête mandatée par le Conseil de la *Society for Psychical Research* de Londres, dans le but de mieux comprendre ces hallucinations jugées véridiques<sup>4</sup>. Signant la préface de la traduction française, Charles Richet déclare qu'il «est certaines hallucinations, lesquelles, au lieu d'être dues au hasard de l'imagination, présentent un rapport étroit avec un fait réel, éloigné, impossible à connaître par le secours de nos

1. E. GURNEY, F. W. H. MYERS, et F. PODMORE, *Les Hallucinations télépathiques*, trad. abrégée par Léon Marillier, avec une préface de Charles Richet, Paris, Félix Alcan, 1905 [1886], p. 57.

2. *Ibid.*, p. 225.

3. François ALBERA et Maria TORTAJADA, «Prolégomènes à une critique des "télé-dispositifs" », *op. cit.*

4. E. GURNEY, F. W. H. MYERS et F. PODMORE, *Les Hallucinations télépathiques*, *op. cit.*

sens normaux<sup>1</sup>». L'objectif consiste alors à postuler « dans l'homme un élément capable d'être impressionné par l'action de forces surnormales<sup>2</sup> ». Tout individu serait en mesure « d'entrer en communication directe avec d'autres intelligences », à savoir de transmettre « des pensées et des sentiments d'un esprit à un autre sans l'intermédiaire des organes des sens », en particulier par le biais d'apparitions hallucinatoires qui « sont des exemples de l'action supra-sensible d'un esprit sur un autre<sup>3</sup> ». Certains cas de « télépathie spontanée<sup>4</sup> » occasionnent en effet chez le récepteur des hallucinations comprises comme des images « projetées au dehors par le cerveau du sujet, images qui se transforment pour lui en objets réels<sup>5</sup> ». Comme dans le cadre des théories des hallucinations pathologiques, l'image mentale est expulsée hors du sujet pour « se matérialiser » à distance, dans un espace autre.

Les auteurs de *Phantasms of the Living* établissent une classification distinguant les différentes catégories/modalités de transmission des idées et des images : « impression purement interne, image ou émotion » ; « impression objectivée » ou hallucination ; hallucination pendant le rêve, la veille ou les états intermédiaires entre veille et sommeil. Afin de compléter les critères typologiques, les hallucinations peuvent être : visuelles, auditives ou tactiles, courtes ou rapides, simples ou multiples, simples (entre deux sujets) ou « *reciproques* » (« le sujet et l'agent semblent avoir agi l'un sur l'autre »), soit encore « *collectives* » (là « où une même impression a été éprouvée à la fois par plusieurs personnes<sup>6</sup> »). Dans ces différents cas, les deux pôles émetteur (l'agent) et récepteur (le percipient) de la communication télépathique doivent se trouver dans des conditions émotionnelles et physiques particulières. Alors que l'agent est plongé dans un état de détresse, la personne qui capte le message visuel et/ou auditif est dans « une condition spécialement favorable pour la production des hallucinations », c'est-à-dire dans un « état de repos ou de passivité<sup>7</sup> » (le plus communément dans un état de somnolence). Le message télépathique transite donc entre deux personnes qui, non seulement entretiennent des rapports de sympathie (familiale, amicale,

1. Charles RICHTER, « Préface » à E. GURNEY, F.W.H. MYERS, et F. PODMORE, *Les Hallucinations télépathiques*, *ibid.*, p. vii.

2. E. GURNEY, F. W. H. MYERS, et F. PODMORE, *ibid.*, p. 7-8.

3. *Ibid.*, p. 11-12.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 208.

6. *Ibid.*, p. 69.

7. *Ibid.*, p. 117.

etc.), mais qui sont également raccordées l'une à l'autre par des états subjectifs complémentaires facilitant la transmission.

Deux groupes d'hallucinations télépathiques en particulier réfèrent à l'image animée: les «hallucinations rapides et multiples de la vue; ces visions changeantes durent parfois très longtemps et leur origine subjective n'est pas douteuse<sup>8</sup>»; et les «hallucinations collectives<sup>9</sup>» éprouvées par plusieurs personnes à la fois à partir d'une même source émettrice. Pour ce qui est du premier cas, inutile de s'attarder, on se souvient comment la visualité névrotique procède d'un flux hallucinatoire d'images fugaces et versatiles. Les hallucinations collectives, quant à elles, consistent en ce qu'un sujet projette ses impressions télépathiques sur un groupe de personnes «qui sont étroitement liées avec l'agent» et qui perçoivent à peu près le même message au même moment. En voici le canevas:

«A, qui traverse quelque crise grave, exerce simultanément une action télépathique sur B et C qui se trouvent ensemble. B et C éprouvent tous deux une hallucination et ces deux hallucinations ont une ressemblance plus ou moins étroite<sup>10</sup>.»

Les auteurs de l'enquête signalent une variante possible dans le cas où l'hallucination de B devient contagieuse et atteint C, D, E, etc. Dans les deux occurrences, «le temps pendant lequel de telles hallucinations peuvent se produire est fort long (nous l'avons nous-mêmes arbitrairement fixé à 12 heures)<sup>11</sup>». Cette figure d'hallucination collective qui se transmet par contagion évoque les conditions de la projection d'images animées où la vue/le film («l'agent») «donne la branle à l'esprit<sup>12</sup>» des percipients (le public). La représentation et les spectateurs sont en effet couramment considérés comme étant reliés physiologiquement et psychologiquement par un courant immatériel et une communauté d'esprit. On retrouve ce trope de la sympathie télépathique dans d'autres phénomènes paranormaux où l'emportent les tropes de la communication «virtuelle» et «sans fil» entre deux instances éloignées – les technologies contemporaines comme la télégraphie sans fil, le téléphone

8. *Ibid.*, p. 167.

9. *Ibid.*, chapitre xv, p. 343-390.

10. *Ibid.*, p. 343.

11. *Ibid.*, p. 344.

12. *Idem.*

ou le cinématographe intercédant à la fois comme modèles privilégiés et objectivations avérées de ces mêmes fantasmes culturels.

Dans un article de 1899 paru dans *La Nature*, l'appel à un « cinématographe pour tous » génère le rêve d'un appareil transmettant les images de grands ou petits événements en direct dans l'espace domestique :

« Grâce aux progrès véritablement dévorants de la science et de l'industrie, le cinématographe, dont la première apparition publique date de trois ans à peine, est à la veille de prendre sa place au foyer domestique, au même titre que la jumelle, le théâtre et le stéréoscope. Avant peu, le monde sera inondé de bandes cinématographiques à bon marché, comme il l'est déjà de périodiques illustrés et de *magazines*; mais au lieu de simples illustrations, ce seront de véritables photographies en mouvement qui nous montreront le fait de la veille, la plus récente manifestation, le duel à sensation, le mariage *smart* de la saison, etc., etc., en attendant le quotidien cinématographique qui nous fera assister *de visu*, sans quitter notre chambre, à toutes les manifestations actives de nos contemporains<sup>1</sup>. »

Les conditions de possibilité de ce type de représentations ressortissent autant d'une mystique du progrès technologique vu comme infini, que d'une fiction de la communication instantanée abolissant les frontières spatio-temporelles. Ces énoncés s'inscrivent plus largement dans une histoire des « télé-dispositifs » centrés sur le principe de la diffusion à distance, avec ses corollaires d'immédiateté, de transparence et de simultanéité du perçu. Les investigations sur la télépathie concordent en effet historiquement et culturellement avec les spéculations sur la télé-vision :

« Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, la télévision a donné une forme institutionnalisée à la question de la *télé-vision*, qui se pose bien avant cette époque, d'abord sous des formes fantastiques ou fantaisistes (contes, utopies), puis, dans la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle, autour de dispositifs et de machines inventées ou imaginées pour la transmission d'une information à distance<sup>2</sup>. »

Affirmant que « la question de *la transmission à distance* est travaillée dans le domaine des techniques et des technologies comme dans celui

1. E. HOSPITALIER, « Le Cinématographe pour tous et les publications cinématographiques », *La Nature*, n° 1332-1357, 1<sup>er</sup> semestre 1899, p. 18.

2. François ALBERA et Maria TORTAJADA, « Prolégomènes à une critique des "télé-dispositifs" », *op. cit.*, p. 35.

de l'imaginaire social qui lui est lié<sup>1</sup> », François Albera et Maria Tortajada notent que :

« Les “télé-dispositifs” sont avant tout appréhendés par rapport à la question de l'éloignement (*télé*) entre la source et la réception, puisque la transmission à distance les définit (c'est la fonction qui leur est assignée). [...] Leur finalité est, d'une part, de vaincre la distance spatiale (produire un effet de proximité entre des espaces disjoints) et, d'autre part, de vaincre le temps par l'immédiateté de la transmission<sup>2</sup>. »

Dans le cas des hallucinations télépathiques, les sujets humains servent d'émetteur et de récepteur situés à distance l'un de l'autre (dans des villes différentes), comme l'enseignent les nombreux témoignages recueillis par Gurney et ses confrères. Afin que la communication télépathique soit attestée, il est impératif que l'expédition du message et sa réception sous forme hallucinatoire soient séparées par un écart temporel minime, voire se recoupent complètement :

« Il est clair que pour que nous puissions affirmer une liaison entre les deux phénomènes, il faut qu'ils coïncident dans le temps. [...] Plus grand est l'intervalle qui sépare les deux faits, plus il y a de chances de n'avoir affaire qu'à une coïncidence fortuite<sup>3</sup>. »

Cette abolition virtuelle de l'espace et du temps fonde l'imaginaire de l'immédiateté qui « fait ainsi le plus souvent l'économie des médiations bien réelles : humaines ou techniques<sup>4</sup> ». Ce fantasme de contact direct et transparent où le corps-machine s'évapore au profit de son duplicata hallucinatoire, fait entièrement partie du cadre culturel dans lequel se développent les recherches menées par les parapsychologues et spirites, parallèlement (et parfois même conjointement suivant les cas) avec celles des ingénieurs, photographes et inventeurs qui tentent de mettre au point des dispositifs d'images photographiques animées et agrandies. Or, on peut remarquer que :

« Le cinéma, média de la “différance”, du stockage et de la répétition, génère [...] à son apparition, un sentiment, inédit jusque-là, d'immédiateté et

1. *Ibid.*, p. 36.

2. *Ibid.*, p. 37

3. E. GURNEY, F. W. H. MYERS, et F. PODMORE, *Les Hallucinations télépathiques*, *op. cit.*, p. 60.

4. François ALBERA et Maria TORTAJADA, « Prolégomènes à une critique des “télé-dispositifs” », *op. cit.*, p. 41.

de quasi-simultanéité tant le spectacle qu'il propose ("réception") paraît peu dissocié de l'événement ("émission"), voire lui correspondre<sup>1</sup>.»

Les premiers spectateurs du cinématographe sont mis en présence d'une nouvelle machine qui combine des éléments techniques connus (la projection, la photographie, etc.) au sein d'une configuration inédite qui éveille un étonnement et un émerveillement préparés de longue date par les sciences psychiques dont l'imaginaire est déjà riche en « cinématographes » virtuels et potentiels. La stupéfaction des premiers spectateurs résulte de la découverte d'une technologie à laquelle tant d'utopistes ont rêvé, aux côtés d'autres dispositifs qui véhiculent, comme elle, des fantasmes de toute-puissance communicationnelle. Plus généralement, les études sur les hallucinations télépathiques convoquent plusieurs paradigmes liés au champ de la projection cinématographique. La phénoménologie et le développement d'une telle « hallucinophilie<sup>2</sup> » permet de formuler l'hypothèse d'un impact des technologies contemporaines sur la « pratique » et la théorie des hallucinations télépathiques.

On ne peut en effet manquer de signaler les affinités fonctionnelles de celles-ci avec le téléphone, le télégraphe ou la projection d'images fixes ou animées, les questions de la temporalité, de la synchronisation et de la visualisation orientant l'ensemble des problèmes posés au monde économique et social (notamment dans la sphère du travail et des déplacements mécanisés). Le besoin de dépasser, grâce à la technologie, les limites du possible (du pensable, du visible) impulse une série hétérogène de projets où l'humain tente de défier les lois naturelles de l'espace et du temps. Dans cette optique, les spirites sollicitent abondamment les « nouvelles » techniques de communication et d'enregistrement, dans le but non seulement d'actualiser leurs découvertes, mais également de légitimer scientifiquement leurs doctrines. Si le cinématographe vient apporter une caution à ces spéculations, il réalise concrètement des fantaisies occultistes, permettant alors à la réalité de dépasser la fiction.

### *Le cinéma, métaphore du psychisme*

Le dispositif cinématographe advient à de nombreuses reprises dans des comptes rendus de délires hallucinatoires, soit pour servir

1. *Ibid.*, p. 42.

2. Le terme est de Jean-Christophe VALTAT (« La Littérature hallucinée – entre pathologie et technologie, 1800-1900 », *op. cit.*).

de métaphore au trop-plein visuel dont souffre le patient, soit pour officier en tant que modèle épistémologique qui permet de retracer une expérience mentale de régression vers un stade « où les représentations surgissent réellement dans le monde extérieur et ne sont pas reconnues comme des processus intérieurs<sup>1</sup> ». Au tournant du siècle, le cinématographe devient, de fait, la métaphore privilégiée de l'hallucination, comme le montre un ouvrage de 1905 destiné à des étudiants en droit auxquels Paul-Maurice Legrain décrit la crise d'un patient alcoolique sous la forme suivante :

« Le premier cas que je vais vous présenter est celui d'un délirant alcoolique simple, chez lequel vient d'exister la bourrasque hallucinatoire classique, d'une durée éphémère. Les images sensorielles ont été, comme toujours, surabondantes. [...] Je lui laisse la parole : "Cela m'a pris tout d'un coup; je voyais du monde qui me poursuivait pour me faire du mal. Pour moi, c'était réel; maintenant que je vais mieux, je commence à voir que c'était une attaque de folie. [...] Je voyais des bêtes qui passaient sur mon lit, des personnes, des figures difformes, des serpents, des chiens, des morts. J'entendais des cloches, de la trompette, des orages. Je rêvais que ma lampe à souder faisait explosion..." (Remarquez que le malade lui-même se sert constamment du mot *rêve*. En effet, c'est un vrai cauchemar auquel il a assisté, éveillé, et qui est en tout comparable à ceux que l'on fait pendant le sommeil [...]) "Je voyais passer des dessins partout sur les murs comme dans un cinématographe..." (La comparaison est tout à fait exacte. Les images sensorielles sont si abondantes que le malade a l'impression qu'il est devant un kaléidoscope. Aucun état de conscience n'a le temps de se former; le malade est figé, uniquement animé par les sensations rapides que suscitent les hallucinations)... "Les images avaient la couleur du phosphore; ça allait et revenait. Cela représentait des hommes, de belles femmes, des images d'église plutôt. [...] Tout à coup les images sont devenues noires. Et je vis arriver de belles dames, toutes costumées de noir; elles portaient des fleurs et chuchotaient en approchant de mon lit. C'était ma fin dernière. C'étaient des esprits"<sup>2</sup>. »

Dans ce trilogue entre malade, médecin et étudiants, différents éléments indiquent la fonction modélisante du cinématographe: 1) La proximité des expériences du délire, de l'hallucination, du rêve et du cinématographe qui se rapportent toutes à une surcharge d'images

1. Victor TAUSK, *L'«Appareil à influencer» des schizophrènes*, op. cit., p. 95.

2. Paul-Maurice LEGRAIN, *Éléments de médecine mentale appliqués à l'étude du Droit (Cours professé à la Faculté de Droit en 1905)*, Paris, Arthur Rousseau, 1906, p. 47-50



(et de sons) qui vont et viennent devant les yeux (ouverts ou fermés) du sujet. 2) Justifiée par quelques principes communs (image animée ou en constante métamorphose, foisonnement sensoriel, transformation perpétuelle du perçu, ruptures d'échelles, etc.), l'homologie entre cinématographe et kaléidoscope confirme leur assimilation dans l'imaginaire médical de l'époque; elle indique également la centralité des dispositifs d'images animées dans la théorisation des phénomènes psychiques pathologiques. 3) Le spectateur cinématographique devient ici le modèle du patient en pleine crise de paranoïa hallucinatoire. 4) Le cinématographe fournit à la paranoïa le modèle idoine pour exprimer le processus de projection des hallucinations à l'extérieur de soi, alors que le patient s'attribue le délire dans l'après-coup. 5) Rappelant les théories sur le rayonnement du psychisme ou de la pensée<sup>1</sup>, la mention de la luminosité des images hallucinatoires (phosphorescentes ou noires) entre également dans le modèle du cinéma premier (lequel connaît par ailleurs plusieurs processus de colorisation). Ainsi, le caractère machinique de l'hallucination comme expression de l'inconscient cérébral semble particulièrement propice à sa conceptualisation *via* le cinématographe, et ce, d'une part, pour des nécessités purement techniques et descriptives, et d'autre part pour des raisons « idéologiques » plus diffuses.

Car si le cinéma sied si bien à l'hallucination et *vice versa*, c'est surtout parce que le spectateur et l'halluciné apparaissent comme des sujets pathologiques, marqués du sceau de la modernité et de ses *stimuli* pathogènes. En effet, il semblerait que le cinématographe s'accorde spécialement bien avec un appareil psychique névrotique en lutte avec un environnement hostile, d'où ses nombreuses occurrences dans des textes traitant de troubles nerveux (à l'instar du délire hallucinatoire, de la manie, de la paramnésie). Davantage que la photographie (technologie amplement acceptée au tournant du siècle), le cinéma devient au xx<sup>e</sup> siècle le lieu de fixation d'angoisses concernant le sujet fragilisé par la modernité<sup>2</sup>. Le spectateur de cinéma et l'halluciné ne sont alors que

1. Voir par exemple: D<sup>r</sup> BONNAYMÉ, *La Force magnétique, l'agent magnétique, et les instruments servant à les mesurer*, Paris, Librairie du Magnétisme, 1908.

2. Pour une discussion des liens entre cinéma et photographie dans le discours médical, voir mon article « Une subjectivité écartelée entre stase et mouvement: l'image fixe et l'image animée dans le discours médical au début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Laurent GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au xx<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 63-74; « A Subjectivity Torn Between Stasis and Movement: Still Image and Moving Image in Medical Discourse at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century », dans Laurent

des incarnations possibles de cette peur d'une division subjective, à la fois incontrôlée et incontrôlable.

Le cinématographe détermine cependant une série supplémentaire de métaphores visant à illustrer, non plus seulement l'hallucination, mais le travail de la pensée, de la perception, et parfois de la connaissance. Dans ce registre, il est très souvent comparé au fonctionnement du cerveau dans lequel s'enchaînent et se combinent des éléments hétérogènes<sup>1</sup>. Aussi, « le procédé de succession et de combinaison des images et des idées dans le cerveau n'est-il pas analogue, ou, du moins comparable à celui du cinématographe<sup>2</sup> », écrit François Roussel-Despierre dans un ouvrage sur l'idéal esthétique. De son côté, Émile Gautier invite les lecteurs de la revue *La Science française* à faire appel au « cinématographe de [leur] imagination évocatrice<sup>3</sup> » afin de se représenter la ville de Paris et sa circulation. Ailleurs, dans un traité de psychologie criminelle, la métaphore cinématographique intervient pour mettre en scène la vision d'une exécution capitale :

« Il regarde sans effroi la guillotine ; on le pousse, le corps bascule, le couperet glisse, le sang jaillit, la tête tombe. Les autres détails nous échappent. Nous n'avons plus exactement conscience du carnage ; l'œil enregistre ce qu'il voit, comme le cinématographe retient les moindres détails des scènes qui se déroulent devant l'objectif<sup>4</sup>. »

La vision du spectacle de la mort est déléguée à l'automatisme d'une machine mentale qui « enregistre » tout sans restriction de manière « inconsciente », y compris les détails qui restent inaperçus. L'appareil cinématographique est alors sollicité à un double niveau puisqu'il permet de signifier l'objectivité idéale de la perception et son automaticité totalisante. La psychologie des mystiques, quant à elle, privilégie la force de projection de l'appareil cinématographique afin de restituer « la procession » des péchés acculant l'individu au jour du Jugement dernier :

GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Between Still and Moving Images*, New Barnet, John Libbey, 2012, p. 47-58.

1. Notons qu'à cette époque l'équivalence entre le cerveau et le psychisme relève de l'évidence.

2. François ROUSSEL-DESPIERRES, *L'Idéal esthétique. Esquisse d'une philosophie de la beauté*, Paris, Félix Alcan, 1904, p. 169.

3. Émile GAUTIER, « L'Automobilisme et les transports urbains », *La Science française*, n° 126, VII<sup>e</sup> année, 23 juin 1897, p. 321.

4. Émile MICHON, *Un peu de l'âme de Bandits. Étude de psychologie criminelle*, Paris, Dorbon-Ainé, [s. d.], p. 227.

« C'est toute la vie intérieure qui se projette ainsi devant nous par une sorte de cinématographe spirituel. Tel cet appareil qui reproduit par la projection sur un écran des suites de mouvements, des scènes animées au lieu d'un tableau isolé, immobile. C'est un régiment qui défile, l'arrivée d'un train en gare, l'arrêt, les portières qui s'ouvrent, les voyageurs qui se dispersent, – ou la mer sur les côtes avec le flux et reflux, les vagues qui sautent et retombent en battant les rochers. Une série d'instantanés ont été pris, et reviennent tour à tour dans le même ordre et la même vitesse, par un mouvement d'horlogerie, peut-être quinze cents pour une scène d'une minute. Ainsi en sera-t-il quelque jour de toute vie, nous en composons tout le tableau, détails, et une sorte de miroir divin, un enregistreur précis et nécessaire nous les remettra tous sous les yeux dans leurs enchaînements et leurs perspectives véridiques<sup>1</sup>. »

Les films Lumière servent ici à étayer l'exhaustivité et la « vérité » des péchés montrés au repentir en une succession de scènes animées, la comparaison avec le « miroir divin » complétant la capacité monstrative et magique du dispositif cinématographique, sans pourtant l'égaliser dans ses fonctions d'emmagasinage (de mémorisation) et de défilement en boucle (d'itérativité) des images.

Publié en 1911, un ouvrage sur le travail de l'imagination (appelée « idéation »), et plus généralement sur la formation et le fonctionnement des images mentales, contient un exemple remarquable d'usage du modèle cinématographique appliquée à l'explication du « montage » reliant les images mentales (ce terme n'apparaît évidemment pas en tant que tel) :

« Je ferme un instant les yeux, écrit le philosophe Edme Tassy en 1911, et j'essaye d'imaginer une personne rencontrée tantôt; je n'y parviens pas, mais un homme que je ne connais point se présente à ma vue intérieure; il est assis, il se lève et gesticule avec les gestes familiers de la personne que j'aurais voulu me représenter; en vérité, je le pense plutôt que je ne le vois. Il est remplacé par un autre personnage qui porte la blouse d'un ouvrier peintre; celui-ci se met encore à gesticuler, *en dehors de ma volonté*, comme s'il avait une volonté opposée à la mienne; cependant il existe de par moi. Je *n'ai aucun pouvoir sur les gestes qu'il fait*; si je voulais imposer à ma vision mentale les mouvements que je pense, elle s'évanouirait. Je l'essaye, et la vision disparaît; cependant, l'ouvrier peintre revient, mais plus petit que tantôt, il salue un monsieur en redingote qui

1. Jules PACHEU, *Psychologie des mystiques chrétiens. Les Faits: le poème de la conscience. Dante et les mystiques*, Paris, Perrin & C<sup>ie</sup>, 1909, p. 61-62.

se tourne brusquement vers moi, me montre du bout de sa canne une foule et se dirige vers elle; la foule est groupée dans un coin d'une très grande place que je n'ai jamais vue; une rangée d'omnibus stationnent du côté opposé à la foule; je n'ai pas le souvenir d'en avoir vu de semblables. Comment puis-je apercevoir des gens que je n'ai rencontrés nulle part et cette foule, cette place, ces omnibus qui me sont inconnus? On répondra que mes yeux les ont vus jadis sans que j'en aie eu connaissance. C'est fort bien, mais comment ces images se coordonnent-elles de manière à se présenter avec unité et suite? [...] J'imagine encore une petite vieille vue de dos, gravissant une rue en pente entre des maisons délabrées, image qui m'a frappé durant une promenade. – Je revois la vieille femme, elle est essoufflée et s'arrête; la montée est pénible; elle se retourne vers moi, elle a la figure d'une autre vieille que j'ai remarquée à l'hospice; elle arrive enfin sur un seuil; elle entre dans une cuisine, qui est celle de notre maison. Voilà une série d'images vues chacune à plusieurs jours d'intervalle, cependant j'aperçois la vieille femme dans une concordance parfaite d'allure avec le milieu où elle se trouve; ainsi sont ces tableaux animés que projette le cinématographe. Dans ces projections on nous montre des choses merveilleuses [...]: Une fée touche de sa baguette une table qui se transforme en un carrosse d'où sortent des personnages nains. Toutes ces fantasmagories ont l'air de réalité parce qu'elles se composent d'une suite coordonnée de photographies prise par le préparateur en diverses séries et rattachées de manière à ce qu'elles paraissent l'évolution de la scène même: ainsi la métamorphose opérée par la fée. Le cerveau agit comme le préparateur de ce cliché; il joint des suites d'images vues à intervalles parfois très éloignées et les coordonne sans difformité ni à-coup<sup>1</sup>. »

Il est difficile, à partir de cet extrait, de déterminer de manière univoque le type de procédé mis en jeu dans le récit, l'articulation entre ces images pouvant être rapprochée des techniques du fondu, du fondu enchaîné, du truc par substitution ou du passage simple d'un plan à l'autre sans marque de ponctuation particulière. Alors que le motif du défilé et de la mobilité des images mentales est, autour de 1900, parfaitement emblématique de l'hallucination, la succession d'images filmiques devient la figure d'expression idéale de la procession rapide d'images, qu'elles soient psychiques ou matérielles. L'esprit – ou l'imagination – est ici pourvu d'un pouvoir de liaison (de montage) des images qui gomme les discontinuités narratives ou sémantiques, comme pourrait le faire

1. Edme TASSY, *Le Travail d'idéation. Hypothèses sur les réactions centrales dans les phénomènes mentaux*, Paris, Félix Alcan, 1911, p. 192-194.

«un préparateur de projections cinématographiques» qui met bout à bout des séries photographiques discrètes que la projection unifiera. Le principe même de la projection qui efface le caractère fragmentaire des photogrammes au profit de l'illusion d'un mouvement continu est utilisé par Edme Tassy pour expliquer l'illusion de fluidité produite par la succession d'images mentales n'ayant qu'un faible rapport de causalité entre elles :

«Je comparais ce pouvoir [d'enchaînement] au travail d'un préparateur de projections cinématographiques qui relie les fragments de scènes au point de nous faire apparaître ensuite comme naturelles des représentations qui n'existent pas dans la réalité mais suivant la succession que le cinématographe leur impose : des fiacres escaladant des maisons, roulant sur les toits, redescendant dans la rue<sup>1</sup>.»

Semblablement au film (et en amont, à son «préparateur»), l'esprit peut donner les apparences de la réalité aux scènes les plus invraisemblables, renversant la logique rationnelle de l'expérience commune. Si le dispositif cinématographique rend intelligible un «procédé» propre au mental, son articulation directe avec le monde de la fantaisie met encore une fois en évidence la corrélation qui s'établit, dans les sciences du psychisme, entre cinéma et imaginaire.

Prenons encore un exemple pour montrer comment au tournant du siècle s'ajoute, au réseau «classique» des modèles visuels et optiques (*camera obscura*, peinture, gravure, panorama fixe ou mobile, lanterne magique), une série de métaphores qui mobilisent les découvertes technologiques récentes (la télégraphie, le téléphone, le cinématographe) – la photographie (du daguerréotype à l'instantané photographique) jouant le rôle de pivot entre métaphores «classiques» et «modernes». Dans ses études expérimentales sur l'intelligence, Alfred Binet présente le cas d'une fillette, Armande, dont l'imagerie mentale, guidée par des suggestions visuelles, fonctionne à l'instar d'un cinématographe (c'est-à-dire, confusément)<sup>2</sup>, lequel est directement associé à la rêvasserie

1. *Ibid.*, p. 203.

2. «Elle a les yeux fermés. La succession d'images a été très rapide. [...] Le lendemain, je l'interroge longuement, et elle m'apprend que ces défilés d'images lui sont familiers, viennent l'assaillir pendant qu'elle est toute seule à rêvasser, et qu'elle a les yeux ouverts; les images se succèdent rapidement, elles sont différentes, et Armande ne s'attend pas une seconde auparavant à celle qui lui apparaît. Ce défilé l'amuse; mais parfois, pendant une occupation sérieuse, quand elle apprend par cœur, cette prolifération la gêne» (Alfred BINET, *L'Étude expérimentale de l'intelligence*, Paris, Librairie C. Reinwald/Schleicher Frères & C<sup>ie</sup>, 1903, p. 161).

toujours comprise par les docteurs comme une faiblesse mentale. Les images qui défilent rapidement dans l'esprit de la fillette opèrent sur le mode de l'assaut auquel elle peine à se soustraire, malgré, parfois, le plaisir qu'elle peut y prendre. Binet commente l'imagination d'Armande en énonçant formellement la référence au cinématographe qui prend ici la forme de fondus (enchaînés ou non) :

« Chez Armande, comme elle le dit elle-même, l'image ne se transforme pas ; il y a un défilé d'images différentes, qui se chassent. Je ne crois pas cependant qu'on puisse affirmer qu'il y a toujours succession et jamais métamorphose. [...] (Elle ferme les yeux)... "Je vois un caniche qui fait le beau – seulement il se transforme en un dessin de tapisserie ... [...] Je vois surtout le bijoutier d'en face – je vois toujours la place sans que ça change... il y a un chien qui traverse dans le lointain, maintenant je vois des petites maisons sur une route isolée. C'est imaginaire... Je vois une quantité considérable de parapluies. – Je vois une vieille gravure [...]. – maintenant je me représente la broderie de Marguerite. Oh ! elle s'amplifie, cette broderie, elle devient immense... Je vois un panier sur une chaise [...]"<sup>1</sup>. [...] On ne peut se défendre d'une comparaison. Cette succession d'images visuelles ressemble beaucoup à ces "dissolving views" obtenues en projetant sur un écran avec une lanterne, une première image, puis une seconde image, qu'on éclaire progressivement pendant qu'on obscurcit la première. Ce n'est là qu'une comparaison bien incomplète avec un phénomène tout physique ; et cependant cette comparaison me paraît juste aussi comme impression morale. Armande est bien devant son image mentale comme si elle était assise devant l'écran du cinématographe ; je suppose qu'on lui demandât de décrire ce qu'elle verrait pendant les projections, elle ne parlerait pas autrement que lorsqu'elle analyse sa pensée. Rappelons-nous certaines de ses expressions. "Je vois toujours la place sans que ça change... il y a un chien qui traverse dans le lointain." N'est-ce pas une description bien cinématographique ? J'entends par là une description d'images qui semblent extérieures à l'esprit d'Armande<sup>2</sup>. »

Parmi ces procédés « bien cinématographiques », Alfred Binet oublie d'évoquer le principe de l'agrandissement de l'image (le « gros plan » sur la broderie, cette technique existant bel et bien dans la pratique filmique de l'époque, même si sa fonction est plus monstrative que narrative<sup>3</sup>) ;

1. *Ibid.*, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 163.

3. Sur le gros plan dans le cinéma des premiers temps, voir André GAUDREAU (dir.), *Ce que je vois de mon ciné. La Représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris,

et peut-être a-t-il également omis d'interroger Armande sur sa pratique éventuelle de spectatrice encore impressionnée par des images qu'elle aurait vues au cinématographe et dont son imagination aurait conservé quelques traces. Le processus de succession rapide d'images, toutefois, fait historiquement problème puisque les films de 1903 se composent d'une série de plan-tableaux autonomes se succédant relativement lentement à l'écran (excepté dans le cas des vues à transformation à la Méliès). La mention au défilé rapide d'images pourrait éventuellement procéder d'autres pratiques culturelles, comme la poétique des Incohérents fondée, par exemple, sur un enchaînement effréné et illogique de mots répétés mécaniquement<sup>1</sup>. Dans tous les cas, cet extrait est emblématique du rôle modélisateur joué par le cinéma dans le champ des sciences médicales et psychologiques.

Autour de 1900, le cinématographe est appréhendé à la fois comme un prolongement des organes des sens, et le lieu de la mise en œuvre du fantasme d'un accès illimité au monde de l'intériorité psychique. Sous cet angle, le sujet percevant devient un appareil cinématographiant des figures (et plus rarement des sons) qui se dessinent sur l'écran de son esprit ou de son « œil intérieur ». Les dispositifs cinématographiques sont utilisés selon deux modalités : soit implicitement *via* un réseau sémantique précis qui laisse deviner leur influence ; soit explicitement en tant que modèles fonctionnels de la pensée ou de l'imaginaire. Les usages métaphoriques du cinématographe font voir combien il marque l'esprit des contemporains, et cela dans toutes les fonctions qui le caractérisent : enregistrement, projection, défilement, vitesse, mémorisation du temps et de l'espace, etc. Parmi toutes les inventions de l'époque, il est celui qui permet de caractériser le psychisme comme lieu d'une représentation et d'une thésaurisation infinie du perçu susceptible d'être réactualisé. Paré d'une aptitude à stocker le monde visible, le cinématographe est simultanément investi de tous les fantasmes corrélatifs à l'interception et à la préservation de l'invisible, de l'intangible et de l'informulable.

Méridiens-Klincksieck, 1988 ; Elena DAGRADA, *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa : nascita della soggettiva*, Bologne, CLUEB Editrice Bologne, 1998.

1. François ALBERA, « Émile Cohl, dans sa ligne : de la blague au trait », 1895, n° 53, décembre 2007, p. 241-257. Cet emballage du langage tant prisé par les Incohérents procéderait des machines de la modernité : « Cette mécanique (transports, vitesse), l'appareillage de la communication (téléphone, gramophone, télégraphe) est sans doute un des soubassements les plus puissants de cet affolement de la parole et de la représentation dont les Incohérents témoignent » (p. 253).

Comment expliquer une telle récurrence de métaphores technologiques dans les discours scientifiques et parascientifiques ? En premier lieu, il est nécessaire de souligner que tous ces textes s'insèrent dans un fonds culturel plus vaste qui, comme l'a montré Max Milner<sup>1</sup>, désigne une économie visuelle où des dispositifs optiques permettent de figurer les processus imaginaires, jouant ainsi de leur capacité à révéler, dissimuler, fixer ou projeter le spectacle déployé par des images sur un écran psychique virtuel. Si ces réseaux discursifs adhèrent au primat de la visualité qui surdétermine divers champs de la culture et du savoir, ils reconduisent également un type de lecture du mental que les aliénistes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contribuent à consolider : on mise alors sur le prestige dont est investi le regard médical pour revendiquer le privilège de percer le mystère fondamental de la folie qui ne cesse de se dérober à la perception visuelle.

Calqué sur le paradigme scientifique de l'observation hérité des sciences naturelles, cette fiction du regard thérapeutico-sémiologique vise en premier lieu à légitimer une profession présentée, dans le *Dictionnaire des sciences médicales* de 1819, comme l'art de lire dans le cœur et dans l'esprit des hommes<sup>2</sup>. En effet, dans son étude sur la rhétorique médicale, Juan Rigoli précise que les psychiatres se sentent capables de décoder les pensées de leurs malades, s'imaginant pouvoir dissiper, par la seule acuité de leur œil expert, l'opacité de troubles par nature indécélables sur le plan anatomique ou physiologique. Cet obstacle interposé entre le patient et le médecin serait levé par une mythologie de la lucidité qui imprègne aussi les spéculations occultistes. La frustration des médecins face à l'obscurité des profondeurs inconscientes justifie donc certainement leur besoin d'investir rhétoriquement et didactiquement les dispositifs audiovisuels connus.

De fait, ce pouvoir d'élucidation se voit transféré en particulier à des représentations qui permettent de dépasser la barrière séparant le visible de l'invisible. Munis de « prothèses » optiques et visuelles, le discours médical et scientifique lui-même ausculte, dissèque et cartographie des régions du psychisme, s'attribuant la force d'un regard scalpel plongeant jusqu'aux tréfonds de l'esprit humain – un fantasme qui

1. Max MILNER, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 19.

2. J. B. MONFALCON, « Médecin », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXI, 1819, p. 367 (cité par Juan RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France aux XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 23).



connaîtra par ailleurs une grande prospérité tout au long de l'histoire des médias du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Pensé comme rendant possible l'accès à des zones que l'humain ne peut pénétrer par ses seules facultés biologiques immédiates, le « troisième œil » des médias qui prend forme dans ces textes devient ainsi l'auxiliaire idéal de sciences qui se fantasment comme disciplines d'un regard qui capte, captive et capture.

Mais, si le cinématographe modifie la théorisation des illusions, à leur tour celle-ci influence la réception des projections lumineuses, lesquelles sont souvent accusées de provoquer des effets hallucinatoires sur les spectateurs. Certains films en particulier (tels les films à trucs) auraient la capacité d'engendrer des rêveries pathologiques et d'altérer le sens des réalités. L'expérience cinématographique fait alors l'objet d'une pathologisation qui rapproche le spectateur du névrosé accablé par des hallucinations, que ce soit pendant ou après la projection. Il faut donc poursuivre notre enquête sur la stigmatisation du cinéma par les élites intellectuelles et sociales en analysant une série de discours où se développe un trope connexe à celui du trop-plein visuel et sensoriel, à savoir celui de la « névrose du vrai » déclenchée par le « plus-que-réel » des vues animées.

1. À propos de ce fantasme dans le champ de la télévision, voir Gilles DELAUAUD, « Le Dispositif télévision. Discours critique et création dans les années 1940 et 1950 », dans Mireille BERTON et Anne-Katrin WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube*, op. cit., p. 229-248.

## CHAPITRE 7. LE SPECTATEUR HALLUCINÉ

Les autorités scientifiques s'émeuvent sans détour des dangers que représentent pour la santé le « faux réalisme » et le sensationnalisme des divertissements populaires offerts par le théâtre, la littérature et le cinématographe. Une communauté d'interprétations centrées sur la condamnation de tout ce qui arrache l'individu au sens des réalités (et partant de ses responsabilités sociales) se fait jour autour de l'imaginaire du corps nerveux. Dans ce contexte, les théories médico-psychologiques viennent apporter une caution aux énoncés qui réprouvent l'inclination malade de l'humain pour l'illusion « sensualiste ». En cause, la fascination exercée par la littérature populaire, la lecture de faits divers, les images d'accidents ou de crimes qui attiseraient, chez des sujets prédisposés, les troubles nerveux. Or, le cinématographe condense à lui tout seul toutes les tares qui alimentent cette peur du délitement moral et mental – les spectateurs étant facilement emportés par une foule d'impressions qui assoupissent la raison au bénéfice de la rêverie. L'examen de deux séries de textes – d'une part, celle qui considère les dérivatifs populaires comme excitateurs de l'imagination et, d'autre part, celle qui porte sur les projections animées comme lieu exaspérant l'impressionnabilité du public – permet d'observer comment la nature psychopathologique du cinématographe en vient à être naturalisée par son affiliation directe avec le schème de la nervosité qui prévaut à l'époque.

Dominant les théories de la subjectivité autour de 1900, les phénomènes hallucinatoires sont révélateurs de préoccupations causées par un monde moderne en perpétuelle transformation. La globalisation de l'information, l'industrialisation du travail, la prolifération des images, l'urbanisation croissante, etc., contribuent à exacerber la sensibilité perceptive et à questionner la réalité de l'expérience commune. Certains loisirs et spectacles jouent délibérément avec les vertiges sensoriels dispensés par une représentation hyperréaliste, à l'instar du cinématographe que l'on réfère volontiers au rêve et à ses pouvoirs de confusion

possible entre la réalité et l'imaginaire. Le corps du spectateur risque en effet à chaque instant d'être envahi par un trop-plein visuel qui entrave l'épreuve du principe de réalité, et réduit la subjectivité à un cortège d'images mentales. L'association entre image filmique et morbidité signale à quel point le contact du sujet avec la réalité et ses doubles fantomatiques constitue un souci majeur chez les médecins et les moralistes. Comme le suggère Silvio Alovisio, l'indistinction entre réel et imaginaire pose aux élites un problème sérieux avéré par les phénomènes «hallucinatoires» du cinématographe<sup>1</sup>. Les théories de l'hallucination et les représentations du spectateur halluciné par les vues animées ne cessent, effectivement, d'être hantées par la crainte d'une déprise de la réalité et d'une inadaptation sociale. Les figures du cinématographe comme machine hallucinatoire visent précisément à mettre en garde contre les délires d'imagination chez des individus qui pourraient faire trop facilement l'amalgame entre la fiction et le monde de la vie quotidienne. La hantise d'une hypertrophie possible de l'imagination au détriment du principe de réalité reste alors inséparable de son corollaire, à savoir la défiance vis-à-vis d'une image entraînant une forte impression de réalité.

Tandis que l'hallucination est vue en tant qu'indice probable de maladie mentale, comment dès lors s'étonner que le cinématographe – basé sur le principe d'une projection d'images mobiles photographiques restituant un mouvement fluide et continu mimant le réel – soit considéré comme potentiellement néfaste? C'est par le biais des concepts d'hallucination et d'illusion/impression de réalité que l'on peut nouer une nouvelle gerbe de cette histoire croisée des dispositifs cinématographiques et des sciences du psychisme, de sorte à montrer que la spectatorialité vers 1900 dépend directement d'une *névrose du vrai*<sup>2</sup>.

### *Les «poisons de l'imagination»*

Ordinairement référées à la pathologie, les hallucinations, la rêverie ou l'imagination exacerbée s'observent majoritairement chez des sujets atteints de troubles nerveux ou enclins à l'impressionnabilité. Articulant

1. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., p. 74.

2. Cette expression est inspirée du sous-titre de l'exposition consacrée au peintre Adolph Menzel en 1996-1997 : *Menzel (1815-1905)*, «*La névrose du vrai*», catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux ; Cologne : DuMont, 1996. Je remercie Olivier Lugon de m'avoir signalé cet ouvrage.

image mentale et pathologie, les psychologues et les médecins ont l'habitude de traiter des patients dont le rêve « actif ou non [est] le caractère dominant de l'état maladif », à l'exemple du « jeune homme hystérique et somnambule spontané, une sorte de rêveur éveillé, facile à l'hypnotisme et à la suggestion » traité par le médecin et hygiéniste Philippe Tissié<sup>1</sup>. C'est plus généralement la perte de contact avec la réalité, avec son lot d'illusions, d'hallucinations, de dépersonnalisation, de course folle aux chimères, qui attire l'attention des savants. Un patient qui confond une hallucination vraie avec une illusion superficielle des sens est considéré comme ayant « l'imagination très vive », « un nerveux<sup>2</sup> » au comportement infantile et instable. Significativement, un auteur compare l'enfant avec l'homme primitif qui assimile trop facilement le rêve à la réalité : « Parmi les causes de peurs fondées sur un phénomène psychologique commun avec les sauvages, on peut citer la peur des rêves effrayants regardés comme véridiques<sup>3</sup>. »

Cette méfiance prend une tournure encore plus radicale chez le médecin Émile Tardieu qui, dans son étude socio-psychologique de l'ennui, critique les individus qui cherchent une échappatoire dans le rêve, cette quête étant marquée du sceau de la névrose et de l'urbanité : « Mis en œuvre par une imagination exercée, le rêve enchaînera des séries cohérentes d'images précises et colorées qui joueront la possession réelle<sup>4</sup>. » Le rêveur des temps modernes « finit dans l'obtusion intellectuelle, l'inaction cataleptique; [...] les opérations mentales se raccourcissent, ne livrent plus que des bulles de savon et des scènes brouillées<sup>5</sup> ». Comme en atteste le vocabulaire médical utilisé par Tardieu ailleurs dans ce même texte – il parle d'étiollement, de catalepsie, de spasme, etc. – la pathologisation du rêve ressort comme la thèse centrale de cette psychologie de l'ennui<sup>6</sup>. Sous sa plume, tous « les pauvres d'esprit et les pauvres d'âme », le plus souvent des mondains blasés par la vie urbaine et « à

1. Préface du professeur Azam à Philippe TISSIÉ, *Les Rêves. Physiologie et pathologie*, Paris, Félix Alcan, 1890, p. XI.

2. E. GURNEY, F. W. H. MYERS et F. PODMORE, *Les Hallucinations télépathiques*, op. cit., p. 58.

3. VARENDONCK, « Phobies d'enfants » (*La Revue psychologique*, vol. III, vol. IV, n° 1, mars 1910-mars 1911), compte rendu d'Henri PIÉRON pour la *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, 1912, p. 42.

4. Emile TARDIEU, *L'Ennui: étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1913 [1903], p. 44.

5. *Ibid.*, p. 45.

6. *Idem.*

la recherche des diversions qui [leur] sont nécessaires», sont acculés à devenir de purs spectateurs de leur débâcle intérieure :

« Réduit à l'attitude passive de spectateur, en perpétuel état d'attention expectante qui s'impatiente et s'inquiète, sujet qui attend le magnétiseur, il vit d'émotions raccrochées, de sensations de rencontre. [...] Il y a en lui du faible d'esprit, dont le moi flotte au vent; du raté accouchant d'un spasme. Il montre une âme d'emprunt, collectionne les idées et les sentiments vécus par d'autres; vainement il croit éprouver des sentiments qu'il imagine [...]; miroir, écho, il n'a que des ombres; en dépit des pâmoisons qu'il s'administre à haut prix ou à bon marché, il traîne dans le dégoût et l'ennui<sup>1</sup>. »

La passivité du rêveur qui délègue sa vie aux caprices de la mode, vivant par procuration actes et sentiments, volatilise l'identité propre en faveur d'un esprit qui « flotte au vent<sup>2</sup> », à l'égal des psychasthéniques de Pierre Janet dont le moi s'émousse jusqu'à l'inexistence. Avidé de récréations frivoles, le névrosé tenterait de se distraire d'un ennui qui est « la conséquence d'une mauvaise physiologie, et aussi, absence de fleurs mentales, manque de sensations brillantes, excitatrices<sup>3</sup> ». D'où l'abus de jouissances intenses « à base de sensualité<sup>4</sup> ». Qu'ils soient riches ou pauvres, les individus avides de « commotions foudroyantes » se perdent dans une existence aussi romanesque qu'absurde, au travers des divertissements qui en font des « spectateur[s], rarement acteur[s], agi[s], non point agissant[s]<sup>5</sup> ». Dans les capitales et les grandes villes, on « vit en état d'ennui par satiété », prélevant sur ses « biens accumulés en ces Eldorados [...] une jouissance fictive, toute d'imagination. Ajoutons qu'il entre dans cet ennui une part d'épuisement provenant des conditions de la vie urbaine<sup>6</sup> ». Aussi, « l'homme vaut en proportions de ses illusions : elles sont sa force impulsive<sup>7</sup> ».

D'avantage moralisateur que psychologique, le discours d'Émile Tardieu recourt à tous les tropes relatifs à la dégénérescence humaine (surexcitation des sens, épuisement nerveux, imagination exacerbée, identité versatile, fuite dans la rêverie, corps convulsionnaire, âme

1. *Ibid.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 74.

3. *Ibid.*, p. 75.

4. *Ibid.*, p. 120.

5. *Ibid.*, p. 131.

6. *Ibid.*, p. 133.

7. *Ibid.*, p. 246.

dépravée par les excès). Employé en tant que synonyme de dégénérescence<sup>1</sup>, l'ennui devient une variété littéraire et poétique du névrosisme contemporain. Ces thèses font d'ailleurs écho aux théories sur le spleen, cette affection mentale découlant d'un ennui morbide qui appelle la nécessité de s'échapper à soi-même à travers d'incessantes récréations<sup>2</sup>. L'imagination, la rêverie, l'évasion dans le fantasme et les spectacles purement oculaires sont en particulier stigmatisés par Tardieu qui aime à réproucher le détachement, la passivité et la futilité qu'elles génèrent. Foudroyés par tant d'ivresses mentales et virtuelles, les ennuyés des temps modernes attestent d'un glissement qui s'opère autour de 1900 : toute la société contemporaine, et pas seulement les malades, pâtit des stigmates nerveux.

Bien des médecins, psychologues ou réformateurs sociaux mettent sur le compte d'une débauche de plaisirs tels que les sorties au théâtre, au café-concert, au cabaret, mais aussi la lecture de la grande presse et de romans (en particulier populaires, réalistes et naturalistes), l'épuisement moral et intellectuel de leurs patients. Souvenons-nous du raisonnement de Max Nordau à propos du goût pour les pièces réalistes d'Ibsen ou les romans naturalistes de Zola qui activeraient les pires dispositions chez leurs consommateurs. Selon les contemporains, les pièces à sensation d'André de Lorde pour le Théâtre du Grand Guignol (aussi appelé le « Théâtre de la peur ») mettraient en scène l'épouvantable et le sanginaire, avec un luxe de détails à faire s'évanouir les femmes distinguées de l'assistance<sup>3</sup>. Parallèlement à cet anathème jeté sur le réalisme littéraire et théâtral, on fustige les journaux et revues qui rapportent avec moult détails les événements sanglants de l'actualité. Fautives de crimes et d'amoralités en tout genre, la littérature populaire et l'actualité criminelle sont également tenues pour engendrer des chocs, comme l'affirme

1. Émile Tardieu mentionne à plusieurs reprises, en note de bas de pages, les travaux de Max Nordau.

2. H. LE SAVOUREUX, « Étude médico-psychologique sur le spleen », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, mars 1914, n° 3, t. XVIII, p. 95-108.

3. Voir Odile KRAKOVITCH, « Du mélodrame au Grand Guignol : la femme victime dans la dramaturgie populaire au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, op. cit., p. 77-103 ; Mel GORDON, *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*, New York, Amok Press, 1988 ; Charles REARICK, *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment & Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985 ; Anne PIERRON (dir.), *Le Grand Guignol : le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, R. Laffont, 1995. André de Lorde, connu sous le nom du « Prince de la Peur », aura comme thérapeute et collaborateur dramatique Alfred Binet, avec lequel il écrira plusieurs pièces « documentées ».

un médecin zurichois, le docteur Zangger: « En fait de traumatismes psychiques, il faut citer les émotions relatives à des accidents, des crimes, des actions pénales, mais aussi les faits en apparence insignifiants de la vie de tous les jours<sup>1</sup>. »

Dans les années 1910, les spectacles cinématographiques rallongent la liste des médias et loisirs rendus coupables d'exalter le sensationnalisme et les mauvais penchants. On accuse alors la presse de rapporter des cas de personnes atteintes de troubles nerveux qui ont commis des actes délictueux sous l'emprise d'une image cinématographique. Robert Gaupp rappelle l'histoire d'un petit garçon new-yorkais qui, après avoir vu une scène de cannibalisme dans un film, agresse un autre enfant dans le but de le rôti<sup>2</sup>. Pour beaucoup d'acteurs engagés dans l'assainissement du cinéma, celui-ci présente des désavantages encore plus sérieux que la lecture. Dans la revue française de protection de l'enfance, *L'Enfant*, un avocat déclare que :

« [Le] spectacle de l'œil est plus démoralisant que la littérature, parce que l'appel à l'œil est plus grand que l'appel à l'esprit et que la mémoire de l'enfant est frappée et se souviendra beaucoup plus facilement d'impressions qui resteront permanentes<sup>3</sup>. »

L'immédiateté de l'image filmique qui s'offre au regard de l'enfant sans la médiation de la pensée ou de la réflexion devient l'ennemi à combattre pour ceux qui préfèrent, à la vision directe de la réalité, des activités stimulant sobrement l'imaginaire<sup>4</sup>. La stigmatisation du cinéma comme spectacle pernicieux par son excès de réalisme est souvent associée à la dénonciation de la pornographie, laquelle, déplore le sociologue genevois Guillaume-Léonce Duprat, « tend manifestement à s'installer partout, dans les milieux où les dépravations croissent avec la densité sociale et où croît sans cesse la puissance corruptrice de l'argent » :

« Elle règne vite dans la littérature, au théâtre, au cinématographe, dans les réunions mondaines, dans les arts [...]. L'éréthisme cérébro-spinal,

1. Th. ZANGGER, « Les Traumatismes psychiques et leur traitement », *Revue médicale de la Suisse romande*, Genève, 1916, p. 793.

2. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 270.

3. A. COLANÉRI, « Les Enfants en Angleterre », *L'Enfant. Revue mensuelle consacrée à l'Étude de toutes Questions relatives à la Protection de l'Enfance*, n° 234, janvier-mars 1917, p. 3.

4. Francesco CASETTI et Elena MOSCONI (dir.), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico*, Rome, Carocci, 2009 [2006], p. 45.

qui est entretenu chez les gens de tout âge, de toutes les conditions, et dans les deux sexes, par toute la pornographie cynique et dissimulée, est surtout préjudiciable à l'avenir social et familial quand il se manifeste chez les adolescents. La littérature classique, même expurgée, contribue fréquemment à éveiller chez les jeunes gens des curiosités malsaines, ne serait-ce qu'en les incitant à lire les livres plus exempts de retenue où les choses de l'amour sont traitées avec plus de réalisme<sup>1</sup>. »

Ces propos sur l'excès de réalisme comme porte ouverte à la dépravation s'accompagnent d'une peur que le cinéma ou les romans-feuilletons ne fassent pulluler les maniaques en tout en genre. La littérature populaire inquiète car « il suffit d'écouter les rêves, les cauchemars, les hallucinations de certains aliénés pour se rendre compte qu'à la base de leur dérangement cérébral est la lecture déréglée<sup>2</sup>. » Vue comme une « intoxication morale », la manie de la lecture peut « être assimilé[e] à l'intoxication alcoolique<sup>3</sup> ». À même de fausser le jugement et d'induire des hallucinations, le cinématographe figure également au registre des médias exerçant de mauvaises influences, exactement sur le modèle de la littérature et de la presse supposées impressionner les lecteurs, et jeter les enfants dans la terreur par des récits stupéfiants. Dans un ouvrage sur l'*Hygiène de l'esprit*, l'aliéniste Paul-Max Simon rappelle les effets pervers du sensationnalisme sur les jeunes personnes :

« Si l'on doit interdire les récits terrifiants, les histoires où le merveilleux s'unit à l'horrible et à l'absurde, à toutes les personnes qui approchent les enfants, il est encore nécessaire d'éviter pour ces petits êtres, impressionnables à l'excès, les spectacles qui frappent trop vivement l'imagination<sup>4</sup>. »

1. Guillaume-Léonce DUPRAT, *Le Lien familial. Causes sociales de son relâchement*, Paris, Félix Alcan, 1924, p. 59.

2. OSSIP-LOURIÉ, *La Graphomanie. Essai de psychologie morbide*, Paris, Félix Alcan, 1920, p. 196.

3. *Ibid.*, p. 197.

4. Paul-Max SIMON, *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1891 [1877], p. 10-11. Motivé par « l'accroissement, chaque jour plus marqué, des maladies mentales et nerveuses » (p. 7), cet ouvrage porte un sous-titre éloquent : *De la crainte, de l'imitation, de la superstition, de quelques passions, excès et abus, mariage, célibat, solitude, de la civilisation des professions, de la vie heureuse, maximes et pensées* (cité également dans Rae Beth GORDON, *Why the French Love Jerry Lewis, op. cit.*, p. 44 et p. 50-51).



Simon prend l'exemple d'un spectacle forain où «le maître de la baraque en plein vent faisait voir à ses naïfs spectateurs le jugement dernier», marquant très profondément «un jeune enfant d'une imagination très vive» :

«Les diables, les damnés au milieu des flammes, les squelettes, les spectres aux longs suaires, la condamnation des coupables prononcée d'un ton de voix sépulcrales, impressionnant si vivement l'enfant [...], que toute la nuit, il fut tenu éveillé par des hallucinations qui lui retraçaient les sottes et monstrueuses peintures du théâtre forain. Le phénomène pathologique ne subsista pas, il est vrai ; mais à la place d'un enfant sans tare héréditaire, mettez un sujet prédisposé et vous pourrez voir les vives impressions devenir le point de départ d'une névrose imprimant pour toujours à l'organisme son effrayant cachet<sup>1</sup>.»

Anticlérical et laïc convaincu, Simon justifie son interprétation par le fait, alors incontesté, que «l'enfant est un être absolument faible, l'impression qu'il ressent le plus vivement et qui lui est le plus préjudiciable est l'impression de la crainte<sup>2</sup>». «Les récits de suicide faits trop complaisamment par les journaux, qui aujourd'hui pénètrent dans toutes les classes de la société, dans toutes les familles» auraient clairement une «influence funeste<sup>3</sup>» sur ces esprits malléables. Interrogé par un journaliste à propos du succès fulgurant des projections lumineuses auprès des enfants prêts à voler pour payer leur entrée, un expert affirme que le cinéma :

«Répond naturellement à la psychologie infantile. Car les photographies animées et lumineuses ont une action quasi magique ; [...] pour les enfants la projection répond au caractère même de leur fantaisie qui tend vers le merveilleux<sup>4</sup>.»

Cette emprise des vues animées confirme, selon Simon, la nécessité de surveiller leurs usages et de les orienter vers des impératifs pédagogiques qui préservent la moralité des jeunes spectateurs. De manière éloquente, un philosophe dépeint le goût exacerbé pour le réalisme grossier de la littérature naturaliste en l'étayant sur la métaphore du

1. *Ibid.*, p. 11-12.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. Egisto ROGGERO, «La Cinematografia e i ragazzi», *La Vita cinematografica*, n° 1, 1915, p. 43. (Je traduis).

cinématographe et sa possibilité de condenser le récit en « tableaux à transformations économiques » :

« Au lieu de se placer d'emblée en pleine chimère ou en plein rêve, Zola veut donner l'illusion de la vie, suivant un *desideratum* naturel aux romanciers. Alors il représente en vues cinématographiques les gestes importants qui ont illustré l'Évangéliste au cours d'une soixantaine d'années. Et comme il se propose encore de montrer une évolution sociale, il applique sur le même cinématographe une autre pellicule, pareille dans ses dimensions à la précédente, et où il a juxtaposé les principaux tableaux à transformations économiques pendant une période indéterminée ; mettons mille ans. Ce travail achevé, il met sa machine en branle. Et l'histoire de mille ans commence et finit avec l'histoire de soixante ans. Par un tel procédé on ferait voir des tortues qui gagnent une course de vitesse sur les automobiles. L'effet produit est curieux, mais il relève plus de la physique amusante que de l'esthétique<sup>1</sup>. »

De l'examen de cette citation, il ressort un apparent paradoxe qui touche de nombreuses définitions du cinéma : à force d'excès de réalisme, la représentation basculerait dans l'irréalisme et le merveilleux. Le syntagme de « faux réalisme » permet de pointer la nature trompeuse d'un spectacle qui fait d'autant mieux croire à l'extraordinaire que l'objectivité photographique s'impose par la force de son évidence. Car « ce qui plaît en effet au public dans le fantastique cinématographique, c'est évidemment son réalisme<sup>2</sup> », précise en 1911 le psychologue italien Mario Ponzo. Appliquant les thèses de la psychologie expérimentale à l'étude de la perception filmique, Ponzo remarque que les spectateurs sont ébahis par le réalisme du cinématographe, lequel « apparaît comme l'accomplissement dans le temps de l'objectivité photographique ». Son attrait majeur résiderait alors dans un réalisme féérique et presque surnaturel sans cesse évoqué par les premiers témoins qui font l'éloge d'un spectacle procurant une impression de véracité (presque) inédite jusque-là.

1. Jules SAGERET, *Paradis laïques*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 166.

2. Mauro PONZO, « Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche » (*Atti della Regia Accademia delle Scienze*, Turin, 1911), publié sous le titre « Uno spettatore sdoppiato lo psicologo al cinema », *Cinema Nuovo*, n° 4/5, août-octobre 1985, p. 56. (Je traduis). Sur les théories de Mauro Ponzo, voir Alessandro Marini, « Spettatori nel 1911 », *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica-Philologica*, n° 76, 2000, pp. 115-124.

Dès les premières projections lumineuses, l'image cinématographique est en effet accueillie dans toute sa « vérité saisissante », gratifiant le public de « l'illusion complète d'un mouvement continu » : « L'illusion, écrit Perron dans le *Magasin pittoresque*, est complète. On croirait assister à la scène même dont on a sous les yeux la reproduction<sup>1</sup>. » Décrivant une série de vues, il poursuit ainsi :

« Voici, dans la seconde série, des forgerons, travaillant à la fabrication d'une barre de fer ; on voit le fer rougir au feu, s'allonger sous les coups des ouvriers, produire quand ils le plongent dans l'eau un nuage de vapeur qui s'élève lentement et qu'un coup de vent chasse tout d'un coup<sup>2</sup>. »

Selon Jacques Aumont, ce qui sidère en premier lieu le public, c'est bien le foisonnement de réalité propre à l'image en mouvement<sup>3</sup>. Frappés par des effets tant quantitatifs (le caractère détaillé de l'image) que qualitatifs (les feuilles qui bougent dans les arbres, les fumées, les buées, les vapeurs, les reflets, les vagues, etc.), les spectateurs s'émerveillent, à chaque passage de vues défilant en boucle, de (re)découvrir des aspects restés inaperçus lors de la première vision. Ce saisissement produit par le réalisme de l'image photo-cinématographique constitue bien le merveilleux d'une technologie à laquelle on va jusqu'à conférer le pouvoir de donner « la Vie elle-même<sup>4</sup> ». Un article de la *Revue des Deux Mondes* souligne l'une des fonctions principales du dispositif qui consiste à représenter l'ensemble de la vie et la diversité des mouvements<sup>5</sup>. Le cinématographe nourrit en particulier un goût pour la réalité à travers les actualités filmées et les vues documentaires qui séduisent les contemporains. Alain Carou rappelle à ce propos que « l'image de la végétation ondoyante et celle de l'eau courante, antithèses de la représentation dénaturée parce que figée, reviendront sans cesse sous la

1. PERRON, « Le Cinématographe », *Magasin pittoresque*, 1896, série 2, t. 14, p. 110.

2. *Idem*.

3. Jacques AUMONT, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 20-24.

4. « Qu'on arrive enfin à photographier les couleurs ; et qu'on adjoigne au cinématographe coloré un phonographe ; et voilà simultanément recueillis, simultanément enregistrés, puis simultanément reproduits, avec une exactitude rigoureuse, le mouvement et la parole, c'est-à-dire la vie. Ce jour-là – et ce sera demain – la Science nous aura donné l'illusion absolue de la Vie. Pourquoi ne nous donnerait-elle pas ensuite la Vie elle-même ? » (PERRON, « Le Cinématographe », *op. cit.*, p. 110).

5. Pierre BANET-RIVET, « La Représentation du mouvement et de la vie », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> août 1907, p. 590-621.

plume de nombreux auteurs dans les années 1910 pour définir la beauté propre au cinématographe<sup>1</sup> ».

Cette aptitude à représenter la vie et ses mouvements va jusqu'à induire chez les spectateurs des impressions hallucinatoires. Dans un article signé Fred Hood, le cinématographe partage de nombreuses caractéristiques avec les arts de la scène théâtrale, à commencer par les stratégies illusionnistes fondées sur la rapidité de l'action<sup>2</sup>. Une fois abstrait mentalement de l'environnement immédiat et plongé dans l'image filmique, le spectateur oublierait l'absence de couleur – Hood citant à l'appui les barques sur la mer, les ouvriers dans une fonderie ou dans un refuge. Constatant que le public a appris, depuis l'invention de la photographie, à compléter les couleurs *via* l'imaginaire (les nuances de lumières et d'ombres suffisant à la perception cinématographique), l'auteur toutefois se réjouit des ajouts sur la pellicule qui, précise-t-il, agrémentent la représentation d'effets frappants de réalisme et de naturel. Malgré ses lacunes intrinsèques et le « tremblement agaçant et fâcheux qui tient sans doute à la grossièreté des moyens employés<sup>3</sup> », les projections filmiques exercent sur le public une puissante impression de vraisemblance :

« Aussi, les scènes projetées avec le cinématographe sont-elles saisissantes de vérité. Parmi les plus curieuses que nous avons vues, citons la sortie du personnel de la vaste usine des frères Lumière : ouvriers et ouvrières, chacun défile avec son allure habituelle ; un groupe de cyclistes ouvre la marche, fermée par des chevaux et des voitures ; les mouvements des acteurs de cette scène sont représentés avec une vérité frappante. Il en est de même des deux forgerons dont l'un martèle une pièce que l'autre vient de retirer de la forge pour lui représenter<sup>4</sup>. »

Ailleurs, alors que les spectateurs ont la sensation de voir des forgerons « en chair et en os<sup>5</sup> », on note que les avantages du cinématographe consistent à pouvoir :

1. Alain CAROU, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes, 2008, p. 40.

2. Fred HOOD [Friedrich HUTH], « Die Illusion im kinematographischen Theater » [1907], dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933, op. cit.*, p. 63-66.

3. Émile GAUTIER, « À propos du Cinématographe », *La Science française*, n° 58, 21 février 1896, p. 33.

4. G.-H. N., « Le Cinématographe », *La Science française*, n° 56, 21 février 1896, VI<sup>e</sup> année, p. 91.

5. « Le Cinématographe de MM. Auguste et Louis Lumière », *La Nature*, n° 1148-1174, 1895, 2<sup>e</sup> semestre, p. 218.

« Montrer à toute une assemblée, en projetant sur un écran, des scènes animées durant près d'une minute; la profondeur sous laquelle on peut saisir les objets mobiles n'est plus limitée et l'on arrive à représenter le mouvement des rues, des places publiques, d'une façon absolument saisissante de vérité<sup>1</sup>. »

Le photographe Boleslaw Matuszewski explicite encore plus nettement l'appartenance de l'image filmique au régime de l'indicialité: « On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin véridique et infaillible<sup>2</sup>. » Durant les années 1910, on continue d'attribuer au cinématographe ce pouvoir extraordinaire d'insuffler la vie à l'image de la vie, à l'instar de l'homme de lettres Octave Uzanne, pour qui le « théâtre cinématographique », « c'est la vie même plutôt que la fiction du spectacle<sup>3</sup> », au point de se substituer à l'expérience du monde :

« L'univers cessera d'être vu par les yeux de l'imagination ou par de pitoyables images figées, monochromes, sans caractères. Les écoliers feront bientôt le "voyage autour du monde" en quelques séances, un voyage de réelle vision et de vie palpitante accompli sans autre fatigue que celle des yeux, de l'attention et de la curiosité surmenée<sup>4</sup>. »

Maintes occurrences relèvent le fantastique ou le surnaturel du réalisme photo-cinématographe capable de se substituer à l'expérience actuelle, et ce, en dépit des manipulations manifestes de l'image *via* les opérations du cadrage, du découpage, du montage, etc. Le cinématographe offre une représentation d'autant plus réaliste qu'elle bénéficie de « la possibilité illimitée<sup>5</sup> » de jouer avec les lois de la causalité et de la logique rationnelle :

« "Tout est possible" : telle est la vision du monde du cinéma, et parce que sa technique exprime à chaque instant particulier la réalité absolue

1. *Ibid.*, p. 215.

2. Boleslaw MATUSZEWSKI, « Une nouvelle source de l'Histoire » [1898], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 63-64.

3. Octave UZANNE, « Théâtre cinématographique », *Sottisier des mœurs. Quelques vanités et ridicules du jour. Modes esthétiques, domestiques et sociales. Façons de vivre, d'être et de paraître. Bluffs scientifiques et médicaux. Évolution des manières, de l'esprit et du goût, etc.*, Paris, Émile Paul, 1911, p. 333.

4. *Ibid.*, p. 334.

5. György LUKÁCS, « Pensées sur une esthétique du cinéma » [1913], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 217.

(même si elle n'est qu'empirique) de cet instant, la "possibilité" ne vaut plus comme une catégorie opposée à la "réalité"; les deux catégories sont confondues, elles sont placées dans un rapport d'identité. "Tout est vrai et réel, tout est également vrai et également réel": voilà ce qu'enseignent les suites d'images au cinéma<sup>1</sup>.»

De nombreux observateurs se félicitent de la capacité qu'a le cinéma de s'affranchir des lois cartésiennes, faisant du film le lieu d'une «réalité insensée» :

«Pour le *kinemo*, n'existe aucune loi naturelle de la pesanteur, du mouvement, rien d'impénétrable, rien d'impossible. Le plus étonnant est que tout ce qui se passe ici – l'absurde, l'impossible, l'insensé – est perçu comme une réalité physique incontestable soumise au contrôle du regard et même bientôt de l'ouïe. Les phénomènes les plus excentriques se déroulent de façon si précise, avec un tel résultat, avec de tels détails qu'aucun sceptique n'est assez circonspect pour ne pas être étonné, pour ne pas éprouver de choc, ou pour ne pas ressentir l'absurde domination sur cette réalité raffinée et insensée<sup>2</sup>.»

Est-ce précisément parce que le cinéma a la capacité de générer «une rigoureuse fidélité à la nature, combinée à l'imagination la plus débridée<sup>3</sup>» que certains critiques craignent que le spectateur ne confonde les catégories du réel et de l'imaginaire, du possible et de l'impossible? On peut le supposer. Dans le passage tiré de l'ouvrage de Jules Sageret cité plus haut, c'est la synthèse effectuée sur la temporalité (réduisant l'histoire racontée en tableaux éloquentes) qui est réprochée, l'image filmique se donnant pour vraie alors qu'elle n'est qu'un artefact insidieux de la réalité. Le faux réalisme est explicitement dénoncé par Otto Götze qui estime qu'en cherchant à figurer l'in vraisemblable, le cinéma finit par brouiller notre rapport logique au temps et à l'espace. Le fonctionnement du langage filmique cause ainsi une mystification des sens, surtout auprès du jeune public<sup>4</sup>.

Au programme des images jugées gravement pernicieuses, les films divertissants (comiques, sentimentaux et réalistes) figurent en tête

1. *Ibid.*, p. 217-218.

2. Karel et Joseph CAPEK, «Une nouvelle scène, un nouveau monde» [1910], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 212-213. Les frères Copek sont écrivains.

3. György LUKÁCS, «Pensées sur une esthétique du cinéma», op. cit., p. 218.

4. Otto GÖTZE, «Jugendpsyche und Kinematograph», op. cit., p. 418.

d'affiche des discours moralisateurs. Si les dangers du cinéma ressortissent d'abord de la physiologie, assure Robert Gaupp, ils s'avèrent également être d'ordre moral si l'on tient compte du contenu des images<sup>1</sup>. L'étalage du trivial, du sentimentalisme larmoyant et du grotesque desservirait le cinéma qui se contente de satisfaire aux lois du grand capital, dénonce-t-il. C'est parce que le film doit plaire au plus grand nombre et opter pour un langage universel que la mise en scène de traits rudimentaires de la vie humaine y apparaît sans concession aucune pour le bon goût. Seuls les sentiments extrêmes y seraient représentés : amour, haine, amitié, inimitié, meurtre et vengeance, moquerie et plaisir sadique, peur et tristesse, en bref, toutes les pulsions élémentaires de l'âme humaine<sup>2</sup>.

Lorsqu'il s'agit de s'inquiéter de la réception des films par les jeunes, deux catégories de films apparemment opposées donnent prise aux objections les plus virulentes : les films à trucs et les films historiques et politiques ; les premiers parce qu'ils sèment le doute dans l'esprit de l'enfant qui n'a pas le sens critique pour distinguer le probable de l'improbable ; les seconds parce qu'ils représentent avec un grand luxe de détails des événements sanglants (comme la nuit de la Saint-Barthélemy), spéculant sur la jouissance que procure la souffrance d'autrui, ainsi que le spectacle de la misère, de la sexualité, de la passion et de la maladie<sup>3</sup>. En 1912, *La Presse médicale* publie précisément un article sur « Les dangers des Cinématographes » déplorant « la publicité scandaleuse organisée autour du crime » à laquelle ils participent :

« On ne conte plus guère aux enfants les histoires de revenants et de fées. L'ogre et le petit Poucet eux-mêmes cessent de hanter les jeunes cervelles ; mais le danger qui consiste à terrifier les jeunes imaginations n'a fait que se déplacer et a pris une forme plus dangereuse. Les salles de cinématographe sont actuellement le rendez-vous de toute la jeunesse et de l'enfance moderne ; les parents y conduisent leurs enfants d'autant plus volontiers qu'ils prennent eux-mêmes plaisir au spectacle. [...] Les films cinématographiques servent trop souvent à illustrer des conceptions les plus basses et les plus lamentables et à donner l'apparence de la réalité à des épisodes historiques aussi horribles que mal établis<sup>4</sup>. »

1. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 266.

2. *Ibid.*, p. 267.

3. *Ibid.*, p. 268.

4. P. DESFOSSÉS, « Le Danger des cinématographes », *La Presse médicale*, n° 103, samedi 14 décembre 1912, p. 1327-1328.

Ces « exhibitions animées représentant des agissements criminels<sup>1</sup> » molestent également les magistrats et avocats qui, lors du I<sup>er</sup> Congrès international des tribunaux pour enfants (1911) délibèrent sur la question de la réclame offerte au délit par le cinéma et d'autres médias : « La lecture, qui est à la portée de tous, le cinématographe et le théâtre populaires, qui représentent des scènes sanguinaires, sont les corrupteurs lents et sûrs de l'enfance imaginative et abandonnée à elle-même<sup>2</sup>. » Récapitulant les mesures prises dans différents pays pour contrer « la curiosité et la malignité publiques » des enfants et des adolescents, Marcel Kleine donne l'exemple d'une société new-yorkaise qui :

« Dénonce le cinématographe comme l'un des moyens de publicité les plus pernicioeux pour les enfants. C'est, en effet, un spectacle qui les attire par sa nouveauté et par l'illusion de la vie trépidante et vécue. On s'ingénie, d'ailleurs, à rapprocher le plus possible la scène reproduite de la réalité, en y joignant le dialogue, en y ajoutant les détonations, les cris des victimes, en accompagnant, en un mot, les gestes des personnages de toutes les manifestations extérieures qui peuvent les rendre encore plus saisissants. Le cinématographe est moins coûteux, plus répandu et plus accessible que le théâtre, il est donc plus dangereux. M. le président Ordine, dans sa grande expérience de la jeunesse, ne l'a pas oublié. "Déjà, dit-il dans son rapport, la lecture des journaux, qui est à la portée de tous, le cinématographe et le théâtre populaire qui représentent des scènes sanguinaires, sont des éléments corrupteurs, lents et sûrs de la jeunesse douée d'une imagination vive et abandonnée à elle-même." Il faudrait donc interdire aussi, sous peine d'amende, la représentation de crimes de mineurs tant par le cinématographe, que par le théâtre<sup>3</sup>. »

Avec des procédés visuels et sonores renchérissant sur la crédibilité du perçu, l'image cinématographique achève ainsi de réaliser la confusion entre fiction et réalité dans les jeunes esprits. À la crise du sujet moderne qui ne peut plus se fier à ses sens et qui entretient un rapport névrotique à l'image filmique, répond plus largement la crise de la représentation postulée par l'esthétique moderne<sup>4</sup>. D'après Silvio Alovio, le cinéma de cette époque met en évidence la primauté « de

1. *Ibid.*, p. 1328.

2. Marcel KLEINE, *I<sup>er</sup> Congrès international des Travaux pour Enfants, Paris, 29 juin-1<sup>er</sup> juillet 1911*, Paris, Imprimerie typographique A. Davy, 1912, p. 249-250.

3. *Ibid.*, p. 323-324.

4. Mark S. MICALE (dir.), *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford Ca., Stanford University Press, 2004.



la présence sur la représentation, de la sensation sur la perception, du fragment visuel sur l'organicité du récit<sup>1</sup>», convoquant un spectateur éminemment corporalisé. Les médecins et les moralistes semblent alors être intéressés, bien plus par la situation de réception des images filmiques, que par le contenu des films eux-mêmes. Et si le signifié est pris en compte, il est rare qu'il fasse l'objet d'une description précise, la dimension immersive du dispositif prévalant sur l'analyse de l'image. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les réflexions scientifiques et parascientifiques se focalisent donc sur les effets sociaux et psychophysiologiques du spectacle cinématographique, indépendamment du contenu filmique. Et lorsque ce dernier est évoqué, c'est uniquement en termes très généraux ou alors en lien avec une typologie de films situés sur une échelle de gravité morale.

### *Le « faux réalisme » du cinématographe*

Scott Curtis le souligne, la mise à l'index des projections lumineuses dérive de la nécessité, pour les élites sociales et intellectuelles, d'affirmer leur supériorité face à l'image pléthorique, fulgurante et plus-que-réelle du cinéma : alors que la masse des spectateurs composée de femmes, enfants et adolescents courent le risque d'être littéralement submergée par elle, les experts croient bénéficier des outils permettant de canaliser l'exubérance de la représentation<sup>2</sup>. La connaissance, le regard critique, le contrôle de la vitesse de projection et la possibilité de manipuler les films à des fins pédagogiques, etc., donnent la possibilité d'affirmer un savoir d'expertise et une distinction sociale. Dans le cadre des usages pédagogiques du cinéma, par exemple, l'image fixe qui vient s'interposer entre une série d'images filmiques bénéficie d'une plus-value didactique, tout en conférant à l'enfant un repos bienvenu de l'œil et de l'esprit<sup>3</sup>. Cette pratique met en réalité dos à dos deux types d'images : la photographie qui facilite l'appréhension du perçu et le cinématographe qui génère confusion et fatigue. On retrouve cette même opposition dans le champ de la recherche sur les maladies nerveuses où les patients sont

1. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., p. 117. (Je traduis).

2. Scott CURTIS, « Between Observation and Spectatorship : Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany », dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900 : Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 89.

3. Mario PONZO, « Il Valore didattico del cinematografo » (*Rivista di Psicologia*, vol. X, n° 1, janvier-février 1914), dans Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., p. 170-171.



Fig. 24. « Suggestion de la crainte, catalepsie » (dans Paul Régnard, *Iconographie de la Salpêtrière, tome III, 1879-1880*).

dépossédés de leur moi face au flot d'images mentales qui déferle dans leur esprit, alors que les médecins jouissent du pouvoir de réguler la production d'hallucinations *via* la suggestion ou l'hypnose (fig. 24).

Adhérent « trop » facilement aux images et idées qu'on lui soumet, le névrosé souffrirait d'une impression de réalité singulière où confluent assentiment et désaveu – un régime perceptif qui concerne également, dans la mesure autorisée par une telle comparaison, le spectateur du cinématographe<sup>1</sup>. L'état psychologique du spectateur présente en effet un certain nombre d'analogies avec le malade qui expérimente

1. Sur la question de l'impression de réalité au cinéma, voir Richard ALLEN, *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997; Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*; Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éd. de Minuit, 1956.

sa névrose sur les modes du mentisme (afflux désordonné d'images), de la division intrapsychique (conscience de l'illusion de réalité) et de l'impuissance relative face au trop-plein visuel. À cette différence près que si l'halluciné est à la fois producteur et spectateur des images, au cinéma, le spectateur perçoit une représentation dont il ne maîtrise pas l'origine, et dont il est seulement le destinataire. Ce n'est dès lors qu'en dehors de la salle de cinéma, après la projection, que ce rapprochement prend tout son sens: le sujet marqué (voir traumatisé) par une scène de film est susceptible de reproduire mentalement celle-ci durant sa vie nocturne ou diurne. *Via* l'hallucination d'un fragment de film, il devient alors le (re)producteur et le spectateur d'une scène mentale donnée.

Un article du médecin-adjoint belge Henri Hoven décrit plusieurs cas de malades atteints de « psychoses hallucinatoires sous l'influence du cinématographe<sup>1</sup> » suite à une fréquentation trop assidue des vues animées. Alors que celles-ci ont une action néfaste sur les « psychopathes » et les sujets prédisposés aux troubles mentaux, elles peuvent aussi déclencher périodiquement des délires hallucinatoires chez « un homme bien portant » dont la « psychose [se caractérise] surtout par son côté affectif<sup>2</sup> ». Hoven constate chez quatre patients (des femmes et hommes adultes de 17 à 41 ans) l'apparition de « certains symptômes [...] communs »:

« Les malades sont effrayés et inquiets [...]. Ils présentent des hallucinations visuelles et parfois auditives très intenses: les scènes cinématographiques émouvantes vues antérieurement se déroulent de nouveau devant leurs yeux. Souvent leurs idées délirantes se rapportent à ces mêmes sujets. Il semble donc qu'il existe un tableau clinique un peu particulier, qui est en rapport avec le cinématographe, cause de la psychose<sup>3</sup>. »

L'effroi provoqué par des « scènes très dramatiques telles guerres, incendies, catastrophes, assassinats<sup>4</sup> » s'avèrent particulièrement propices au déclenchement de cette psychose. À ces fortes émotions, se joint le caractère singulier des projections: « Les vues cinématographiques en tant qu'images se succédant rapidement dans l'obscurité présentent le caractère hallucinatoire qui doit frapper très vivement l'imagination

1. Henri HOVEN, « Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales », *Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique*, n° 174, juin 1914, p. 201-208.

2. *Ibid.*, p. 206.

3. *Ibid.*, p. 207-208.

4. *Ibid.*, p. 201.

de certaines personnes<sup>1</sup>.» Après avoir été gagnés par « la passion du cinématographe », ces sujets subissent « frayeurs, hallucinations intenses et idées délirantes en rapport avec des scènes cinématographiques vues antérieurement<sup>2</sup> ». Tandis que l'une « parle de machine électrique », de « coups de fusil » ou de « roue joyeuse<sup>3</sup> » durant son délire, l'autre vit « comme dans un rêve », revoit « les scènes émouvantes du cinéma<sup>4</sup> », et se croit pourchassé par des voleurs ou des assassins. Le rôle étiologique du cinématographique dans les psychoses décrites par Hoven revêt donc soit un caractère accessoire (le choc d'une représentation filmique peut fonctionner comme révélateur d'une fragilité psychique déjà présente chez le sujet), soit essentiel (la maladie peut survenir chez un sujet sain très impressionné par une scène, le trouble ne perdurant que quelques semaines). Bien que le médecin craigne d'être le seul à avoir observé ce genre de cas, d'autres écrits ne cessent d'évoquer le péril que représente le cinématographe en termes de délire d'imagination déclenché par des intrigues invraisemblables et des images pseudo-réalistes.

En 1915, deux psychiatres italiens, Mario Masini et Giuseppe Vidoni, avancent eux aussi l'hypothèse d'une « psychose spéciale » due au cinématographe, laquelle encourage les « impressions délétères du faux réalisme<sup>5</sup> », des hallucinations visuelles à caractère « vivace, net et précis », et des dérangements sensoriels liés au passage effréné des images sur la toile. Proposant d'interdire son accès aux malades nerveux, ils affirment que la perception cinématographique est susceptible de causer des « convulsions, terreurs nocturnes, névroses, troubles oculaires, etc. », mais aussi des « états d'angoisse, hallucinations et idées délirantes<sup>6</sup> ». En référence à des enquêtes accréditées, ils établissent l'existence de crimes accomplis sous la suggestion d'images filmiques, et rapprochent ces délits d'une forme de criminalité dite « épileptique » en raison du caractère mécanique et foudroyant de ces actes<sup>7</sup>. Conjuguant le paradigme de l'excitabilité sensori-motrice à l'anesthésie morale, ces

1. *Ibid.*, p. 202.

2. *Ibid.*, p. 203.

3. *Ibid.*, p. 204.

4. *Ibid.*, p. 205.

5. Mario U. MASINI et Giuseppe VIDONI, « Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità », *Archivio di antropologia criminale, psichiatria e medicina legale*, 1915, p. 621. (Je traduis). Selon les auteurs, la basse littérature, tels les romans de Nick Carter, agit comme un poison auprès des jeunes, les préparant d'autant mieux à subir les impressions de faux réalisme largement produites par le cinématographe.

6. *Ibid.*, p. 620.

7. *Ibid.*, p. 623.

descriptions indiquent combien le cinéma peut tout à la fois traumatiser et hanter le spectateur.

Sur un plan plus moral que strictement médical, Otto Götze dénonce le délit d'irréalisme commis par le cinématographe à l'encontre des jeunes spectateurs dont la vision du monde et de la vie est fortement embrouillée par la représentation du merveilleux et de l'impossible<sup>1</sup>. Jugés particulièrement fallacieux et contraire à la raison, les films à trucs sèmeraient la confusion et le doute dans les esprits. Si l'adulte est apte à repérer et justifier les incohérences, l'enfant reste par contre à la merci de l'illusion de réalité qui peut le hanter jusque dans son sommeil<sup>2</sup>, ainsi que menacer l'appétit et la concentration<sup>3</sup>. Cette réprobation des films à trucs et des images fantastiques intervient également chez Adolf Sellmann qui estime que le « bon cinéma » se définit par des images « vraies » ou « vraisemblables<sup>4</sup> ». Le psychiatre italien Liborio Lojacono, pour sa part, relate le cas d'un patient qui endure pendant plusieurs jours des « hallucinations diurnes et nocturnes, dans lesquelles se reproduis[ent] des scènes similaires à celles vues au cinématographe<sup>5</sup> », et conclut sa courte étude en affirmant que le cinématographe (et notamment son caractère mécanique de dispositif technique) peut, chez des personnes sujettes à la névrose, déclencher des troubles hallucinatoires :

« Il est naturel que, chez les personnes affectées d'hystérie, de neurasthénie, ou prédisposées par l'hérédité aux maladies nerveuses [...], on ait une prédisposition aux troubles hallucinatoires; et dans ce cas, il est évident que la représentation cinématographique devienne la cause occasionnelle des troubles hallucinatoires via l'action désagréable des mouvements vibratoires et acoustiques sur les nerfs<sup>6</sup>. »

En Allemagne, les travaux du magistrat Albert Hellwig parviennent à des conclusions similaires. Examinant les « Illusions et hallucinations provoquées par les représentations cinématographiques » (1914), il met en exergue leur suggestivité, en particulier lorsqu'il s'agit de films

1. Otto GÖTZE, « Jugendpsyche und Kinematograph », *op. cit.*, p. 416-424.

2. *Ibid.*, p. 418-419.

3. *Ibid.*, p. 419.

4. Adolf SELLMANN, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », *Pädagogisches Magazin*, Langensalza, Heft. 470, 1912, p. 16. (Je traduis).

5. Liborio LOJACONO, « Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche... », *op. cit.*, p. 15. (Je traduis).

6. *Idem.*

populaires fondés sur une intrigue criminelle ou policière<sup>1</sup>. Il s'arrête plus longuement sur les illusions auditives générées par les bruitages destinés à rehausser le réalisme d'une scène, comme par exemple, le son d'une chute d'eau ou d'une voiture, ces trucages déstabilisant fortement les repères cognitifs ordinaires du spectateur. Habitué à entendre ces sons dans la vie quotidienne, celui-ci ne peut alors que confondre la représentation audiovisuelle avec son référent. Le pouvoir de suggestion du cinématographe s'avère de fait si intense que parfois le spectateur en vient à oublier que les personnages du film ne sont pas des êtres de chair et de sang, mais un simple artefact, affirme Hellwig<sup>2</sup>. Ces phénomènes hallucinatoires sont à leur comble lorsqu'il ne parvient pas à localiser exactement la source de certains bruits accompagnant la projection, lesquels s'insinuent de manière inconsciente dans son esprit. Distillés imperceptiblement durant la projection, ces apports sonores viennent ainsi enrichir la sensation générale de réalisme, transformant la perception en hallucination<sup>3</sup>.

Albert Hellwig étend cette direction de recherche dans un ouvrage consacré au «*Schundfilm*<sup>4</sup>», une catégorie de films considérée comme spécialement malsaine au regard des cinéphobes<sup>5</sup>. Partisan très actif d'une législation sévère contre les films dits «immoraux», il appuie

1. Albert HELLWIG, «Illusionen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen», *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik*, 1914, n° 1, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. Albert Hellwig est l'un des rares commentateurs à aborder de manière aussi approfondie la question de l'environnement sonore des séances animées par des bruiteurs ou des acteurs cachés le plus souvent derrière l'écran – à l'abri du regard des spectateurs, conformément à la tradition fantasmagorique. Sur l'environnement acoustique des premières projections cinématographiques, voir Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over: voix attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007; Martin BARNIER, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010; Giusy PISANO et Valérie POZNER (dir.), *Le Muet à la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.

4. Adapté du terme «*Schundliteratur*» (mauvaise littérature, littérature sans valeur, sans intérêt, moralement dangereuse), la notion de «*Schundfilm*» ne connaît pas d'équivalent littéral en français. On peut toutefois la traduire par des expressions telles que films commerciaux, populaires, divertissants, voire malsains et amoraux si l'on adopte un point de vue réactionnaire. Pour Albert Hellwig, le néologisme «*Schundfilm*» a été forgé en analogie avec la «*Schmutzliteratur*» et doit être utilisé au sens large pour désigner les «mauvais films», à savoir : les films sans goût, sexuels et criminels. Albert HELLWIG, *Schundfilm. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waifenhaufes, 1911, p. 21. Pour une étude historique du «*Schundfilm*», voir Kaspar MAASE et Wolfgang KASCHUBA (dir.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, 2001.

5. Voir aussi Albert HELLWIG, «Die Beziehung zwischen Schundliteratur, Schundfilms

son réquisitoire sur la base d'une compilation de divers documents : communiqués officiels sur les réformes entreprises en Italie et en Suède ; revues juridiques, pédagogiques et médicales ; sources obtenues grâce à la police berlinoise, etc. En tant que « jeune merveille de la technique moderne », le cinéma exercerait « une influence considérable sur les masses populaires », impact destiné, sans aucun doute, à grandir dans le futur, suggère-t-il<sup>1</sup>. Ce succès reposerait sur le réalisme d'une image qui donne au spectateur le sentiment d'assister à une action vivante et directe, son œil captant un enchaînement rapide d'images en mouvement<sup>2</sup> qui se transforment en illusions<sup>3</sup>. À partir d'un typologie précise des genres (films comiques, films dramatiques, faits divers d'actualité) et de sous-genres (contes, scènes sportives, scènes à trucs, ballets, scènes religieuses, etc.), l'homme de loi déplore les points suivants (y compris lorsqu'ils concernent les adaptations de grands classiques) : traitement grossier du développement de l'action et de la psychologie des personnages ; conflits et résolutions bâclés ; trucages approximatifs ; stimulations sensorielles et mentales déplacées ; sentimentalité dégoûlante ; débauche de faits criminels dépeints avec moult détails<sup>4</sup>. Tenus pour causer des désordres majeurs chez les jeunes personnes, les films criminels forment de loin le groupe le plus dangereux<sup>5</sup> car ils satisfont directement le besoin de sensations fortes, tout en entretenant à bon marché la fascination pour les grands brigands qui peuplent l'actualité<sup>6</sup>.

Albert Hellwig s'emploie de surcroît à passer en revue toute une série d'effets négatifs du cinématographe : le danger d'incendie, la mauvaise aération, l'obscurité, la fatigue des enfants, l'attrait du gaspillage, la mendicité, le vol, l'alcoolisme infantile, les pathologies oculaires, etc. Dans cette liste, il donne la primauté aux « troubles des sens de la réalité » chez les enfants et les adultes « disposés » (c'est-à-dire, nerveux ou névrosés)<sup>7</sup>, car le « *Schundfilm* » pervertit gravement le sens des réalités, ainsi que la conscience des démarcations claires entre le bien et le mal<sup>8</sup>. La

und Verbrechen. Das Ergebnis einer Umfrage», *Archiv für Kriminal-anthropologie und Kriminalistik*, 1913, vol. 51, p. 1-32.

1. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, *op. cit.*, p. 7. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Réalisme qui risque de se perfectionner dans l'avenir avec l'ajout du relief, du son et de la couleur, prophétise Hellwig.

4. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, *op. cit.*, p. 16.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 33-34.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 42-43.

fréquentation trop régulière des salles de cinéma causerait une « exaltation socialement dangereuse de l'imagination<sup>1</sup> » en raison de l'impact que peut avoir, dans « les têtes non critiques » des enfants, « la restitution photographique de la réalité<sup>2</sup> ». Parallèlement aux effets psychophysiologiques indépendants du signifié (excitation de la sensibilité, de la vision et de la sensualité), le « *Schundfilm* » entrave la possibilité de discriminer vérité et mensonge. Par sa manipulation de la réalité, le cinématographe agirait comme une mystification, une supercherie et une fraude de la faculté pensante<sup>3</sup>. Responsable de créer une véritable « pollution de l'imagination avec des représentations fantastiques contraires à l'éducation », le « *Schundfilm* » aurait des conséquences somatiques et spirituelles désastreuses chez les enfants atteints de désordres nerveux ou d'une complexion impressionnable: la vision de « photographies vivantes » ébranlerait profondément le système nerveux, entraînant cauchemars et mauvais souvenirs<sup>4</sup>.

À l'appui de cet argument, Hellwig rappelle combien les répercussions des romans policiers sur la santé mentale constituent désormais un fait médicalement établi et unanimement admis. En tant qu'équivalent cinématique, dynamique et synthétique du « *Schundroman* », le « *Schundfilm* » procure des sensations fortes à peu de frais, galvanisant les nerfs des enfants et des personnes sensibles<sup>5</sup>. À l'égal de la littérature populaire et bon marché, les mauvais films peuvent déchaîner des « rêveries pathologiques », des « effets hallucinatoires », ainsi qu'une méconnaissance de la réalité susceptible de dégénérer en délire et en hystérie<sup>6</sup>. En soulevant la question du développement de maladies mentales déclenchées à la suite d'un choc nerveux, Albert Hellwig émet au final l'hypothèse d'une névrose spéciale provoquée par le cinéma, rejoignant ainsi l'avis d'autres médecins<sup>7</sup>.

Du côté des hommes d'église, même vision des choses. Francisco de Barben insiste sur la puissance de l'image cinématographique qui peut causer chez les plus faibles « une impression trop intense », les exposant

1. *Ibid.*, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 44.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 53.

5. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 267. Voir aussi du même auteur: « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », *op. cit.*, p. 109.

6. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, *op. cit.*, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 56.



du même coup à «une espèce de délire ou d'hallucination correspondant<sup>1</sup>» au perçu. Le «réalisme hautement exagéré<sup>2</sup>» de la représentation et l'exaltation illimitée de l'imagination, des émotions et des passions, entraîneraient les pires conduites. Faisant appel à la psychologie associationniste et au concept d'image motrice qui se transforme en acte<sup>3</sup>, Barbens accuse l'image filmique de «produire un déséquilibre psychologique et moral<sup>4</sup>». L'hallucination induite par la vision filmique est alors comparée à des troubles de l'imagination tels que la mythomanie et la rêverie pathologique qui dénotent une faiblesse nerveuse :

«L'exagération que présente l'image [cinématographique] explique une série nombreuse de phénomènes pathologiques et de cas extraordinairement graves qui viennent perturber le fonctionnement courant de l'esprit et le rythme normal de la vie [des certains spectateurs]<sup>5</sup>.»

Engagé dans la réforme du cinématographe qui a lieu en Suisse durant la première moitié des années 1910, le pasteur Wild discute lui aussi des conséquences du médium vu comme un mal moderne<sup>6</sup>. Bien qu'il accorde au cinématographe la possibilité de servir à l'instruction des jeunes, il note qu'il enseigne d'abord l'art du tressaillement, tout en exaspérant leur soif d'aventure et leur fantaisie. Grâce à des images raffinées qui flattent les bas instincts et satisfont leur appétit pour l'inhabituel, la majorité des films projetés en salle détruiraient les principes éducatifs patiemment inculqués<sup>7</sup>. En montrant des films où priment le crime et la violence, de nombreux propriétaires de salles spéculeraient éhontément sur l'excitation du jeune public. Le cinématographe contribuerait ainsi à développer l'attrait néfaste pour l'insolite, l'extraordinaire et le curieux<sup>8</sup>, en particulier quand les intrigues héroïsent les méfaits de toutes natures, tels le vol, le meurtre ou le suicide. Déjà victimes d'une multitude d'influences indésirables, les écoliers des villes trouvent dans le cinéma une distraction supplémentaire qui aggrave leur faiblesse. Et quand bien même les films affichent un contenu relativement inoffensif,

1. Francisco DE BARBENS, *La Moral en la calle*, op. cit., p. 154-155. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 209.

3. *Ibid.*, p. 151-155.

4. *Ibid.*, p. 154.

5. *Ibid.*, p. 148.

6. Pasteur A. WILD, «Bekämpfung des Kinematographen-Unwesens», *Jahrbuch für Jugendfürsorge*, op. cit., 1912, p. 62.

7. *Idem.*

8. *Ibid.*, p. 65.

ceux-ci déchaînent immanquablement un bouillonnement nerveux<sup>1</sup>. Au final, conclut le pasteur, les projections lumineuses empoisonnent l'imagination, ruinent les nerfs et éveillent trop précocement certaines pulsions qui parasitent le développement naturel de l'âme enfantine<sup>2</sup>.

Ces différents textes d'obédience réactionnaire renvoient une image du spectateur victime d'une illusion de réalité qui peut venir le hanter après la projection, et agir à la manière d'un choc rétrospectif. Or, précise Silvio Alovisio, si le cinéma encourage chez les spectateurs sensibles des visions de type hallucinatoires, c'est parce que le film est lui-même considéré comme une « machine hallucinogène<sup>3</sup> ». En dehors de toute considération morale propre aux élites intellectuelles et sociales, les neuropsychiatres comme Giuseppe D'Abundo confirment l'existence de stigmates hallucinatoires chez les spectateurs souffrant de névrose. Les hallucinations constatées chez certains de ses patients sont décrites comme des « équivalents hystériques provoqués par une impression éminemment suggestive », « un scénario hallucinatoire [...] resté photographié dans la zone visuelle, et dont un détail quelconque [peut] facilement être réanimé et prendre une apparence imitative éclatante et exagérée<sup>4</sup> ». L'ambiance de la projection cinématographique et son « influence suggestive » sur le spectateur créent « un véritable automatisme psychologique<sup>5</sup> » qui fait de lui un appareil à halluciner les images enregistrées dans son esprit. Cette menace ne concerne cependant pas tous les publics, mais seulement les novices, les faibles d'esprit, les malades, les enfants, les adolescents et les femmes. Ainsi, pour les psychopathes et :

« Pour les personnes qui ne connaissent pas le mécanisme de production des actions cinématographiques, celles-ci représentent fondamentalement des tableaux hallucinatoires beaux et formés, qui seraient rappelés la nuit, au complet ou sous quelque détail, comme une projection corticale visuelle<sup>6</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 68.

2. *Ibid.*, p. 70-71.

3. Silvio ALOVISIO, « Il Cinematografo come macchina allucinogena : su alcune osservazioni psicopatologiche del 1911 », *Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 55. (Je traduis).

4. Giuseppe D'ABUNDO, « Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés », *op. cit.*, p. 293.

5. *Idem.*

6. *Ibid.*, p. 294.

On l'a compris, le cinématographe met en crise le principe de réalité au profit de la suggestion et de l'hallucination, ces représentations de spectateurs aliénés par le plus-que-réel de l'image filmique s'insérant dans une tradition très ancienne de spectacles illusionnistes qui, depuis les tragédies grecques, en passant par la fantasmagorie, jouent délibérément sur les pouvoirs de la suggestion mentale<sup>1</sup>.

*Le cinéma, « école du vice et du crime »*

On le verra plus en détails dans le chapitre 9, l'argument de la suggestibilité du spectateur induite par l'image photographique animée devient un topos dans les discours qui craignent qu'elle ne déclenche des instincts d'imitation néfastes à l'ordre social<sup>2</sup>. On ne se préoccupe alors plus seulement des conséquences individuelles du cinématographe, mais on comprend sa portée au niveau plus large d'une communauté. L'un des lieux communs récurrents concerne le lien de causalité existant entre la fréquentation des salles de cinéma et le développement de la délinquance juvénile (**fig. 25**) – même si la pertinence de cette articulation ne fait pas l'unanimité chez les experts<sup>3</sup>. Une revue italienne publiée en 1913 un article sur la « suggestion délictueuse » du cinématographe et de la littérature populaire qui constitueraient l'« aliment quotidien des jeunes esprits facilement suggestionnables<sup>4</sup> ». « Présentées sous des formes séduisantes », les actions criminelles permettraient de « passer en revue le code pénal, mais sans aucune intention éthique<sup>5</sup> », précise le chroniqueur anonyme. Littérature et cinéma offrent une double cible aux moralisateurs qui craignent leur retentissement chez la jeunesse. Déjà cité, l'homme d'église Francisco de Barbens publie en 1914 une « étude psycho-sociale » de la morale dans les rues, au cinématographe et au théâtre<sup>6</sup>. Selon lui, le cinéma serait « une école de criminels<sup>7</sup> » qui

1. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 76.

2. Voir Andreas KILLEN, « The Scene of the Crime: Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany », dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 99-111; « Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany », *op. cit.*

3. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 77-78.

4. *Gazetta del Popolo* [s. a.], « La Suggestione delittuosa dei cinematografi e della letteratura criminale », *Eco Film*, n° 1, 1913, p. 12. (Je traduis).

5. *Idem.*

6. Francisco DE BARBENS, *La Moral en la calle*, *op. cit.*

7. *Ibid.*, p. 214. (Je traduis).



25. « Policing Cinema. Young America and the Moving-Picture Show »  
(Puck, vol. 68, n° 1758, 9 novembre 1910).

« offre à la vue du public une série interminable de films, dans lesquels on voit ou on représente l'apologie du vice, l'image crue et désincarnée de l'amoralisme<sup>1</sup> ». Les jeunes courent le plus grand danger car « une image et une impression obscène déposées dans le cerveau d'un enfant sont un germe qui tend à se développer jusqu'à produire les fruits les plus amers de la passion, de l'aberration et de la destruction organique et mentale<sup>2</sup> ». Aussi, « le ciné, tel qu'il fonctionne dans nos villes, est un des agents pathogènes les plus à même de déterminer des maladies<sup>3</sup> » et des vices chez les enfants. Le réalisme exagéré de certaines scènes en particulier aviverait chez eux une propension aux troubles nerveux :

« Les films néfastes qui représentent des scènes de terreur, suicides, vols, morts violentes, assassinats, trahisons, se gravent de telle manière dans le cerveau des enfants et des adultes qu'ils parviennent à produire une

1. *Ibid.*, p. 191.

2. *Ibid.*, p. 192.

3. *Ibid.*, p. 182.

tension violente de l'esprit, qui se répercute sur tout le système nerveux et surtout sur les fonctions de l'organisme<sup>1</sup>. »

Enfermé dans un local privé de lumière, contemplant des films qui éveillent des « émotions supérieures à sa résistance<sup>2</sup> », le spectateur s'exposerait à de mauvaises influences, la plus pernicieuse d'entre elles étant l'incapacité à discerner le bien du mal. En enseignant aux spectateurs « les doctrines subversives [...] contraires à la morale et aux bonnes habitudes », tels « les sentiments de perversité, de révolte à la légitime autorité paternelle ou civile », le cinématographe affecte durablement « la force des bons principes<sup>3</sup> ».

Fort répandu dans les années 1910, ce type de critiques prend toute son ampleur dans le livre d'Édouard Poulain, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation* (1918)<sup>4</sup>. Conciliant les deux points de vue, à la manière de ses prédécesseurs qui accordent également au cinématographe le bénéfice du doute lorsqu'il s'applique à l'instruction des masses, Édouard Poulain cherche à tirer le bilan moral d'un agrément solidement ancré dans les habitudes sociales :

« Cet instrument scientifique est, comme le théâtre et la presse, une arme à deux tranchants pouvant servir pour le mal comme pour le bien. Par le fait qu'il est la reproduction d'actes humains, tantôt réels, tantôt imaginaires, on peut avoir un cinéma bienfaisant comme un cinéma malfaisant. En marge de notre thèse de flétrissure du spectacle tantôt criminel, tantôt délictueux, tantôt pornographique, thèse qui reflète l'intime pensée de tout patriote éclairé, soucieux de l'avenir du pays, prend la place la thèse d'absolution du cinématographe criminel ou policier<sup>5</sup>. »

Il s'agit pour Poulain de déplorer le retentissement du « poison intellectuel [qui] finit par intoxiquer les foules comme les vagues arrivent à réduire de grosses pierres en galets<sup>6</sup> », à l'instar des films qui détruisent les valeurs morales, religieuses et patriotiques de la nation française<sup>7</sup>.

1. *Ibid.*, p. 211.

2. *Ibid.*, p. 188.

3. *Ibid.*, p. 204.

4. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*, *op. cit.* Précisons que si cet ouvrage porte la date de 1918, sa rédaction est amorcée autour de 1911.

5. *Ibid.*, p. 59.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.*, p. 42.

Le ton batailleur et chauvin de l'ouvrage ne surprend guère, les Français ayant à prendre une revanche militaire et politique contre les « Boches » brocardés de page en page. « Cette étude en effet est d'ordre social et national, non d'ordre scientifique. Nous faisons aussi œuvre de moraliste ; non point de physicien<sup>1</sup> », déclare Poulain. Au point d'instrumentaliser le cinéma – spectacle en vogue qui « pénètre jusqu'au tréfonds des peuples et règne par l'importance esthétique, sociale, économique et scientifique<sup>2</sup> » – et le prendre pour alibi de son esprit belliciste et antigermanique. « Abruti par la publicité malsaine », le peuple français devient la véritable victime des « mauvais » films, ces « brasseurs d'imagination ». Partant, « convient-il d'ajouter aux gaz asphyxiants des Boches du dehors ceux encore plus redoutables de l'Intérieur<sup>3</sup> ? », s'interroge-t-il.

On remarque dans cet essai l'abondance de termes renvoyant au lexique hygiéniste et infectieux, ainsi qu'à l'imaginaire de l'électricité examiné plus haut : le public « s'électrise à la vue des films policiers et sensationnels – et s'empoisonne aussi<sup>4</sup>... ». Les notions d'intoxication, de germe, de contagion, d'antidote, de « tueurs d'énergie morale<sup>5</sup> », d'« ennemis de l'hygiène nationale<sup>6</sup> » ou encore de « miasmes maladifs ou putrides<sup>7</sup> », témoignent de la prégnance du double imaginaire médical et dégénérationniste à une époque où une nouvelle guerre ravive toutes les blessures de 1870. Afin d'exprimer la force contagieuse des images filmiques, les médecins et neuropsychiatres puisent en effet volontiers dans le répertoire des métaphores bactériologiques<sup>8</sup>, le cinématographe étant présenté comme « le cancer le plus terrible qui ronge les entrailles de la génération dégradée<sup>9</sup> » qui s'adonne à ce passe-temps. Sur ce fond paranoïaque, le thème du cinéma sert à sensibiliser les lecteurs à la nécessité de reconstruire une dignité morale et civique précarisée par le contexte politique et social. Prenant argument du délitement des bonnes mœurs de la société française sous l'emprise de récréations malsaines, Édouard Poulain introduit le chapitre sur « Le Cinéma, école du vice » en ces termes :

1. *Ibid.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 48-49.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 12.

6. *Ibid.*, p. 29.

7. *Ibid.*, p. 154.

8. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 82.

9. FRANCISCO DE BARBENS, *La Moral en la calle*, *op. cit.*, p. 224. (Je traduis).

« Le cinématographe se signale généralement par le mauvais goût et l'immoralité. Il distille le poison moral aux enfants et aux gens du peuple. Les films policiers, criminels, licencieux et démoralisateurs forment avec le concours des affiches-réclames évocatrices, de futurs cambrioleurs, de futurs chenapans, de futurs bandits. Aussi a-t-il maintes fois motivé les observations des moralistes<sup>1</sup>. »

Certains films offriraient une formation accélérée au banditisme, là où aucune autre représentation ne peut rivaliser en réalisme et en véridicité. C'est en effet sur le compte de l'objectivité presque clinique de l'image cinématographique qu'il verse la quantité de délits commis par les enfants et les adolescents :

« À Châlons-sur-Saône défilent devant la juridiction répressive des jeunes gens qui, à la lumière de l'enseignement des films excitateurs, ont commis le délit de coups et blessures lors de la bataille rangée en deux camps qu'ils se sont livrée dans les rues de la ville. Le tribunal les condamne et, dans les attendus, constate que la responsabilité de ces déplorable incidents doit être attribuée au cinéma démoralisateur dont les inculpés se sont inspirés. "Spectacle immoral s'il en fut, dit le tribunal, quand il donne au public, comme trop souvent, la représentation de scènes dont le vice étalé sous toutes ses formes fait le fonds principal, ou quand il déroule à ses yeux, avec un réalisme exclusif de tout notre d'art, les sanglantes péripéties des crimes les plus affreux"<sup>2</sup>. »

L'impact du réalisme photo-cinématographique frappe « davantage l'imagination que les lectures, concentr[e] plus d'intérêt, revê[t] plus de charmes, captiv[e] davantage<sup>3</sup> ». Plus redoutables encore que la presse et la littérature populaires réunies, les « films cinématographiques incitent les cerveaux des jeunes et les cerveaux de gens affligés d'un esprit faible à commettre des méfaits<sup>4</sup> ». Les enfants sont désignés comme les premières proies de « ces lectures mauvaises et [de] ces cinémas démoralisateurs qui font tressaillir et bouillonner les passions, [lesquelles] retentiront toute leur existence dans l'intime de leur âme et la moelle de leur os<sup>5</sup> ». Quant aux adultes, le cinéma met à leur disposition des films à « usages

1. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime...*, op. cit., p. 154.

2. *Ibid.*, p. 36-37.

3. *Ibid.*, p. 40-41.

4. *Ibid.*, p. 76.

5. *Ibid.*, p. 108.

douteux, simples distractions pour les oisifs et les rêveurs et pour ceux qui ne savent, à certains jours, quoi faire de leur temps<sup>1</sup>».

L'ouvrage de Poulain est hautement représentatif des énoncés qui réprovent le cinéma comme pourvoyeur de rocambolesque et d'invari-semblable véhiculés par une représentation ultra-réaliste. Et c'est en termes de transmission infectieuse que les retombées physiques et psychiques de telles images sont formulées, de sorte à définir le cinématographe en analogie avec la pathologie. Deux sources italiennes de 1919 et 1924 illustrent cette tendance à considérer le cinéma comme dispensant des « leçons publiques de corruption<sup>2</sup> » sur le thème invariant de la force suggestive de l'image filmique. Le psychologue romain Mario Ponzo se propose d'analyser les « délits suggérés par les images cinématographiques », lesquels tendent à se multiplier avec le nombre croissant de films mettant en scène des intrigues criminelles<sup>3</sup>. Pariant sur la dimension émotionnelle d'actions coupables, ces films populaires enchaîneraient les scènes dans un parfait chaos, laissant dans l'esprit et la mémoire façonnable des jeunes spectateurs l'empreinte d'images extravagantes. Citant l'étude de Masini et Vidoni<sup>4</sup>, le psychiatre Guglielmo Mondio confirme en 1924 l'existence de névroses psychiques et morales contractées suite à la fréquentation assidue des salles de cinéma<sup>5</sup>. Les douze observations cliniques portant sur des filles et des garçons entre 10 et 26 ans visent à montrer le rôle joué par les projections lumineuses dans la vie de jeunes issus de familles névropathiques. Munis d'un système nerveux « peu résistant », ces sujets souffrant de « psychoses par le cinématographe<sup>6</sup> » manifestent des symptômes communs : « hallucinations surtout visuelles constituées presque toujours de scènes animées déjà vues sur l'écran cinématographique » :

« Ce sont des scènes lumineuses que le patient voit bouger devant lui et dans différentes directions, parfois mobiles, parfois fixes, qui lui

1. *Ibid.*, p. 151.

2. Mario PONZO, « Cinematografo e delinquenza minorile » (*Vita e Pensiero*, n° IX, 20 juin 1919), dans Silvio ALOVISO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 190.

3. *Ibid.*, p. 185. (Je traduis).

4. Mario Umberto MASINI et Giuseppe VIDONI, « Il Cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti », *op. cit.*

5. Guglielmo MONDIO, « Il Cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile » (*Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini*, n° 38, 1925), dans Silvio ALOVISO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 192-208.

6. *Ibid.*, p. 207. (Je traduis).



apparaissent tantôt sur les fenêtres, tantôt sur les portes, tantôt sur les angles de la chambres, tantôt sur le lit, etc.<sup>1</sup>»

Aux hallucinations qui répètent très souvent une même scène, succèdent les «idées délirantes» de contenu surtout érotique (parfois fantastique), l'état de rêverie continue<sup>2</sup>, la confusion mentale, les altérations de la conduite, les états d'anxiété et d'agitation, voire la catatonie. Au névrosisme patent de ces sujets, s'ajoutent l'adoption de conduites asociales inspirées des films vus dans une atmosphère trouble (obscurité, promiscuité sexuelle, musique exaltante, sujets fascinants, excitants et émouvants, scènes «vibrantes de luxures» et de «passions malsaines<sup>3</sup>»). Semblablement aux discours technophobes, c'est par l'organe de la vision que s'exerce la force suggestive de l'image filmique qui «pousse l'imagination vers le fantastique et l'irréel<sup>4</sup>». La rapidité du défilement, la vivacité des scènes représentées, «l'affluence d'impressions véhémentes<sup>5</sup>» briseraient toute résistance chez le spectateur frappé de tares héréditaires ou acquises. En renfort, Mondio cite l'homme de lettres Edmond Haraucourt qui en 1917 affirme que le cinéma est «le plus énergique moyen de suggestion et de persuasion que l'humanité ait connu» :

«C'est la pensée qui entre tout droit par les yeux, c'est la tentatrice par excellence, l'assimilation par le moindre effort, la compréhension offerte aux cerveaux paresseux, la pénétration immédiate et chaude alors que l'idée pure n'exerce sur l'esprit des humbles qu'une action médiante et refroidie<sup>6</sup>.»

S'opposent ici des concepts que le cinématographe achève de rendre incompatibles: image/mot, sensation/réflexion, œil/esprit, etc. La méfiance envers l'efficacité de l'image animée, et plus généralement envers l'organe de la vision comme accès au monde sensible, s'inscrit en creux dans des discours qui peinent à mesurer l'impact du cinéma en

1. *Idem.*

2. *Ibid.*, p. 198.

3. *Ibid.*, p. 206.

4. *Ibid.*, p. 204.

5. *Ibid.*, p. 206.

6. *Ibid.*, p. 194. Edmond HARAUCOURT, *La Démoralisation par le livre et par l'image*, Paris, Ollendorff, 1917.

dehors d'une lecture réactionnaire<sup>1</sup>. Par « son influence maléfique<sup>2</sup> », le cinématographe assume chez Mondio un large spectre de conséquences psychosociales. Du simple risque de confusion entre la représentation et son référent qui menace les jeunes spectateurs, on passe à la création de « futurs sujets dépravés<sup>3</sup> » atteints de maladies nerveuses, sexuelles et psychiques.

On trouve également trace de l'articulation entre cinéma et morbidité dans une série de textes où le premier est appréhendé en tant que métaphore de la seconde, en particulier dans des occurrences où il s'agit de décrire les hallucinations de patients paranoïaques. Ces sources avèrent la diffusion, dans l'imaginaire médical, du trope du cinéma comme prise de possession visuelle (et parfois auditive). La métaphore du dispositif cinématographique permet de signifier l'emprise « machinique » et automatique des hallucinations sur le malade devenu totalement impuissant : il expérimente alors « audition de voix, idées de persécution, idée [qu'il] est un instrument au moyen duquel des forces extérieures communiquent entre elles, etc.<sup>4</sup> ». Ainsi, un employé des postes « se croit persécuté par des êtres qui reproduisent des scènes de son cerveau comme dans un cinématographe ». Créant de « nombreux néologismes pour désigner ses persécuteurs », il a des « hallucinations de la vue et de l'ouïe avec tendances au suicide ». Dans un autre cas, c'est le téléphone qui s'empare d'un ingénieur qui « se croit devenu par le martyre le plus grand apôtre du Christ. Il s' imagine qu'on a employé l'électricité pour le torturer, et qu'on se sert de lui comme d'un téléphone. Son âme est en communication avec toutes les âmes du monde<sup>5</sup> ». Ailleurs, stigmatisant les personnages de dégénérés mentaux et nerveux qui envahissent la littérature et le théâtre modernes (Zola, Ibsen, André de Lorde, etc.), le docteur Régis commente de la sorte la scène de crise alcoolique de Coupeau dans une pièce théâtrale adaptée de *L'Assommoir* :

1. Sur la crise de la vision dans la pensée française, voir Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

2. Guglielmo MONDIO, « Il Cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile », *op. cit.*, p. 194.

3. *Ibid.*, p. 196.

4. L. C. H., « Notes sur les hallucinations » (« Notes on hallucination », Conolly NORMAN, *The Journal of Mental Science*, avril 1903), *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1903, n° 3, p. 316.

5. *Ibid.*, p. 317.

« Coupeau énumère et détaille à voix haute, au fur et à mesure qu'elles se produisent, les différentes scènes de ses visions; or, dans la réalité, l'alcoolique fuit, se débat ou lutte contre des êtres fantastiques qui lui apparaissent, mais sans indiquer à chaque fois le thème hallucinatoire, sans dicter, pour ainsi dire, sa propre observation; il vit son rêve imaginaire, mais ne le parle pas, de sorte que pour être cliniquement vrai, Coupeau eût dû *mimer* et non *conter* ses hallucinations. Imparfaitement médicalement, la folie de Coupeau nous laisse en outre absolument froids, et si la salle est secouée parfois par le jeu violent et outré de l'artiste, elle ne s'émeut en rien, en revanche de la cinématographie pathologique qui se déroule aux yeux du buveur, c'est parce qu'elle est banale, et à peu près étrangère à une forte action dramatique<sup>1</sup>. »

Le délire hallucinatoire de l'alcoolique aurait donc été bien plus efficace et médicalement crédible s'il avait été mimé par Coupeau, au lieu de verbaliser ses visions qui, en réalité, défilent devant ses yeux sous les espèces d'un cinématographe pathogène qui déploie une succession d'images – cette allégorie ratifiant la connivence du spectacle cinématographique avec le schème du trouble psychologique, mais également avec l'image mentale, la pantomime et la visualité. Cette complicité se renforce parfois d'un troisième terme, celui de la délinquance, quand l'imagination en cavale d'un grand escroc parisien est décrite par un député comme un cinématographe: « Le financier Rochette s'adonne au cinématographe, symbole de son imagination toujours en mouvement<sup>2</sup>. » Déjà envisagées comme résultats possibles des vues animées, la démence et la dépravation sont à leur tour retracées en termes d'expérience cinématographique relevant du défilé hallucinogène d'images mentales (commun au spectateur et au névrosé).

### *Sensiblerie, crédulité et féminité*

Le fort penchant pour la rêverie et l'imaginaire constitue une composante majeure des maladies névrotiques, attendu que la révocation du monde extérieur magnifie chez ces patients le gradient de réalisme

1. Emmanuel RÉGIS, *La Folie dans l'art dramatique*, Grenoble, Imprimerie Allier Frères, 1903, p. 32-33.

2. «Extraits du discours prononcé par M. Jules Delahaye, député de Maine-et-Loire. Discussion des conclusions de la Commission d'enquête sur l'affaire Rochette», dans André JACQUEMONT, *Escrocs et demi-escrocs. Étude Pratique de l'Escroquerie et du Dol*, Paris, Pierre Roger et C<sup>ie</sup>, 1913, p. 225.

des images mentales dans lesquelles ils se réfugient. Ce constat trouve crédit dans des énoncés qui, de façon significative, rapportent la psychologie féminine à une disposition innée pour le fictif au détriment de l'effectif. La femme est en effet souvent décrite comme entièrement versée dans l'imaginaire et la rêverie, « les livres, la poésie, la musique, lui [fournissant] les mirages désirés<sup>1</sup> ». « Oisive et imaginative<sup>2</sup> », précise Émile Tardieu, la femme :

« Est toute entière imagination, sensibilité, caprice, et, se confiant à des espoirs naïfs, la vie la malmène incessamment ; brouillée avec le réel qui est abominable, elle bâtit des palais dans le chimérique ; elle n'aime ni le lieu où elle est, ni l'objet qui est sous sa main, ni la destinée qui est la sienne ; [...] Elle tend à s'échapper d'elle-même [...]. Mais l'amour est l'enchantement préféré, le songe qui l'accompagne jusqu'au déclin ; elle se venge de la réalité en lui opposant un monde qui n'est qu'à elle, où ne pénètre pas l'ennui<sup>3</sup>. »

Rappelant la *Madame Bovary* de Flaubert, ce portrait de femme moque son besoin d'évasion et de rêve qu'elle assouvit à travers toutes sortes de distractions (« la femme veut qu'on l'amuse<sup>4</sup> ! »), telle la littérature sentimentale méprisée par la culture d'élite. Si la réception du cinématographe par la critique savante se situe dans la continuité des discours stigmatisant les romans à l'eau de rose, le mélodrame théâtral et tous les produits culturels jugés frivoles et superficiels, c'est parce que, comme ceux-ci, il représente, par rapport à l'art authentique (objectif, rationnel, maîtrisé, transcendantal), l'agent d'une culture de masse jugée comme inférieure. Or, toutes les femmes sont concernées par cette prédisposition à l'amusement et à l'émotion faciles, car la mondaine n'est pas la seule à goûter les plaisirs du cinématographe. La femme du peuple qui vit « toute la journée devant des confectons ou du camembert », alors que « la neurasthénie s'assied avec elle, à son comptoir », « éprouve [également] le besoin de voir la vie ensoleillée par la lanterne du cinéma » :

« Le cinéma, pour elle, c'est l'Opéra, ou le Vaudeville : c'est surtout l'Ambigu. Le théâtre est trop loin, trop brutal, trop cher. Elle court, les mains encore rouges d'avoir lavé sa vaisselle, vers le palace du quartier.

1. Émile TARDIEU, *L'Ennui : étude psychologique*, op. cit., p. 216.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. *Ibid.*, p. 216.

4. *Ibid.*, p. 217.

Elle se place, l'ingénue, au premier rang, comme pour entendre les mots tendres que disent seulement les gestes. Elle se tapit dans un coin, et tout le reste de sa vie disparaît, alors que se déroulent les films sentimentaux et mélodramatiques. Ah! les admirables histoires que sont *Rancœur d'Amour*, *Cœur de Femmes*, *L'Attente du Bonheur* ou *Passion tragique*. Sa sentimentalité vague se précise. Toute femme, même les bonnes, a dans le cœur un mammifère qui sommeille, un mammifère qui est à la fois un peu sensuel et un peu bêta – un cochon d'inde – et ce spectacle tremblotant d'amour émeut délicieusement celles qui grattent les pommes de terre nouvelles. Elle est, au sortir du cinéma, toute frissonnante. Ah! l'artilleur, le boucher, ou le garçon livreur peuvent venir à cette heure tardive: ils monteront au septième ciel en la suivant au sixième étage<sup>1</sup>.»

Cette citation en dit long sur la logique associative qui fait confluer féminité, sentimentalisme et cinéma, surtout lorsque celui-ci garantit un moyen d'évasion dans un imaginaire de pacotille. Fréquentant assidûment les pièces du vaudeville et du Grand Guignol, les femmes (toutes classes confondues, mais majoritairement les plus modestes) se rendent aussi régulièrement dans les salles (itinérantes puis fixes) accueillant les vues cinématographiques. C'est notamment cette omniprésence des femmes (et des enfants) découvrant une alternative à la culture traditionnelle qui cristallise les nombreux reproches adressés au cinéma comme lieu d'ավիսսեմեմտ moral et de déchéance physique. Geneviève Sellier le rappelle :

«Dans notre pays [la France], la culture d'élite s'impose comme une constante réaffirmation de la créativité masculine, alors que la culture de masse est associée aux femmes consommatrices sur un mode mercantile et aliénant, quoi qu'il en soit de la réalité de la production et de la consommation culturelles dans notre histoire<sup>2</sup>.»

En réalité, le cinématographe appartient aux spectacles populaires où règnent la mixité sociale et sexuelle, la mise en scène sensationnaliste, l'adresse au public sous la forme du choc et de la catharsis, mais aussi de la fascination qui ensorcelle les sens – des spectacles donc où la présence notables des femmes (comme spectatrices ou actrices aux

1. FANTASIO, « Cinémas », *Le Film*, 12 juin 1914, dans Marcel L'HERBIER, *L'Intelligence du cinématographe*, op. cit., p. 75-77.

2. Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, op. cit., p. 8. Sur les liens entre les spectatrices et la société de consommation voir Anne FRIEDBERG, *Window Shopping*, op. cit.

comportements « hystériques ») influence forcément leur réception en tant que lieux de perversion. À cet effet, on peut comparer Le Théâtre du Grand Guignol (fondé en 1897) et le cinématographe qui soulèvent des remarques similaires quant aux dangers qu'ils représentent pour la santé mentale et la probité de leur audience. Axées sur des récits mélodramatiques où la cruauté le dispute à l'injustice, les pièces d'André de Lorde contiennent nombre de personnages féminins victimes du mauvais sort, mais qui cherchent à se venger de l'adversité avec les moyens les plus retors mis à disposition par leur nature soi-disant sauvage. Qu'elles soient victimes ou bourreaux, ces figures féminines incarnent « toutes les angoisses suscitées par la crainte d'une éventuelle prise de pouvoir, fantasmée donc sadique<sup>1</sup> » de la part des femmes. Ces images font alors redouter des réactions chez les spectatrices qui, par mimétisme, pourraient sentir le poids de leur infériorité et se révolter contre l'ordre patriarcal. Cette pratique culturelle éveille donc la peur du réveil de ces masses réduites au silence – les ouvriers, les femmes, etc. – qui commencent à exiger une certaine égalité de traitement avec la majorité agissante et pensante<sup>2</sup>.

Loin de réduire son répertoire thématique à celui du Grand Guignol, le cinématographe est lui aussi considéré sous l'angle d'un passe-temps « féminin » qui table sur le fantastique, le réalisme cru ou le sordide. Caractéristique d'une culture de masse qui vient attenter à la suprématie idéologique des arts supérieurs (lesquels méprisent les compromissions vénales avec l'économie de marché), le théâtre populaire et le cinématographe constituent une menace pour les élites et leurs institutions, en particulier pour la définition canonique des modèles identitaires et sexuels.

De fait, en encourageant la mixité sociale et sexuelle et en accueillant des corps nerveux (perméables et mimétiques, hystériques et hallucinés), ces espaces offrent une possibilité d'expression aux minorités. Aussi, la peur du cinéma comme dérive possible vers la folie (ou toute forme de morbidité mentale), découle de la crainte vis-à-vis d'un spectacle féminisant et féminisé. La question des représentations sociales de genre

1. Odile KRAKOVITCH, « Du mélodrame au Grand Guignol: la femme victime dans la dramaturgie populaire au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse...*, *ibid.*, p. 97.

2. Certaines pièces fondées sur des pulsions sadomasochistes mettent en scène des femmes se vengeant des médecins qui les réduisent à des bêtes de foire médicales. Ainsi dans *Une leçon à la Salpêtrière* (André de Lorde, 1908), une jeune hystérique prend sa revanche au vitriol contre le médecin ayant réduit son bras à la paralysie chronique.

influence inévitablement les tropes du corps nerveux, ainsi que l'édification du spectateur de cinéma en tant que consommateur d'une culture de masse qui livre aux femmes un moyen d'émancipation. C'est parce que l'hallucination et la rêverie sont perçues comme des symptômes pathologiques qui féminisent les sujets (quel que soit leur sexe et leur âge), que le spectateur se voit indirectement féminisé lorsque les commentateurs signalent son adhésion (sous la forme d'une croyance, d'une captation, d'une emprise) à une image fascinante ou/et hyperréaliste. Ce processus de féminisation se révèle dès lors déterminant pour comprendre les tensions ou malaises qui entourent la réception du spectacle cinématographique entre 1895 et 1915.

### *La névrose du vrai*

Comment définir plus précisément les phénomènes d'illusion de réalité induits par le cinématographe? Les sources, on l'a vu, mettent systématiquement l'accent sur la capacité de l'image filmique à imiter parfaitement la réalité. Que la tendance à l'illusionnisme soit considérée comme un avantage ou inconvénient pour faire du cinématographe un art<sup>1</sup>, les contemporains soulignent régulièrement l'impact psychophysique d'une image au «réalisme invraisemblable<sup>2</sup>».

L'étude de Silvio Alovio sur l'illusion de réalité telle que pensée entre 1895 et 1920 permet de dégager certaines constantes, à commencer par la dimension complexe de l'expérience cinématographique au plan du régime de croyance<sup>3</sup>. De fait, l'illusion de réalité engagée par le cinéma est saturée d'ambivalences, oscillant entre une forte adhésion au réalisme de l'image et une propension à l'imagination. Simultanément, le cinéma frappe par sa force mimétique et donne lieu à une évasion «onirique» hors du domaine de l'expérience commune. Partant, on peut distinguer deux conceptions de l'illusion de réalité qui cohabitent durant ces années, l'une (capitale durant la première époque) venant enrichir l'autre (plus

1. Pour le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold, par exemple, le naturalisme du cinéma est un obstacle concret à sa possibilité de devenir un art (« Cette idole de la ville moderne... » [1912], dans Daniel BANDA et José MOURE, *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 231).

2. YHCAM, « Un réalisme invraisemblable » [1912], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 238.

3. Silvio ALOVIO, « Lo Schermo di Zeusi. L'esperienza dell'illusione in alcune riflessioni cinematografiche del primo Novecento », *La Valle dell'Eden*, n° 23-24, 2010, p. 97-118.

fréquente durant la seconde époque). Alors que les commentateurs des premières décennies se concentrent sur le statut reproductif de l'illusionnisme cinématographique, progressivement durant les années 1910, et dans les années 1920, on conçoit celui-ci en fonction de sa puissance projective, c'est-à-dire de sa capacité à ouvrir l'imaginaire sur un monde à habiter. Ce qui frappe les contemporains des premières projections, c'est, on s'en souvient, la nature hyperréaliste de l'image filmique, et ce malgré ses «lacunes» (absence de son, de couleurs) et les défauts éventuels du dispositif utilisé (scintillement de l'image, désagréments sonores). L'illusion de réalité des films Lumière nourrit alors la sensation d'assister à la reproduction exacte du monde réel.

Les processus d'habituation et la transition vers les films narratifs de long métrage vont toutefois contribuer à modifier peu à peu la façon dont l'illusion de réalité est décrite. Bien que le gradient de réalisme de l'image filmique reste un élément fondamental de l'argumentation, on rencontre également des sources qui envisagent l'illusion cultivée par le cinéma comme un moyen d'échapper à la réalité quotidienne, et d'investir le terrain du merveilleux et de l'ailleurs<sup>1</sup>. Une étude de Luca Mazzei sur la réception des projections lumineuses en Italie confirme cette double tendance : alors que, dans un premier temps, les commentateurs soulignent les aspects matériels du spectacle (les photographes, les tressautements de l'image, les désagréments oculaires, la toile, le faisceau lumineux, le réflecteur, le projecteur, etc.), durant les années 1910, ils dématérialisent en quelque sorte le phénomène cinématographique afin de se centrer davantage sur le contenu de l'image et la fiction qu'elle construit<sup>2</sup>. Cependant que l'expérience du cinéma premier semble dépendre d'éléments connotés par des qualités à la fois physiques et psychologiques observées durant la séance, au cours de la seconde époque on met de plus en plus l'accent sur la dimension formelle et narrative de la représentation filmique. Dans les deux cas, le phénomène de l'illusion de réalité est au cœur de l'expérience spectatorielle, bien qu'il soit défini de manière différente d'une période à l'autre. Or, on constate que ces deux modèles « théoriques » d'illusion de réalité – l'illusion sensorielle et optique d'une part, et l'illusion mentale d'autre part – sont mis au service d'une stigmatisation du cinéma dont le trop-plein visuel et sonore est annexé à la pathologie. Sous cet angle, l'illusion

1. Adolf SELIGMANN, «Cinematografo e sogno» [1911], *Bianco e Nero*, n° 556, 2006, p. 54-55.

2. Luca MAZZEI, «La Materia di cui son fatti i sogni...», *op. cit.*, p. 359-366.



de réalité de l'image cinématographique apparaît comme doublement traumatique : pour l'œil et pour l'esprit, pour les sens et la morale, pour la physiologie et la psychologie. C'est précisément dans le contexte d'une modernité où tout s'accélère et se densifie que le cinématographe est voué à « terrifier et à fouetter les nerfs<sup>1</sup> » à force d'amalgamer réalité et chimère.

Les thèmes de l'illusion de réalité et de l'avidité des apparences visibles<sup>2</sup> participent plus largement d'une réflexion sur cette « révolution psychique » induite par la modernité. Silvio Alovio invite précisément à comprendre la stigmatisation du dispositif cinématographique comme une réponse apportée aux malaises causés par la civilisation moderne et ses effets incontrôlables<sup>3</sup>. Car l'hallucination peut aussi être activement recherchée par les individus en quête de sensations fortes émoussées par la vie urbaine, les vues animées homologuant une culture perceptive hantée par la névrose du vrai. Cette culture névrotique née avec la modernité technologique et sociale se caractérise par une soif des apparences visibles procurées entre autres par des spectacles hyperréalistes alors très en vogue en 1900<sup>4</sup>. L'hallucination rencontre effectivement toutes sortes d'échos dans une époque passionnée par des attractions et des médias où viennent se rejouer les angoisses contemporaines. La presse illustrée, la littérature, le théâtre, les musées de cire, les spectacles de la morgue et les projections lumineuses rendent compte diversement de cette tendance qui doit plus largement être comprise en regard d'un modèle de subjectivité où l'hallucination et son corollaire, l'illusion de réalité, forment le pivot de nombreux états psychopathologiques.

Le cinématographe répond pleinement au besoin de transformer la réalité en attraction (de la vie et de la mort), à une époque où le langage verbal connaît une crise. Avec son image « plus-que-réelle », non seulement il ratifie la vogue des spectacles hyperréalistes qui se plaisent à

1. Herbert TANNENBAUM, « L'Art du cinéma » [1912], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, op. cit., p. 241.

2. Voir à ce propos le texte de Walter SERNER, « Kino und Schaulust », *Die Schaubühne* 9, 1913, vol. 2, n° 34-35, p. 807-811 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film*, op. cit., p. 208-214].

3. Silvio ALOVISIO, « Il cinematografo come macchina allucinogena... », op. cit.

4. Pour approfondir la question des spectacles hyperréalistes, voir Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities*, op. cit. ; Lauren RABINOVITZ, *Electric Dreamland*, op. cit. ; Patrick DÉSILE, « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *CINÉMAS*, vol. 20, n° 2-3, p. 41-63.

fixer la réalité et à capter l'invisible se dissimulant derrière cette visibilité immédiate, mais encore il devient le lieu par excellence où s'atteste et se cultive la névrose du vrai. Alors que les projections lumineuses mettent à disposition une représentation capable de rétrécir les espaces géographiques, de contracter/dilater les temporalités, d'échapper à la logique rationnelle de l'expérience quotidienne, de brouiller les limites entre la réalité et l'imaginaire, elles exaltent également les névroses déclenchées par la modernité et ses aléas. C'est sur le territoire de cette névrose du vrai conçue comme phénomène culturel et social que le cinéma et l'hallucination convergent : dans les deux cas, le sujet est confronté à un excès de visualité et de sensorialité qui modifie son rapport au réel, tout en lui procurant de nouvelles sensations qui revitalisent son expérience du monde.

Les spectacles hyperréalistes comme le cinéma donnent alors à voir la très large diffusion d'un imaginaire culturel dominé par les modèles épistémiques de l'hystérie et du corps nerveux. Cet imaginaire puise ses représentations dans l'univers de la psychopathologie où les frontières du corps et de l'esprit, de l'extérieur et de l'intérieur, du visible et de l'invisible, du présent et du passé, bougent en fonction des transformations que connaissent alors les théories de la subjectivité. Échappant à toute tentative de saisie définitive et englobante, les maladies nerveuses examinées dans les sphères médicales et paramédicales participent à interroger les acquis relatifs au sujet stable, autonome et homogène de Descartes. Dans ce contexte, les phénomènes de dilution du sujet dans les contours flous d'un monde où ne cessent de s'échanger les valeurs du vrai et du faux, semblent liés à une attirance pour le vraisemblable et le tangible à laquelle les spectacles cinématographiques répondent, tout en exacerbant les impressions fantasmagoriques et la suggestion inconsciente.

## CHAPITRE 8. MÉMOIRE ET CINÉ-DISPOSITIFS

L'illusion de réalité intervient également dans le domaine des images mentales non pathologiques et de l'activité cérébrale ordinaire, à l'instar des manifestations de la mémoire qui permettent d'articuler le cinéma et les sciences du psychisme au niveau du rôle modélisateur joué par l'expérience des vues animées. De fait, le fonctionnement de la mémoire est très souvent décrit à l'aide de dispositifs d'images fixes ou mobiles qui mettent en exergue la dimension spectatorielle de la subjectivité. Dépeintes à la manière d'une projection lumineuse, les images mentales du sujet qui se souvient évoquent celles du cinématographe et leur puissance suggestive. L'analyse d'une nouvelle série de sources vise non seulement à relever les analogies existantes entre le sujet des sciences du psychisme et le spectateur du cinématographe, mais également à mettre en évidence la fonction épistémologique des ciné-dispositifs dans la théorisation des images mentales autour de 1900. Car le cinématographe devient, à cette époque, un nouvel opérateur de pensée pour expliciter le fonctionnement de la mémoire et des illusions du déjà-vu (succédant aux métaphores picturales, optiques et photographiques du XIX<sup>e</sup> siècle). La définition de la subjectivité dépend ainsi directement de la prise en considération d'appareils techniques d'enregistrement, de communication et de projection qui façonnent un nouveau paysage mental et physique à l'ère de la modernité.

Comme on va pouvoir le constater, cette omniprésence des ciné-dispositifs dans la théorisation des images mentales ne manque pas d'adresser un certain nombre de questions à l'historienne et à l'historien. Si, d'un côté, les métaphores technologiques viennent en renfort d'une conceptualisation difficile à mener sans outillage didactique, elles participent par ailleurs à connoter négativement les processus perceptifs et représentatifs, y compris les plus banals. L'usage allégorique des ciné-

dispositifs laisse en effet transparaître une appréhension des dysfonctionnements psychiques, et sert de relais à des angoisses tacites relatives aux débordements de la vie mentale. C'est le cas de la mémoire et de ses éventuelles défaillances, telles les paramnésies. Car non contents de symboliser la mémoire qui conserve une image-souvenir pour mieux la réactualiser dans un après-coup plus ou moins lointain, les dispositifs cinématographiques rappellent également en sous-texte le rôle traumatique de certaines images filmiques sur des spectateurs qui les revivent sous la forme de « chocs posthumes<sup>1</sup> ». À l'instar de scènes qui poursuivent le sujet au travers d'hallucinations, l'illusion du déjà-vu ou la fausse reconnaissance proviennent de substrats mémoriels latents qui refont subitement surface après un certain temps d'« incubation ». Or, on constate que dans l'expérience hallucinatoire d'une mémoire chancelante, les ciné-dispositifs vont jouer une fonction modélisatrice étayant au niveau descriptif et symbolique un événement psychique atypique, parfois douloureux, qui vient perturber le corps et l'esprit.

La réapparition brusque et inopinée d'images mnésiques ou filmiques remet notamment en question le modèle bourgeois et masculin du spectateur rationnel et contrôlé. Malmené par un monde où règne l'instabilité, le sujet se réfugie alors dans une « chambre » mentale où ne cessent de transiter des figures étranges. Fantômes, souvenirs, suggestions, etc., peuplent ainsi la scène de ce théâtre des nerfs à l'intérieur duquel il devient à la fois acteur, spectateur et créateur. L'étude des images mémorielles – de leurs causes, de leurs fonctions et de leur phénoménologie – donne, au final, la possibilité d'observer la crise de la subjectivité moderne, ainsi que la manière dont les ciné-dispositifs contribuent à faire émerger une nouvelle conception des illusions visuelles (et parfois sonores).

### *Théories de la mémoire et ciné-dispositifs*

Si certains aspects relatifs au fonctionnement de la mémoire ont déjà été évoqués *via* les thèmes de l'hallucination et du rêve, ils méritent qu'on y revienne afin de consacrer un chapitre autonome aux théories de la mémoire qui appartiennent à la même constellation épistémique que

1. Silvio ALIVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 89.

les discours observés précédemment. Ces nouvelles analyses permettent d'abord d'approfondir l'exploration de la subjectivité vue comme une machine à enregistrer (et parfois à projeter) des images mentales. Afin d'expliquer le fonctionnement de la mémoire, les discours médico-psychologiques recourent en effet régulièrement à des comparaisons avec des objets familiers, procédure qui confirme la généralisation de la pensée analogique dans les sciences du psychisme. Cependant, bien qu'employées en apparence à des fins illustratives, ces métaphores donnent aussi naissance à de nouvelles thèses, modifiant durablement le champ de la connaissance. Dans une étude sur la mémoire comparée au gramophone, le philosophe Jean-Marie Guyau évoque la valeur épistémologique des images verbales :

« Le raisonnement par analogie a une importance considérable dans la science ; peut-être même, si l'analogie est le principe de l'induction, fait-elle le fond de toutes les sciences physiques et psycho-physiques. Bien souvent une découverte a commencé par une métaphore. La lumière de la pensée ne peut guère se projeter dans une direction nouvelle et éclairer les angles obscurs qu'à condition d'y être renvoyée par des surfaces déjà lumineuses. On est frappé que de ce qui vous rappelle quelque chose tout en en différant. Comprendre, c'est, du moins en partie, se souvenir<sup>1</sup>. »

Dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, le problème de la figuration de l'intériorité psychique, par définition invisible, fascine les savants qui y consacrent de nombreux traités scientifiques et philosophiques. On traduit alors l'activité de la pensée, de la vision ou de la mémoire par des métaphores techniques et technologiques. Les essais sur la mémoire recourent volontiers au modèle de la photographie afin de retracer la manière dont le psychisme stocke des images qui seront ensuite réutilisées à l'occasion d'un rêve ou d'un acte mnémonique<sup>2</sup>. La photographie, bien avant le cinématographe, apparaît alors dans l'imaginaire scientifique et populaire tel un œil objectif qui garde « en mémoire » chaque instant capté<sup>3</sup> :

1. Jean-Marie GUYAU, « La Mémoire et le Phonographe », *Revue philosophique*, t. IX, 1880, p. 319. Sur la pensée du philosophe, je renvoie à l'ouvrage d'Annunziata CONTINI, *Jean-Marie Guyau, esthétique et philosophie de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

2. Sur l'histoire des représentations de la mémoire, voir Frances A. YATES, *Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin, Akademie Verlag, 1997 [1990].

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

« Ces rapides progrès ont fait de la photographie une amie, une auxiliaire dont la vie moderne ne saurait plus se passer. – L'appareil photographique est, comme l'avait déjà dit Nicéphore Niépce, un nouvel organe des sens, un véritable œil, mais c'est un œil plus parfait que le nôtre, un œil qui n'a ni âme ni émotion et qui, plus est, un œil qui se souvient<sup>1</sup>. »

En 1867, le sinologue et érudit Hervey de Saint-Denys propose une conception du psychisme capable d'engranger à l'infini les perceptions sous la forme de « clichés-souvenirs » (à savoir des daguerréotypes) que le rêveur revoit avec les yeux de son esprit sous une forme plus ou moins nette selon l'efficacité du processus d'impression<sup>2</sup>. La mémoire devient clairement un lieu d'archivage de toutes les opérations mentales, ce travail d'emmagasinage étant en très grande partie inconscient :

« Notre mémoire, pour me servir d'une comparaison empruntée aux découvertes de la science moderne, est comme la glace recouverte de collodion, qui garde instantanément l'impression des images projetées sur elle par l'objectif de la chambre noire. Les visions que nous avons en songe peuvent se définir, je crois : *la représentation aux yeux de notre esprit des objets qui occupent notre pensée*. L'instrument était-il bien au point ? L'image a-t-elle été bien nettement projetée ? Le cliché fournira des images claires et précises chaque fois qu'on lui en voudra demander. L'image, au contraire, aura-t-elle été perçue vaguement, en des conditions défavorables de lumière, de distance, d'impressionnabilité ; ou bien a-t-elle passé trop rapidement pour qu'il en puisse demeurer une trace bien marquée ? On n'obtiendra du cliché que de vagues silhouettes, des ombres indécises et des traits confus. La mémoire a d'ailleurs sur l'appareil photographique cette merveilleuse supériorité qu'ont les forces de la nature de renouveler elles-mêmes leurs moyens d'action. Sa glace est toujours prête à retenir (avec le plus ou moins de netteté qui résulte du temps et des circonstances) tout ce qui vient à s'y réfléchir. Pour chacun de nous il en est, enfin, de ces immenses casiers où tant de souvenirs s'accumulent comme il en est pour le photographe des armoires profondes où s'amoncelle la collection de ses clichés. Il est tel de ces clichés que vous pourriez montrer parfois à l'opérateur lui-même sans qu'il le reconnaisse, ni qu'il s'en souvienne, alors qu'un

1. G.-H. NIEWENGLOWSKI, « Histoire et applications de la photographie », *La Science française*, n° 79, 1896, p. 279.

2. Voir Danielle CHAPERON, « Hervey de Saint-Denys : projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Vincent BARRAS, Jacques GASSER, Éric JUNOD, Philippe KAENEL et Olivier MOTTAZ (dir.), *Visions du rêve*, Chêne-Bourg/Genève, Georg, 2002, p. 75-93.

laps de plusieurs années en a fait passer des milliers d'autres sous ses yeux. Combien il nous serait plus difficile encore de connaître tout ce que peuvent renfermer les insondables profondeurs de la mémoire où les *clichés-souvenirs* s'emmagasinent à l'infini, à tous les instants de notre vie, et la plupart du temps à notre insu<sup>1</sup> !»

L'auteur file la métaphore du daguerréotype sur de longs passages de sorte à prouver la supériorité qualitative et quantitative de la mémoire humaine sur toutes les techniques de stockage existantes. Précise, fidèle, économique et vivante, la mémoire est un organe bien plus fiable que l'appareil photographique qui fournit une image unique et statique à laquelle manque une souplesse sémantique et matérielle, suggère la lecture de cet extrait. Afin d'exprimer la mobilité des images mentales, Herve de Saint-Denys se voit obligé de convier d'autres métaphores visuelles et optiques, à l'instar du panorama et de la lanterne magique. Celles-ci permettent alors d'appréhender le rêve comme un déroulement d'images qui se superposent et se métamorphosent, cet enchaînement de copies de l'idée mentale générant précisément le spectacle onirique :

« Les images du rêve sont uniquement la représentation aux yeux de l'esprit des objets qui occupent la pensée ; [...] l'image solidaire de chaque idée se présente aussitôt que cette idée surgit ; je dirais : le panorama mouvant de nos visions correspondra exactement au défilé des idées sensibles ; il y aura corrélation parfaite entre le mouvement déterminé par l'association des idées, et l'évocation instantanée des images qui viendront successivement se peindre aux yeux de notre esprit. La vision n'est donc que l'accessoire ; le principal, c'est l'idée même. L'image du rêve est donc exactement à l'idée qui l'appelle ce que l'image de la lanterne magique est au verre éclairé qui la produit<sup>2</sup>. »

L'esprit contient des images en mouvement qui interagissent entre elles selon la règle de l'association des idées, la représentation visuelle résultant d'une projection réalisée à partir d'un lieu-source composé d'idées (de mots, de concepts). *Via* l'exploitation de la différence existant, au sein du dispositif de la lanterne magique, entre l'image-source (les figures peintes sur les plaques de verre qui défilent dans le passe-vues) et l'image projetée (la vision de ces figures agrandies sur l'écran), l'auteur

1. Marquis L. Herve de SAINT-DENYS, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Tchou, 1964 [1867], p. 73-74.

2. *Ibid.*, p. 85.

établit clairement une hiérarchie entre l'idée du rêve (le matériau conceptuel de base) et l'image du rêve (son résultat après projection, donc après transformation). Aussi, grâce à la métaphore de la lanterne magique, le sujet n'accède qu'à la projection intérieure (les images du rêve ou l'«accessoire») et jamais à l'idée incluse dans le support (les idées du rêve ou le «principal»), les limites de l'optique recoupant celles de l'esprit humain. Ce rapprochement devient surtout fécond pour exprimer la mobilité et la richesse d'un tel phénomène mental. C'est ce que suggère le psychologue Nicolas Vaschide qui commente de la sorte les thèses d'Hervey de Saint-Denys :

« Tous ces tableaux ne s'effacent pas aussi vite les uns comme les autres, il y aura des confusions, d'où des bizarreries. [...] Sa chère comparaison avec la lanterne magique est de nouveau utilisée pour expliquer cette confusion, ces combinaisons à l'infini, ces mutations capricieuses, dont Grandville avait jadis le sentiment, quand son crayon esquissait une série graduée de silhouettes commençant par celle d'une danseuse et finissant par celle d'une bobine aux mouvements furieux<sup>1</sup>. »

Si la mémoire est affectée à la réserve de clichés-souvenirs, le rêve, de son côté, puise dans ce dépôt d'images fixes pour les projeter dans un espace psychique où s'agence une représentation organisée en «tableaux» mobiles et métamorphiques. Photographie et lanterne magique s'allient pour donner naissance à cette «capricieuse architecture» du rêve faite d'«images-idées qui se bousculent, qui déroutent, ou qui paraissent se dérober aux analyses les plus minutieuses<sup>2</sup>». À l'apparition du cinématographe, on reconnaîtra précisément dans son dispositif technique et spectaculaire la matérialisation de cet espace-temps du rêve qui malmène toutes les règles de la logique rationnelle.

À la suite d'Hervey de Saint-Denys, les sciences retiennent principalement du paradigme photographique l'une de ses fonctions maîtresses, à savoir sa capacité à conserver les impressions sous une forme ou une autre. Dans sa *Psychologie générale*, Charles Richet estime que la mémoire «peut être plus ou moins nette» en fonction du processus de «fixation des images dans la mémoire, avec ou sans

1. Nicolas VASCHIDE, «Les Recherches sur les rêves du Marquis d'Hervey-Saint-Denis», *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, janvier 1906, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 62.



conscience<sup>1</sup>». Plus la volonté et l'attention sont engagées dans le processus perceptif, plus l'image inscrite dans la mémoire gagnera en netteté et en précision : « Fixer notre attention sur une sensation, c'est la rendre plus forte, plus nette, plus durable<sup>2</sup>. » Dans cette perspective, Richet distingue une mémoire passive ou élémentaire qui enregistre automatiquement les empreintes mnésiques, et une mémoire active qui fait ressurgir les sensations grâce à un acte intellectuel. Il résume ainsi l'idée d'une double mémoire : « Il est juste de dire qu'il y a une mémoire de fixation des images, fixation qui est le plus souvent indépendante de nous, et une mémoire de rappel et d'évocation des images fixées déjà<sup>3</sup>. » Valorisant cette dernière comme signe d'une haute intelligence, il avance une théorie de l'image mnésique qui est avant tout :

« Une reproduction plus ou moins fidèle, détaillée et vivace, suivant l'infinie diversité des individus et des états de conscience. Ainsi chaque individu possède dans sa mémoire un nombre infini d'idées, résidu de sensations qui, à un moment donné, ont ébranlé sa conscience, et qui maintenant sont entassées parmi les souvenirs inconscients, pour pouvoir, au commandement, ou parfois sans commandement, reparaitre en présence de la conscience<sup>4</sup>. »

Entre ces deux types de mémoire, passive et active, c'est un degré de perfectionnement psychique qui s'intercale, suivant les principes de l'école évolutionniste de Herbert Spencer introduits en France par Théodule Ribot et Guillaume de Greef<sup>5</sup>. Cette disparité qualitative entre une mémoire passive (comme pur réceptacle de *stimuli*) et une mémoire active (qui gère l'accession des souvenirs à la conscience, en alliance avec la faculté de la volition) met en acte deux processus qui renvoient, en l'occurrence, à deux phases distinctes de la production photographique d'une image : la première se réfère à l'opération d'impression, et la seconde à celle de la révélation. Si Richet situe l'image négative dans l'obscurité d'une mémoire archaïque et involontaire (mémoire élémentaire et

1. Charles RICHTET, *Essai de psychologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1901 [1887], p. 120-121.

2. *Ibid.*, p. 131. C'est ce qui s'appelle une aperception : « Si cette perception est plus nette et accompagnée d'attention, ce sera une *aperception*. »

3. *Ibid.*, p. 146.

4. *Ibid.*, p. 148.

5. Guillaume DE GREEF, *Abrégé de psychologie d'après Herbert Spencer*, Bruxelles, A. Lefèvre, 1882.

mémoire de fixation), en revanche il loge l'image positive du souvenir réactualisé dans le champ de la conscience (tenue pour une mémoire supérieure et élaborée, dite mémoire d'évocation). Ce partage entre l'ombre et la lumière, le passif et l'actif, l'automatique et le volontaire renvoie dos à dos deux logiques irréconciliables : celle d'un dispositif optique dévolu à la production d'une visualité machinale et machinique, et celle du psychisme qui exprime l'intimité de l'être dans sa complexité et ses détours – le but consistant à prouver la prééminence de la seconde sur la première. Récurrente dans les sources analysées, la distinction entre le psychisme et la machine dit quelque chose d'essentiel sur la posture ambiguë des savants vis-à-vis de la modernité car, s'ils sont prêts à louer les progrès technologiques, ils s'en méfient par ailleurs aussi, le travail des dispositifs optiques ou mécaniques évoquant probablement celui du corps nerveux assiégré par son inconscient cérébral.

Commentant l'usage très étendu de la métaphore photographique appliqué à la théorisation de la mémoire, Théodule Ribot émet des réserves quant à la pertinence de cette analogie puisque la mémoire reproduit naturellement et spontanément les images latentes, sans devoir passer par le stade intermédiaire de la révélation. Selon lui, la machine photographique ne peut rivaliser avec la mémoire qui constitue un fait biologique extrêmement performant<sup>1</sup>. Cette critique transparait dans ses travaux en plusieurs occurrences, comme dans son analyse des phénomènes d'hypermnésie, à savoir une reviviscence accidentelle et fortuite de souvenirs (suite à un accident ou à une maladie)<sup>2</sup>. Dans les cas d'hypermnésie, on assiste à une réactualisation d'un stimulus perceptif qui prend des allures hallucinatoires. Plus la perception est originellement intense, plus l'image « se rapproche de son point de départ et tend à devenir une hallucination<sup>3</sup> ». La dimension hallucinatoire d'une image dépend ainsi de la force qui a contribué à ancrer dans le psychisme les résultats de l'acte perceptif. L'image mnésique n'est cependant pas un simple duplicata d'une empreinte sensorielle, précise Théodule Ribot : « L'image n'est pas une photographie, mais une reviviscence des

1. Théodule RIBOT, *Les Maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1897 [1881], p. 3-4. Sur Théodule Ribot, voir Serge NICOLAS, *Théodule Ribot. Philosophe breton, fondateur de la psychologie française*, Paris, L'Harmattan, 2005.

2. Théodule RIBOT, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 1900 [1889], p. 148.

3. *Ibid.*, p. 78.

éléments sensoriels et moteurs qui ont construit la perception. » L'image n'est jamais une simple reproduction photographique de la perception car il lui manque la vivacité qui a présidé à l'impression première; curieusement, cela sous-entendrait que Ribot attribue à la prise de vue photographique un pouvoir de captation supérieur à celui de l'appareil psychique puisque plus intégral. Or, il s'agit là plutôt d'un compliment à l'envers qu'il adresse à la photographie, rejoignant ainsi les positions d'Hippolyte Taine qui mentionne le caractère bêtement automatique d'une technique vouée à la redondance inartistique et au mimétisme machinique. Il n'en demeure pas moins que toute la théorie de l'image de Théodule Ribot se résume par cette formule qui sera corroborée par la psychophysiologie du xx<sup>e</sup> siècle, mais aussi par la psychanalyse de la perception : voir c'est toujours revoir.

Dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), Ribot confirme sa réserve quant à la pertinence d'une analogie qu'il estime imprécise en raison de l'écart existant entre le naturel des faits biologiques et l'artifice des opérations de reproduction photochimique. Si l'image mentale ne peut s'apparenter à une épreuve photographique, c'est en raison de sa transformation constante, de sa soumission à :

« Un travail incessant de métamorphose, de suppressions et d'additions, de dissociation et de corrosion. C'est qu'elle n'est pas chose morte; elle ne ressemble pas à un cliché photographique dont on peut indéfiniment reproduire des copies. Dépendante de l'état du cerveau, elle change comme tout ce qui est vivant, elle est sujette à des gains et à des pertes<sup>1</sup>. »

Malgré cette objection méthodologique, Ribot ne cesse pourtant de puiser des concepts dans le champ sémantique et lexicologique de la photographie afin de signifier la plus ou moins grande précision des images mentales qui sont, selon les cas, floues, nettes, vives, schématiques, estompées ou détaillées. Mais contrairement à Hervey de Saint-Denys, il n'y recourt pas pour qualifier le fonctionnement des phénomènes psychiques, forcément transitoires et insaisissables, mais s'en sert uniquement à des fins restrictives et raisonnées. Il se sent par ailleurs libre de faire référence à d'autres modèles, comme celui de la fantasmagorie – notion comprise non pas dans son sens littéral

1. Théodule RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1926 [1900], p. 16.

de spectacle de spectres à la Robertson, mais au sens banalisé d'une succession changeante et mobile de figures imaginaires :

« À l'ordinaire, nos imaginations nocturnes s'évanouissent, écrit-il, comme une fantasmagorie vaine devant l'afflux des perceptions et les habitudes de la vie diurne, elles apparaissent comme les fantômes lointains, sans objectivité<sup>1</sup>, [...] elles pullulent, prolifèrent, s'associent, se combinent avec facilité et de diverses manières<sup>2</sup>. »

Les dispositifs optiques hantent donc la pensée scientifique et parascientifique qui dépeint la subjectivité comme un espace spectral, voué aux chimères et à l'instabilité.

### *La théorie freudienne de la mémoire*

La pensée de Sigmund Freud témoigne de cette propension à la spectralisation de l'espace psychique, comme le montre sa conception de la mémoire qui occupe une place centrale dans le dispositif de la cure. Cette question est évoquée dans ses écrits de manière indirecte à travers une analyse des diverses manifestations de l'oubli (une des fonctions principales de la mémoire), avec comme second terme de la réflexion, le souvenir (et ses variantes, la réminiscence, la répétition, la remémoration). Une certaine théorisation de la mémoire affleure ainsi dans l'étude des processus mentaux tels que le refoulement, le souvenir-écran, la dénégation, l'hypermnésie onirique, l'amnésie infantile, le concept d'après-coup, etc.<sup>3</sup>. Or, comme le souligne le philosophe et psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis :

« La chose peut paraître étrange : alors que Freud n'a pas élaboré une théorie de la mémoire, si l'on entend par théorie une construction d'ensemble visant à la synthèse, on peut dire que tous ses écrits ne traitent que de la mémoire, ou plutôt des mémoires. [...] L'inconscient ne devrait-il pas s'appeler Mémoire ? Une mémoire *zeitlos*, hors temps,

1. *Ibid.*, p. 270.

2. *Ibid.*, p. 269.

3. Sur ce point, voir André BARBIER, « Aperçu sur l'évolution des concepts de mémoire et de souvenir dans l'œuvre de Freud », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, 1979, p. 577-585.

transcendant l'ordonnement et le découpage temporels, indifférente au calendrier comme à nos appareils mesurant le temps<sup>1</sup>.»

Cherchant à transposer la temporalité psychique en termes de spatialité, Sigmund Freud va fonder ses thèses sur une abstraction formelle – la fiction de l'appareil psychique – en utilisant une série de métaphores à valeur à la fois heuristique et épistémologique. L'abondance de comparaisons illustrant l'activité de la mémoire est frappante : les motifs des archives, des hiéroglyphes ou du bloc-magique, les villes de Pompéi ou Rome, les figures de l'archéologue, du paléontologue, du préhistorien ou de l'explorateur, Freud ne néglige aucune figure qui puisse représenter la manière dont travaille la mémoire humaine. « Et c'est bien là, dans cet afflux de comparaisons, qu'on peut voir le signe de son refus – refus plutôt qu'incapacité – d'édifier une théorie générale qui ne pourrait que réduire la complexité de la mémoire humaine en prétendant la définir, la localiser, en résoudre l'énigme<sup>2</sup> », signale Pontalis. Car :

« La mémoire est aussi inconnaissable que cet inconscient dont nous ne saisissons que les produits, les formations, les "rejetons". Analyser le mécanisme de nos oublis est à notre portée. Mais la mémoire n'obéit à aucun mécanisme, elle n'est pas une machine. Elle est un "être psychique" et peut-être même notre être psychique<sup>3</sup>. »

Telle est l'aporie d'une « théorie » de la mémoire que Freud ne cesse de contourner en refusant de livrer une doctrine toute faite. Cependant, si la mémoire n'est pas une machine (technique et théorique) clairement identifiable, elle s'étaye régulièrement sur des métaphores optiques et technologiques, alors même que Freud se méfie de l'image et de ses vertus illustratives<sup>4</sup>. Dès *l'Esquisse d'une psychologie scientifique* (1896) et sa correspondance avec Wilhelm Fliess, Freud évoque la nécessité de circonscrire le champ d'action de la mémoire à l'intérieur de l'appareil

1. Jean-Bertrand PONTALIS, « Préface » à Sigmund FREUD, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 2010, p. 7-8.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 9-10.

4. Voir Suzanne FERRIÈRE-PESTUREAU, *La Métaphore en psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1994; Céline MASSON, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Sainte-Agne, Éditions Érès, 2004; Pasi VÄLIAHO, « Paradox-Image: Mapping the Unconscious », *Mapping the Moving Image*, *op. cit.*, p. 109-132.

psychique, employant la notion de traces mnésiques tout au long de ses textes métapsychologiques. L'enjeu consiste à expliquer la manière dont se déposent, dans les différentes instances psychiques, les restes laissés par les événements vécus, et ceci en fonction d'un point de vue économique (circulation, passage et transformation de ceux-ci à travers les systèmes) et topique (leur inscription stratifiée). Inscrites selon des modalités diverses dans des systèmes différenciés, les traces mnésiques peuvent, à la faveur d'une actualisation particulière, redevenir conscientes au sujet qui a, dès lors, accès à une part de son inconscient. La mémoire devient alors une archive où les impressions obéissent à une logique organisatrice particulièrement complexe sur laquelle Freud ne cessera de s'interroger.

La thèse du processus du refoulement s'appuie à plusieurs reprises sur la métaphore de l'appareil photographique (avec son principe d'images conservées en latence en vue d'une exploitation future). Voici comment Freud présente l'articulation spatio-temporelle entre les processus psychiques inconscients et conscients :

« Une représentation – ou tout autre élément psychique – qui est maintenant *présente* à ma conscience peut devenir absente le moment suivant, et peut devenir *de nouveau présente*, après un intervalle, sans changement et, comme nous disons, à partir du souvenir, non comme un résultat d'une nouvelle perception pour nos sens. C'est ce fait dont nous avons l'habitude de rendre compte par l'hypothèse que la représentation a été présente dans notre esprit pendant l'intervalle, bien que *latente* dans la conscience. [...] Ainsi donc une représentation inconsciente est une représentation dont nous ne nous avisons pas, mais dont nous sommes néanmoins prêts à admettre l'existence en tenant compte d'autres preuves ou d'autres signes<sup>1</sup>. »

Bien qu'implicite, la référence à l'image photographique avérée par l'emploi du terme « latence » (employé bien avant Freud dans les théories de la mémoire) fait de l'appareil psychique une machine archivant toute

1. Sigmund FREUD, « Note sur l'inconscient en psychanalyse » [1912], *Œuvres complètes*, vol. XI, p. 173-174. On trouve des exemples de métaphorisation de l'appareil psychique via une machine photographique ou optique dans : *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 589 et suivantes ; « Leçons d'introduction à la psychanalyse » [1915-1917], *Œuvres complètes*, XIX<sup>e</sup> leçon « Résistance et refoulement », p. 305 ; « L'Appareil psychique », *Abrégé de psychanalyse*, chap. I, Paris, PUF, 1992 [1938], p. 3 ; *L'Homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, Paris, Gallimard, 1986 [1939], p. 229.

trace du perçu. Cette analogie deviendra tout à fait formelle dans un écrit plus tardif, *Le Malaise dans la culture* (1930), lorsque Freud évoque l'importance pour l'humain de se doter d'instruments technologiques, signes à la fois d'un perfectionnement social et d'un désir humain, profondément ancré, de concurrencer la puissance divine :

« Avec les lunettes [l'homme] corrige les défauts de la lentille de son œil, avec le télescope il voit à des distances lointaines, avec le microscope il surmonte les frontières de la visibilité qui sont délimitées par la conformation de sa rétine. Avec l'appareil photographique il a créé un instrument qui retient les impressions visuelles fugitives, ce que le disque gramophone est tenu de lui fournir pour les impressions sonores également passagères, tous deux étant au fond des matérialisations de la faculté de se souvenir qui lui a été donnée, c'est-à-dire de sa mémoire. À l'aide du téléphone il entend loin, à des distances que même le conte respecterait comme inaccessibles<sup>1</sup> [...] »

Ces inventions agissent comme autant de prothèses qui prolongent le corps et l'esprit humains dans ses possibilités perceptives : « L'homme est pour ainsi dire devenu une sorte de dieu prothétique, vraiment grandiose quand il revêt tous ses organes adjuvants<sup>2</sup>. » L'appareil photographique et le gramophone deviennent dans la pensée freudienne des outils « tout-puissants » de conservation du vu et de l'entendu.

Durant l'enfance, postule Freud, le psychisme, sollicité par toutes sortes d'impressions sensorielles et émotionnelles, stocke dans sa mémoire les informations qu'il n'a pas pu traiter, c'est-à-dire auxquelles il n'a pas réussi à donner un sens en raison de son immaturité constitutive. Tous les éléments que l'appareil psychique ne parvient pas à élaborer sous la forme d'une pensée consciente seraient soumis au processus du refoulement, lequel forme la « matière première » de la mémoire (lieu destiné à abriter les traces de ces processus psychiques « inaboutis »). Toutefois Freud insiste sur le fait que ces résidus d'événements passés ont la possibilité, sous certaines conditions, de transgresser la barrière qui sépare l'inconscient et le conscient, et de passer ainsi de l'état latent à l'état manifeste. La notion de cliché photographique lui permet alors de montrer qu'une impression mnésique inconsciente enregistrée

1. Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 2002 [1930], p. 33-34.

2. *Ibid.*, p. 35.

sous la forme d'une image latente peut, dans l'après-coup, se révéler à la conscience. Ce recours au paradigme photographique stipule que toute représentation latente – non perceptible car inconsciente – est susceptible d'accéder, *via* un processus de révélation, au statut de représentations perceptibles par la conscience. Partant, le modèle photographique opère à un double niveau puisqu'il illustre comment l'appareil psychique gère le rapport qu'entretiennent deux espaces – (l'espace de la mémoire et du conscient) et deux temporalités (le passé et le présent).

Privilégiant d'habitude les métaphores spatiales, Sigmund Freud semble avoir choisi la photographie pour cette vertu pédagogique: la contiguïté de deux zones psychiques séparées par une membrane partiellement perméable autorise la reproductibilité de l'image par transition d'une région à l'autre (de l'ombre à la lumière, du virtuel au matériel). L'inconscient cohabite avec le conscient (et le préconscient) dans le même appartement, mais dans des chambres séparées, comme il l'explique grâce à sa fameuse image des pièces divisées par le gardien qui officie au titre de censeur<sup>1</sup>. En soulignant cette ségrégation des espaces, Freud rappelle la distinction fondamentale entre les représentations inconscientes et conscientes, laquelle trouve un équivalent technique dans l'impossibilité de voir simultanément le négatif photographique et son double positif<sup>2</sup>. Aussi, la constitution du psychisme s'organise en deux temps, les impressions traversant une phase inconsciente où elles sont enregistrées sous la forme de traces mnésiques (images latentes), vestiges du passé capables à leur tour de franchir une phase consciente et advenir dans le présent (images positives après révélation). Le passé

1. Sigmund FREUD, « Leçons d'introduction à la psychanalyse », *Œuvres complètes*, vol. XIV, 1915-1917, XIX<sup>e</sup> leçon, « Résistance et refoulement », p. 305-307. Voir aussi, la métaphore du refoulement *via* la figure et l'action de l'homme récalcitrant qui trouble la conférence (*Cinq leçons sur la psychanalyse*, « Deuxième leçon », *Œuvres complètes*, [1909]).

2. L'exercice de la vision des représentations psychiques est placé par Freud du côté de la conscience; c'est elle qui donne l'accès au domaine du visible (qui est doté de l'organe de la vue), alors que l'inconscient est privé de la faculté de voir (de dire, de penser). C'est pourquoi il y aurait une sorte d'équivalence entre l'opération de révélation de l'image latente et l'opération de visualisation de ce « matériau » psychique promu au rang de chose visible. Freud ne cesse de désigner la conscience comme étant spectatrice des objets psychiques situés dans la chambre du préconscient. Voir les « Leçons d'introduction à la psychanalyse » où il est question de « regard de la conscience » (*Œuvres complètes*, XIX<sup>e</sup> leçon « Résistance et refoulement », [1915-1917], p. 306).



peut alors ressurgir dans le présent, se réitérer, se dédoubler, se redoubler sous la forme d'une image qui transiterait du potentiel à l'actuel<sup>1</sup>.

Cette opération de transfert entraîne cependant des déformations qui invalident partiellement la portée de la métaphore photographique attendu que, note Sarah Kofman, si la fabrication d'une image photographique est fondée sur un mécanisme automatique, l'appareil psychique ne produit par contre que des images altérées, infidèles à l'original<sup>2</sup>. Freud lui-même ne se lasse pas de répéter combien, malgré leur nécessité, ces analogies sont incomplètes et relatives lorsqu'il s'agit d'instruire des mécanismes psychiques plus complexes. C'est le cas pour le refoulement qui s'insère dans un véritable champ de forces mettant en conflit les différentes instances psychiques. Aux diverses étapes de la fabrication d'une image photographique, répond la sinuosité du parcours suivi par les produits psychiques happés par des jeux de travestissement, de substitution, de report, de détour, d'inversion – l'analogie peinant à rendre compte de cette complexité. Dans le cas de la métaphore photographique, le caractère mécanique et chimique de la production de l'image sied mal à la non-homogénéité et non-linéarité d'un espace-temps mental incapable de garantir une fidélité au référent.

Le choix de l'appareil photographique comme représentation de la mémoire se justifie certes par le fait que tous deux sont habilités à enregistrer des images – à les garder en mémoire sur un « support ». Bonne image donc, mais image imparfaite puisque, comme l'a montré Jacques Derrida<sup>3</sup>, le bloc magique viendra compléter les carences des métaphores optiques inaptes à évoquer la multifonctionnalité de la mémoire, et, dans une certaine mesure, de l'appareil psychique<sup>4</sup>. Si le bloc

1. Sigmund FREUD, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, 1992 [1938], p. 22-23.

2. Sarah KOFMAN, « Freud, l'appareil photographique », *Camera obscura, de l'idéologie*, chap. 2, Paris, Éditions Galilée, 1973, p. 37-46. Voir aussi Barbara LE MAÎTRE, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

3. Jacques DERRIDA, *Le Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008 [1995].

4. Sigmund FREUD, « Notice sur le bloc magique », *Revue française de Psychanalyse*, n° 5, t. 45, 1981 [1925], p. 1107-1110. À ce sujet, voir mon article: « Les Origines écho-tactiles de l'image cinématographique: la notion de Moi-peau », dans A. AUTELITANO, V. INNOCENTI, V. RE (dir.), *I Cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, op. cit., p. 53-62. Cf. Thomas ELSAESSER, « Freud and the Technical Media: The Enduring Magic of the Wunder Block », dans Erkki HUHTAMO et Jussi PARIKKA (dir.), *Media Archeology*, op. cit., p. 95-118.

magique permet de procurer une représentation de la mémoire qui à la fois entrepose des informations et en accueille des nouvelles, il est traité par Freud comme une prothèse interne au psychisme mais extérieure à la mémoire, un outil destiné à «représenter *au-dehors* la mémoire comme archivation interne<sup>1</sup>», précise Derrida. L'emploi régulier de métaphores sans cesse affinées, corrigées et remplacées par d'autres jugées plus adéquates agence ainsi une rhétorique freudienne réduite à n'être qu'une image d'image, l'inconscient relevant fondamentalement de l'invisible et de l'indicible<sup>2</sup>. Sous cet angle, Freud semble rejoindre Théodule Ribot qui se méfie également de la portée heuristique de la métaphore photographique inapte à exprimer l'activité complexe d'un organe vivant.

### *La métaphore du phonographe*

D'autres penseurs choisissent le phonographe pour conceptualiser le travail de la mémoire ou du cerveau, à l'instar des adhérents au spiritisme: «Le cerveau est, écrit l'un d'entre eux, l'organe qui transmet la pensée, et est le siège de la mémoire. Phonographe vivant, il inscrit dans ses circonvolutions toutes les connaissances qu'il acquiert<sup>3</sup>.» Loin d'être confinée aux cercles occultistes, cette métaphore séduit également les docteurs affiliés à des champs scientifiques plus reconnus. En 1909, le zoologue allemand Richard Semon rédige un traité sur la mémoire où la subjectivité devient une machine extrêmement perfectionnée qui s'adapte continuellement à son entourage et développe de nouvelles fonctions au gré de ses besoins<sup>4</sup>. Elle se composerait d'«engrammes» mentaux qui correspondent à des reproductions partielles ou complètes d'impressions extérieures, et qui se combinent en de multiples façons à chaque fait de mémoire. En tant qu'instrument d'emmagasinement des données et de

1. Jacques DERRIDA, *Le Mal d'archive: une impression freudienne*, op. cit., p. 29.

2. Sur l'impossibilité de représenter l'inconscient, voir Patrick LACOSTE, *L'Étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, op. cit.

3. R. DE LA VILLE DE RIGNÉ, *Rôle de l'âme et du cerveau dans le sommeil magnétique*, Vichy, Imprimerie Wallon Frères, 1907, p. 9.

4. Richard SEMON, *Die Mneme als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1911 [1909]. Pour un compte rendu critique de cet ouvrage, voir N. KOSTYLEFF, «Semon, *Die Mneme*», *Revue philosophique*, janvier-juin 1911, p. 749-753.

réactualisation de celles-ci, la mémoire devient, tel un phonographe, une merveilleuse « machine à mnèmes » (ou à engrammes).

Dans un tout autre registre, le neurologue Albert Pitres applique la métaphore du phonographe à l'explication des processus de reviviscences qui prévalent dans l'économie psychique du sujet hystérique :

« Tout ce qui a frappé notre esprit peut ultérieurement se représenter à lui sous la forme de souvenir. Semblable à un phonographe qui répète quand on le veut les paroles prononcées une fois devant sa lame vibrante, le cerveau enregistre les excitations dont il a été le siège et en reproduit à volonté l'image mnésique. Toutefois, le cerveau est un instrument incomparablement plus perfectionné que le phonographe, car il évoque, en même temps que l'image des événements passés, la notion précise de leur localisation dans le temps et dans l'espace, et même la série des réactions émotionnelles provoquées par ces événements à l'époque où ils se sont produits; de telle sorte qu'on pourrait dire de la mémoire qu'elle est *la reviviscence dans la conscience actuelle des états de conscience antérieurs*<sup>1</sup>. »

Malgré ses carences connues et reconnues, la technique phonographique semble appréciée pour ses qualités d'enregistrement et de réactivation des sons enregistrés. Elle cristallise en effet toute une série de fantasmes relatifs à ses fonctions de mémorisation du son, à l'exemple du cylindre comme « tympan du phonétiste<sup>2</sup> ». Dans un article évoqué plus haut, Jean-Marie Guyau déploie plus amplement la métaphore du phonographe, introduisant sa réflexion par quelques considérations méthodologiques. Il s'interroge d'abord sur la nécessité, pour le discours scientifique, de se munir de comparaisons afin d'éclairer la compréhension du fonctionnement des processus psychiques :

« Pour essayer de comprendre les facultés ou mieux les fonctions psychiques, on a usé de bien des comparaisons, de bien de métaphores. Ici en effet, dans l'état encore imparfait de la science, la métaphore est d'une nécessité absolue: avant de *savoir*, il faut commencer par nous *figurer*.

1. Albert PITRES, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, t. II, Paris, O. Doin, 1891, p. 193.

2. « Le phonographe, en immobilisant les formes ondulatoires des éléments de la parole, ne peut manquer de contribuer largement aux progrès de la science du langage, car, si la plaque photographique est la "rétine du savant", il est permis d'espérer que le cylindre du phonographe deviendra bientôt le "tympan du phonétiste" » (Raoul LUCET, « Archives photographique et phonographiques », *La Science française*, n° 132, août 1897, p. 188).

Aussi le cerveau humain a-t-il été comparé à beaucoup d'objets divers. Selon M. Spencer, il y a quelque analogie avec ces pianos mécaniques qui peuvent reproduire un nombre d'airs indéfini. M. Taine en fait une sorte d'imprimerie fabriquant sans cesse et mettant en réserve des clichés innombrables<sup>1</sup>.»

Ces allégories lui semblent toutefois inadéquates parce qu'elles tendent à matérialiser et à fixer les images mentales, alors que celles-ci sont avant tout des «images virtuelles, potentielles<sup>2</sup>». D'après Guyau, le phénomène de mutation de l'image virtuelle en image actualisée, de la trace mnésique en sa réévocation dans la réalité du temps présent, doit être exprimé par une analogie qui soit suffisamment précise et subtile pour respecter la nature profonde et mystérieuse de ce «mécanisme cérébral» où «la dynamique par opposition à la statique<sup>3</sup>» est absolument fondamentale. Pour répondre à cette exigence, il met en œuvre la comparaison du phonographe d'Edison, un instrument qui fait revivre les impressions gravées dans ses sillons<sup>4</sup>:

«Il faudrait donc un terme de comparaison où l'on vît non seulement un objet recevoir et garder une empreinte, mais cette empreinte même revivre à un moment donné et reproduire dans l'objet une vibration nouvelle. Peut-être, l'instrument le plus délicat, réceptacle et moteur de l'ensemble, auquel on pourrait comparer le cerveau humain, serait le phonographe récemment inventé par Edison. Depuis quelque temps déjà nous pensions à indiquer cette comparaison possible, quand nous avons trouvé dans le dernier article de M. Delboeuf sur la mémoire cette phrase jetée en passant qui nous confirme dans notre intention: "L'âme est une cahier de feuilles phonographiques"<sup>5</sup>.»

Le phonographe permet en effet de figurer la transcription des vibrations de la voix par «un style qui creuse sur une plaque de métal

1. Jean-Marie GUYAU, «La Mémoire et le Phonographe», *op. cit.*, p. 319.

2. «Tous ces termes de comparaison ont paru un peu grossiers. On prend en général le cerveau à l'état de repos; on y considère les images comme fixées, *clichées*; ce n'est pas exact. Il n'y a rien de tout fait dans le cerveau, pas d'images réelles, mais seulement des images virtuelles, potentielles, qui n'attendent qu'un signe pour passer à l'acte» (*idem*).

3. *Idem*.

4. Guyau parle de plaque phonographique alors que le phonographe d'Edison (inventé en 1877) reproduit grâce à un stylet les vibrations sonores sur une feuille d'étain enroulée sur un cylindre en rotation.

5. Jean-Marie GUYAU, «La Mémoire et le Phonographe», *op. cit.*, p. 320.

des lignes correspondantes aux sons émis, des sillons inégaux, plus ou moins profonds suivant la nature des sons » :

« C'est probablement d'une manière analogue que sont tracées sans cesse dans les cellules du cerveau d'invisibles lignes, qui forment les lits des courants nerveux. Quand, après un certain temps, le courant vient à rencontrer l'un de ces lits tout faits, où il a déjà passé, il s'y engage de nouveau. Alors les cellules vibrent comme elles ont vibré une première fois, et à cette vibration similaire correspond psychologiquement à une sensation ou une pensée qui est analogue à la sensation ou à la pensée oubliée<sup>1</sup>. »

Pris dans la remémoration d'un événement passé, le cerveau humain travaille à l'égal du phonographe dont « la petite plaque de cuivre se met à reproduire les vibrations qu'elle a déjà exécutées : ces vibrations redeviennent pour nous une voix, des paroles, des airs, des mélodies<sup>2</sup> ».

Cependant, cette métaphore souffre de certaines limites sur lesquelles Jean-Marie Guyau s'attarde soigneusement : le phonographe serait privé de conscience, « incapable de rendre la voix humaine avec toute sa puissance et sa chaleur : la voix de l'instrument reste toujours grêle et froide ; elle a quelque chose d'incomplet, d'abstrait, qui l'a fait distinguer<sup>3</sup> ». Il remarque encore que :

« La différence essentielle entre le cerveau et le phonographe, c'est que dans la machine encore grossière d'Edison, la plaque de métal reste sourde pour elle-même, le passage du mouvement à la conscience ne s'accomplit pas ; ce passage est précisément la chose merveilleuse, et c'est ce qui se produit sans cesse dans le cerveau<sup>4</sup>. »

Les réserves émises par Guyau à l'endroit du phonographe doivent être rapportées à une étape particulière de l'histoire de la technique, laquelle sera amenée à changer puisque la reproduction du son fera l'objet d'améliorations palliant les grésillements<sup>5</sup>. Malgré ces réticences,

1. *Idem.*

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 321.

4. *Ibid.*, p. 322.

5. En 1901, cependant, ce problème semble toujours d'actualité comme on peut lire dans *Le Magasin pittoresque* : « En dix ans le développement de cette nouvelle industrie a été considérable quoique les perfectionnements apportés au modèle primitif soient à peu près nuls. La reconstitution du son est encore imparfaite ; malgré cela, la vogue du petit appareil est immense ; il a remplacé, avec grand avantage, la boîte à musique de nos pères » (Albert REYNER,

l'analogie s'avère pertinente quant à toute une série d'aspects communs au phonographe et à la mémoire (confondue avec le cerveau, voir le corps): enregistrement des impressions sur un support, rapidité du défilement des sons/images, force (ou netteté) plus ou moins grande des vibrations des sillons/cellules, variété de gammes et d'harmonies, etc.: « On pourrait multiplier sans fin ces analogies », dit-il lui-même<sup>1</sup>. C'est ce qui lui permet de conclure :

« [Qu']il faut donc admettre une transformation toujours possible du mouvement en pensée, transformation bien plus vraisemblable quand il s'agit d'un mouvement intérieur au cerveau même qu'un mouvement venu du dehors. À ce point de vue, il ne serait ni trop inexact ni trop étrange de définir le cerveau comme un phonographe infiniment perfectionné, un phonographe conscient<sup>2</sup>. »

Situé au début de la période étudiée dans cette recherche, l'article de Jean-Marie Guyau témoigne de l'intérêt que portent les chercheurs aux découvertes technologiques de leurs temps, reconnaissant pleinement le potentiel épistémique des dispositifs d'enregistrement et de communication. Par la suite, la métaphore phonographique de la mémoire deviendra un véritable topos dans les discours scientifique et populaire, comme on le constate avec Henri Bergson qui conçoit la mémoire en termes de « disques phonographiques » enregistrant « des vibrations sonores », complétée par des « clichés photographiques » conservant « d'anciennes impressions lumineuses<sup>3</sup> ». Le texte de Guyau est, de plus, représentatif d'une tendance, suivie également par les travaux de Théodule Ribot, qui consiste à relativiser la portée de telles analogies en raison de la sophistication intrinsèque du corps et de l'esprit humains. Il n'en reste pas moins qu'elles suggèrent le pouvoir des technologies modernes à conceptualiser le psychisme, ainsi que leur faculté à concrétiser des idées et des concepts dont elles sont à la fois le prolongement et la démonstration.

« Comment on fabrique les cylindres du phonographe », *Le Magasin pittoresque*, 1901, série 3, t. 2, année 69, p. 168).

1. Jean-Marie GUYAU, « La Mémoire et le Phonographe », *op. cit.*, p. 322.

2. *Idem*.

3. Henri BERGSON, « Discours prononcé le 28 mai 1913 par M. le professeur Henri Bergson, en prenant possession du siège présidentiel de la *Society for Psychological Research* de Londres », *Annales des sciences psychiques*, n° 11-12, novembre-décembre 1913, p. 325.

*Paramnésie et Moi du mourant*

Après avoir examiné quelques théories sur la mémoire du sujet sain, il s'agira dans les deux sections suivantes de s'intéresser aux troubles de la mémoire qui présentent l'avantage de pouvoir envisager un mode d'articulation particulier entre le sujet morbide et le sujet cinématographique. Autour de 1900, l'idée d'images latentes et virtuelles est tout spécialement recrutée dans des essais portant sur les « exaltations pathologiques de la mémoire », à l'instar du phénomène dit du « Moi des mourants » qui advient lorsqu'une personne échappe de peu à la mort et revoit avec une très grande précision les scènes prégnantes de son existence. Générant un débat très vif au sein de la *Revue de philosophie* et du *Bulletin de l'Institut général psychologique*, les savants s'appuient sur leurs expériences personnelles (ou alors sur des témoignages de première ou seconde main) pour analyser les causes, la physiologie et la psychologie d'un état mental qui est décrit, par ceux qui l'ont vécu, comme un défilé rapide d'images résumant leur vie. Les métaphores sollicitées dans les comptes rendus de phénomènes assez complexes en raison de leur richesse, de leur subjectivité et de leur singularité, convoquent assez systématiquement les mêmes dispositifs : panorama, fantasmagorie, stéréoscope, kaléidoscope, photographie et cinématographe (**fig. 26**). En effet, les textes traitant de la mort imminente font très régulièrement appel à des comparaisons où il est question d'une consécution d'images signalées tantôt comme tableaux, tantôt comme photographies, tantôt comme toile peinte se déroulant verticalement. Examinons quelques arguments à propos de ce défilé mental. En 1903, le psychologue Paul Sollier présente auprès de ses collègues le cas d'une patiente, « une jeune femme nerveuse et sujette à des syncopes » qui, suite à une grave crise de sevrage morphinique, « vit se dérouler toute son existence » :

« C'était, me dit-elle après, comme si tous les événements de sa vie avaient été imprimés sur une toile qui se serait déroulée de haut en bas devant elle. Les événements se succédèrent dans l'ordre rétrograde, d'aujourd'hui jusqu'à l'âge de cinq ou six ans au moins. "Tout ce que j'ai vu dans la tête, je l'ai vu, me disait-elle, avec des détails inouïs, accompagnés de vagues regrets et des impressions de chagrins, jamais de joie (il est vrai qu'elle n'en avait guère eu dans sa vie), que chaque image me faisait ressentir... tout était en grisaille... les choses étaient une surface

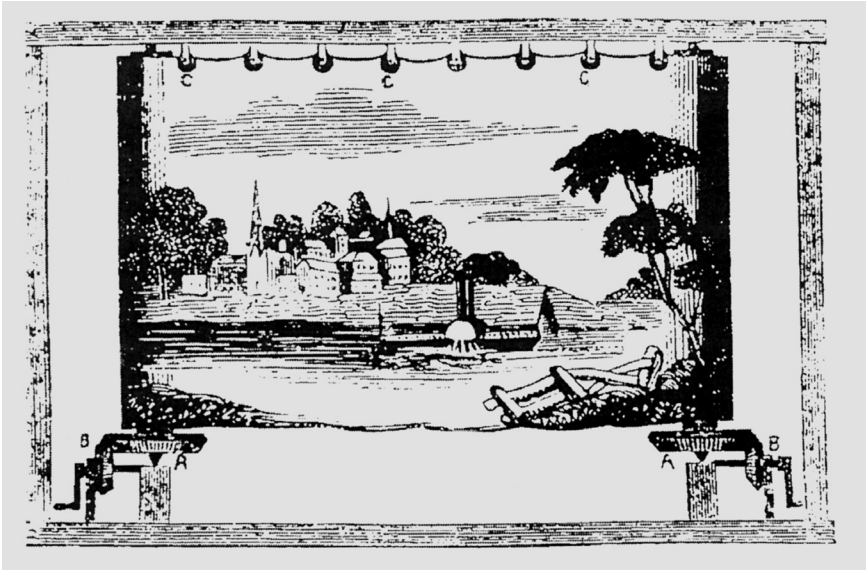


Fig. 26. « Moving Panorama » (*panorama mobile*), vers 1850.

plane ; mais certains faits de ma vie, les émotions par exemple prenaient comme une sorte de relief pour moi : c'est comme si vous regardiez trois photographies de gens qu'on connaît bien, deux nous paraîtront planes, et une que vous aimez bien vous paraît plus nette et plus en relief<sup>1</sup>. »

L'ordre dans lequel ces images lui apparaissent est analysé par Sollier en fonction du dispositif choisi par elle-même dans sa description, à savoir la toile imprimée et enroulée :

« C'est absolument comme si toutes nos images avaient été imprimées sur une toile enroulée sur elle-même de haut en bas. En la déroulant de bas en haut, suivant la comparaison même de notre sujet, toutes les images sans exception se représenteraient aux regards dans l'ordre inverse de celui où elles auraient été imprimées. Que la toile se déroule vite ou lentement, le défilé n'en sera pas moins complet et pas moins net<sup>2</sup>. »

Ce commentaire indique que le fonctionnement de l'appareil retenu pour illustrer *Le Moi des mourants* détermine la conceptualisation du

1. Paul SOLLIER, « Sur Le Moi des mourants », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1903, p. 29.

2. *Ibid.*, p. 31.



phénomène mental observé, la comparaison jouant un rôle modélisateur absolument essentiel. C'est bien l'image élue par la patiente afin de rendre compte de son expérience qui oriente la lecture du médecin, qui l'amène à découvrir ce trouble sous des aspects inédits et qui, au final, contribue à une théorisation conditionnée par cette même image. Une métaphore peut donc convertir l'interprétation d'un phénomène psychique, et d'un statut purement illustratif, acquérir un statut épistémologique. Cette «vue panoramique du passé<sup>1</sup>» relatée par la malade s'appuie sur certains principes également présents dans des récits analogues: le défilement ou le déroulement rétrograde des scènes ou épisodes revus, le processus d'impression des images sur un support donné, la netteté ou la vivacité (versus la «grisaille» ou le flou) du perçu, la platitude ou le relief de certaines images plus ou moins lestées émotionnellement (rappelant le procédé de la stéréoscopie), les comparaisons technologiques (ici la photographie); il n'y manque pratiquement que l'allusion à la rapidité ou l'accélération du défilé mental. Ce premier cas de figure met en exergue l'ambiguïté d'un fait psychique pris entre fixité et mouvement, là où s'organise une consécution de «tableaux» – cette notion, dérivée du domaine des beaux-arts, puis reprise dans le domaine du cinéma des premiers temps, étant un lieu commun du discours scientifique et populaire de l'époque.

Parmi les spécialistes qui prennent activement part aux réflexions sur les paramnésies, le philosophe et psychologue Victor Egger questionne ce recours à la métaphore afin de minorer l'importance accordée à la fugacité de la pensée qui enchaîne frénétiquement toutes sortes d'images mentales. En 1896, il rapporte le témoignage d'un savant suisse, le professeur Heim, dont l'âme revoit «tout le cours de sa vie passée» lors d'une chute en montagne. Précisant l'«extrême rapidité de la pensée et de l'imagination», Heim poursuit ainsi:

«Ce que j'éprouvai [...] durant les quelques secondes de ma chute, il me faudrait maintenant une heure pour le raconter; toutes les pensées et toutes les images s'offraient à moi avec une précision et une clarté extraordinaires. [...] Ensuite j'aperçus tous les faits de ma vie passée se déroulant devant moi en d'innombrables images<sup>2</sup>.»

1. *Ibid.*, p. 32. Il s'agit d'une expression de Pierre Janet utilisée lors des discussions concernant le cas de la patiente présenté par Paul Sollier.

2. Victor EGGER, «Le Moi des mourants», *Revue philosophique*, t. XLI, janvier-juin 1896, p. 27.

Cette « succession rapide de tableaux à chacun desquels correspond une émotion » est justifiée par le « sentiment synthétique de la vie passée » que la mort inspire puisqu'elle impose « l'arrêt brusque de la série des états de conscience conservés dans la mémoire<sup>1</sup> ». Si le moi des morts rapides s'exprime « tout en images<sup>2</sup> », c'est en raison de la soudaineté des événements qui accule le psychisme au langage visuel, plutôt que verbal ou abstrait.

La même année, Victor Egger revient sur des critiques qui lui ont été adressées de sorte à apporter des précisions sur la base de « nouveaux faits » collectés entre-temps. À le lire, « la pensée féconde et rapide », « la rapidité prodigieuse de la pensée et de l'imagination », la « remémoration rapide de la vie passée », la « rapidité extraordinaire de l'imagination<sup>3</sup> », tous ces syntagmes ne sont que le fruit d'une illusion de la part des sujets qui, non seulement sont sous le coup de l'émotion, mais encore exagèrent le récit de leur mésaventure. Il s'agirait alors plutôt d'une « vision panoramique, presque instantanée, de la vie passée<sup>4</sup> » composée de deux ou trois tableaux forts prégnants qui constituent l'essentiel du moi des mourants, le reste n'étant que fioriture de l'imagination. Cette lecture du phénomène est également partagée par le médecin Charles Féré :

« Cette rapidité n'est pas très solidement établie, il ne faut pas prendre à la lettre la vision panoramique de toute l'existence dont ont parlé plusieurs sujets. Aucun n'a raconté en détail cette succession qui se réduit peut-être le plus souvent à quelques faits principaux qui jalonnent l'existence : l'hyperbole est familière à ceux qui viennent de "l'échapper belle"<sup>5</sup>. »

Charles Féré, comme Victor Egger, répertorie surtout des cas où les mourants s'expriment soit verbalement soit par « éclairs d'intelligence », « ces faits [étant] beaucoup moins propres à frapper l'imagination que les visions dites panoramiques<sup>6</sup> ». À l'appui de l'hypothèse « affabulatrice »,

1. *Ibid.*, p. 28-29.

2. *Ibid.*, p. 30.

3. Victor EGGER, « Le Moi des mourants. Nouveaux faits », *Revue philosophique*, t. XLII, juillet-décembre 1896, p. 341.

4. *Ibid.*, p. 342.

5. Charles FÉRÉ, « L'État mental des mourants », *Revue philosophique*, t. XLV, janvier-juin 1898, p. 298.

6. *Ibid.*, p. 391.

Egger inclut le témoignage d'un certain M. L. dont il va discuter philosophiquement la pertinence. Voici un extrait du récit de M. L. qui, à l'âge de huit ans, faillit se noyer dans un puits, et qui use de l'analogie du « défilé kaléidoscopique » pour signifier à la fois la succession rapide d'images et leur métamorphose permanente, avec des effets de ruptures, de sautes, et peut-être aussi de luminosité :

« C'est alors qu'il se fit spontanément dans ma conscience un défilé extrêmement rapide et comme kaléidoscopique de nombreux épisodes de ma vie passée, évidemment de ceux qui m'avaient le plus vivement impressionné, et formaient à cette époque le contenu principal de mon moi. J'emploie le mot *défilé* à dessein, parce qu'il me semble bien que les images ne furent pas simultanées. Je crois pouvoir affirmer en outre : 1° que je ne revis pas ainsi tous les instants consécutifs de ma vie antérieure, et qu'il y avait des trous ; 2° que les images défilaient dans un certain ordre, l'ordre chronologique à rebours. Elles étaient extraordinairement intenses et nettes, extériorisées ; je me voyais moi-même objectivement comme un autre<sup>1</sup>. »

L'auteur de cette lettre poursuit de la sorte, après avoir résumé les « images qui [lui] sont restées dans l'esprit » (représentation de chiens savants, scènes de sa vie d'écolier, incidents de catéchisme et figurations de cérémonies religieuses, mort de ses parents) :

« La période ainsi passée en revue n'alla certainement pas jusqu'à ma toute première enfance, et ne dut pas embrasser plus de trois ou quatre années, soit parce qu'au-delà de ce temps je n'avais pas de souvenirs, soit parce que le défilé fut interrompu par la syncope. [...] Malgré l'ancienneté de ces souvenirs, qui remontent à une trentaine d'année, j'en garantis la rigoureuse exactitude. Je ne suis certainement pas dupe ici, bien que j'aie des habitudes de récapitulation intérieure, ou peut-être à cause de cela, de ces enjolivements dont il peut arriver que nous ornions inconsciemment le passé ; j'ai la mémoire longue et ordinairement sûre<sup>2</sup>. »

Cette profession de foi ne convainc cependant pas Egger qui estime qu'il s'agit avant tout d'un simple rêve, et non d'un moi du mourant : « Le fait en question *est un rêve*, en ce sens qu'il est constitué uniquement et surtout par des images visuelles. » De ses nouvelles observations, il ressort effectivement que les mourants s'exprimeraient plus volontiers

1. Victor EGGER, « Le Moi des mourants. Nouveaux faits », *op. cit.*, p. 358-359.

2. *Ibid.*, p. 359.

par quelques mots et non par des images. La rapidité du défilé serait, dès lors, purement subjective, attendu que, par définition, «une suite d'images exprime beaucoup plus d'événements en beaucoup moins de temps; de là vient qu'en un petit nombre de secondes on revoit beaucoup de jalons de la vie passées<sup>1</sup>». Niant la plausibilité de tels souvenirs, le philosophe conclut que «le mourant par accident voit son passé comme dans un rêve<sup>2</sup>», celui-ci ayant précisément les qualités décrites par M. L. : caractère hallucinatoire et succession rapide d'images. Ailleurs dans ce même article, à d'autres témoins qui affirment avoir revu leur vie «avec la rapidité d'un instantané<sup>3</sup>» ou «toute la suite de [leur] vie dans [ses] moindres détails [...] avec une lucidité extraordinaire<sup>4</sup>», il adresse la même critique: «illusions» et «légendes<sup>5</sup>». À celui qui emploie le terme de panorama, il rétorque que mieux vaudrait parler alors de «fantasmagorie<sup>6</sup>» étant donné qu'«un panorama ne saurait représenter la continuité d'un devenir<sup>7</sup>». Aussi, Victor Egger trace un lien implicite entre illusion-rêve-fantasmagorie, réservant le panorama peint (entendu comme une image fixe) au «moi du mourant» véritable. Son argumentation vise essentiellement à opposer à ces exemples de défilés rapides d'images, d'autres occurrences où des mourants illustres de l'Antiquité grecque expirent tout en mots ou en un seul tableau.

Au vu de ces observations, comment expliquer l'absence de termes explicitement liés au cinématographe, alors que ces descriptions ne cessent d'évoquer des images animées? On ne peut ici que formuler une hypothèse, à défaut de pouvoir fournir une réponse définitive. On constate d'abord que ces expériences de morts imminentes sont comprises comme un mouvement régrédient vers un état reculé du développement mental où l'image prime sur le verbe, où l'irrationnel l'emporte sur le rationnel. Bien que perçues comme singulières, voire

1. *Ibid.*, p. 367.

2. *Ibid.*, p. 368.

3. *Ibid.*, p. 362.

4. *Ibid.*, p. 363.

5. *Ibid.*, p. 367.

6. «Je suppose que fantasmagorie est le terme exact, qui traduit l'impression du moment» (*ibid.*, p. 366).

7. «On pourrait peindre en sept tableaux juxtaposés les sept jours de la création biblique, parce que chaque *fiat* est suivi d'un repos qui le sépare des suivants; mais quel panorama réussirait à figurer une période quelconque, si courte qu'elle soit, de l'histoire du monde entendue selon Laplace, Spencer, Darwin ou Haeckel?» (*ibid.*, p. 365).

fascinantes, elles renvoient le sujet à une dissolution possible du moi dans un trop-plein visuel et hallucinatoire. Rattachée parfois au monde de l'occulte, la description des paramnésies évoque directement des spectacles d'images animées, comme la fantasmagorie, qui drainent une odeur de soufre (au propre comme au figuré). En effet, ces représentations associent tacitement spectacle de type cinématographique (ici, lanterne magique), affabulation, rêve, tromperie et chimère<sup>1</sup>, la défiance de Victor Egger à l'égard de certains souvenirs rapportés avérant la corrélation entre paramnésie, illusion et falsification. C'est ce que montre aussi l'articulation établie entre témoignages spécieux et rêve – lequel, rappelons-le, souffre de connotations souvent négatives. Si l'on franchit un pas supplémentaire, l'affiliation du rêve au paradigme cinématographique achève de boucler la chaîne de ces connexités. Qu'on relise le récit de M. L. : « défilé kaléidoscopique » (images ou fragments d'images en constante métamorphose), épisodes de vie montés à rebours (réversibilité de la temporalité, et plus largement malléabilité de l'espace-temps représenté), netteté de la représentation (forte impression de réalité, hallucinogénie), extériorité des images mentales (projection d'images endogènes, sujet comme projecteur), dépersonnalisation (sujet comme spectateur). Les critiques de Victor Egger à l'égard de certains témoignages sont peut-être symptomatiques de peurs plus diffuses relatives aux illusions perceptives qui remettent en question la solidité du moi menacé par des expériences oniriques.

D'autres exemples, pourtant, signalent que les ciné-dispositifs s'érigent en tant que modélisateurs de la subjectivité humaine, de sorte à infléchir la conception de l'appareil psychique. Aussi, on admet, au sein de l'activité mémorielle, « la possibilité pour le sujet de faire changer de place ou de couleur les images visuelles, d'en mouvoir deux dans la même direction ou deux dans des directions opposées, d'en supprimer une, etc.<sup>2</sup> », comme pourrait le faire une lanterne magique. Le modèle cinématographique est particulièrement prisé dans le domaine de la

1. On trouve beaucoup de cas d'interprétations « oniriques » de la paramnésie. Voir par exemple, Paul LAPIE, « Note sur la paramnésie », *Revue philosophique*, t. XXXVII, janvier-juin 1894, p. 351-352.

2. L. C. H., « Contrôle des images de la mémoire. Compte rendu de l'ouvrage de C.S. Moore (Control of the Memory Image) », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1903, n° 2, p. 165.

parapsychologie. Léon Denis, parapsychiste français bien connu, évoque le Moi des mourants en ces termes :

« Ce sont des impressions de personnes qui, à la suite d'accidents, ont pu échapper à la mort. Par exemple, des noyés sauvés avant l'asphyxie complète et d'autres qui ont fait des chutes graves. Beaucoup racontent qu'entre le moment où ils sont tombés et celui où ils ont perdu connaissance, tout le spectacle de leur vie s'est déroulé dans leur cerveau d'une façon automatique, en tableaux successifs et rétrogrades, avec une rapidité vertigineuse, accompagné du sentiment moral du bien et du mal ainsi que de la conscience des responsabilités encourues<sup>1</sup>. »

Accentuant le caractère automatique et prompt du défilé d'images peintes en tableaux, cette description est indicielle de formulations hybrides amalgamant anciennes et nouvelles métaphores, à l'égal d'une seconde occurrence repérée chez le même auteur. Un amiral tombé à la mer « perdit pendant deux minutes le sentiment de sa conscience physique. Ce temps suffit à sa conscience transcendante pour résumer toute sa vie terrestre en tableaux raccourcis, d'une netteté prodigieuse. Tous ses actes, y compris leurs causes, défilèrent dans sa pensée<sup>2</sup> ». Ici, le recours à un dispositif visuel offre le moyen de traduire la temporalité en termes d'espace, à l'instar du Sigmund Freud de *L'Interprétation du rêve* qui conçoit l'appareil psychique comme un instrument optique au sein duquel transite une énergie psychique sectoriellement orientée – l'histoire du sujet se dépliant à même un écran psychique virtuel. Le sujet voit alors le temps de son histoire défiler à l'intérieur d'un espace accueillant celle-ci sous la forme de représentations audiovisuelles distinctes.

Or donc, ces récits d'hypermnésie contiennent tous les éléments constitutifs de la projection d'images animées : la nature spectaculaire de la vision intérieure (« tout le spectacle de leur vie »), le défilement des images mentales, la succession de scènes synthétiques (« tableaux raccourcis », « tableaux successifs »), le fort gradient de réalité de la représentation (« d'une netteté prodigieuse »), l'automatisme et la célérité du phénomène (« de façon automatique », « avec une rapidité vertigineuse »), la maniabilité de la chronologie des faits vécus et perçus

1. Léon DENIS, *Le Problème de l'être et de la destinée*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1908, p. 253.

2. *Idem*.

(«tableaux rétrogrades»). Tout un «film», donc, semble se dérouler dans l'esprit des sujets hypermnésiques, ce qui encourage le professeur de neuropsychiatrie à l'université de Milan, Ferdinando Cazzamalli, à proposer en 1925 le syntagme de «mémoire agonique cinématographique» afin de qualifier les pathologies «de la sphère sensorielle<sup>1</sup>». La mémoire devient, grâce à ces théories, un film au sens moderne du terme<sup>2</sup>.

### *Paramnésie et illusion de déjà-vu*

C'est autour du thème de l'illusion que théories de la mémoire et ciné-dispositifs se croisent pour renvoyer l'humain aux vertiges de la subjectivité contemporaine. La fausse reconnaissance «consiste à croire reconnaître tel individu ou tel objet qu'on voit pour la première fois, à attribuer à une chose ou à un homme inconnu l'identité d'un personnage ou d'un objet déjà connu dans le passé<sup>3</sup>», lit-on dans la *Presse médicale*. Cette illusion de la mémoire génère chez le sujet une impression très précise et durable, au point de le convaincre de la réalité du perçu : «La fausse reconnaissance est un épisode délirant qui se rencontre dans les états de confusion, le délire de persécution, les intoxications, l'hystérie<sup>4</sup>.» Elle est due à une auto-suggestion qui peut aboutir parfois à un véritable drame puisque le sujet ne discrimine plus l'illusion de la réalité. D'autres savants, cependant, estiment que la paramnésie est une illusion tout à fait courante et non pathologique, bien qu'on la détecte communément chez les aliénés<sup>5</sup>. Ce phénomène, assure Sigmund Freud, «a donné lieu à un nombre considérable de tentatives d'explication», les théories psychologiques attribuant sa cause «à la fatigue, à l'épuisement,

1. Ferdinando CAZZAMALLI, «Phénomènes télépsychiques et radiations cérébrales», *Revue Métapsychique*, n° 4, juillet-août 1925, p. 232.

2. Cf. Friedrich KITTLER, *Optical Media*, Cambridge/Oxford/Boston, Polity Press, 2009, p. 35.

3. P. HARTENBERG, «Compte rendu de la thèse de doctorat du D<sup>r</sup> A. Albès, *L'illusion de fausse reconnaissance, étude critique, clinique et médico-légale* (1907, Paris)», *La Presse médicale*, mercredi 21 septembre 1907, n° 76, p. 607.

4. *Idem*.

5. André LALANDE, «Des paramnésies», *Revue philosophique*, t. XXXVI, juillet-décembre 1893, p. 491.

à la distraction<sup>1</sup>». Freud, et d'autres scientifiques tel Joseph Grasset<sup>2</sup>, font «du souvenir d'une chose rêvée qui aurait ensuite été oublié, le fondement de ce phénomène. Il s'agirait [alors] de la vivification d'une impression inconsciente<sup>3</sup>». Le psychologue britannique James Sully abonde dans ce sens, lui qui accorde au rêve une grande part de responsabilité dans les illusions de la mémoire, à propos desquelles il ne manque pas de remarquer le caractère fréquemment hallucinatoire. Il décrit le «faux souvenir» comme «la projection dans le passé d'une image mentale actuelle [...] qui nous revient avec un certain degré de vivacité et s'identifie instantanément avec quelque événement passé<sup>4</sup>». Partant, ces illusions de la mémoire peuvent provenir soit de «la perception vraie des objets réels», soit de l'imagination à l'état de veille, soit surtout des rêves: «De chacune de ces sources peuvent s'introduire dans l'esprit des images vivement colorées, qui tendent ensuite, dans certaines circonstances, à se déguiser en souvenirs d'événements réels<sup>5</sup>», explique Sully. Les rêves, en particulier :

«Peuvent, à mille reprises différentes, nous conduire à des souvenirs illusoire. [...] Les rêves peuvent laisser derrière eux, pour quelque temps, des images vives qui imitent l'apparence des images réelles de la mémoire. La plupart d'entre nous, sans doute, a éprouvé cette influence du rêve sur les pensées de la veille. Il est parfois très difficile de secouer l'impression laissée par un rêve bien caractérisé<sup>6</sup>.»

Toutes les activités liées de près ou de loin à la rêverie (imagination, rêve nocturne, contemplation, etc.) fournissent une base essentielle à ces illusions mémorielles dont les divers degrés de réalité correspondent à une certaine «profondeur» de l'illusion, celle-ci basculant, à son état le plus aigu, du côté de l'hallucination.

1. Sigmund FREUD, «Sur la fausse reconnaissance ("déjà raconté") pendant le travail psychanalytique», *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, *op. cit.*, p. 67-68. Il précise la chose suivante: «Le terme "déjà-vu" s'applique, [...] à toute une série de phénomènes analogues, elle vaut pour le "déjà-entendu", le "déjà-éprouvé", le "déjà-senti"» (p. 69-70).

2. Joseph GRASSET, «La Sensation du déjà-vu (sensation du "déjà-entendu"; du "déjà-éprouvé"; illusion de "fausse reconnaissance")», *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 1, 1904. Joseph Grasset est médecin interniste et neurologue.

3. Sigmund FREUD, «Sur la fausse reconnaissance ("déjà raconté") pendant le travail psychanalytique», *op. cit.*, p. 68-69.

4. James SULLY, *Les Illusions des sens et de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1900 [1881], p. 196.

5. *Ibid.*, p. 197.

6. *Idem.*



Parallèlement à ces théories « oniriques » de la paramnésie, d'autres observateurs priorisent le trouble du sentiment de réalité comme facteur déclenchant des illusions de la mémoire. En 1905, les médecins Gabriel Dromard et Abel Albès publient un essai sur l'expérience de « l'illusion dite de fausse reconnaissance », appelée ailleurs sensation de déjà-vu<sup>1</sup>. Cet état mental n'est pas sans rappeler l'expérience cinématographique qui divise le spectateur en une instance agissante (qui adhère à la représentation) et une instance observatrice (qui reste consciente de l'artifice). Tel est le compte rendu autobiographique de l'un des auteurs selon lequel l'illusion de fausse reconnaissance a été occasionnée par une « éclipse totale de tout travail psychique en vue du réel<sup>2</sup> » :

« Au début, ma personnalité semble s'isoler du monde extérieur, et comme se détacher de l'ambiance. Tout ce qui m'entoure me paraît de plus en plus lointain et comme suspendu dans le vide. La vie flotte en dehors de moi, et toutes les sensations qu'elle m'apporte défilent indifférentes et sur un même plan, comme des ombres chinoises qu'un impalpable rideau séparerait de mon contact. Ces sensations, d'ailleurs, il me semble qu'elles viennent à moi plus que je ne vais à elles, je les subis plutôt que je les prends et je n'ai en aucune façon le sentiment d'un travail actif en vue de les faire miennes. Puis petit à petit, je rentre en moi-même; je me regarde voir, je m'écoute entendre. Il me semble alors que je suis à la fois deux hommes dont l'un fonctionne en automate et dont l'autre regarde fonctionner le précédent, celui-ci assistant à tout ce qu'éprouve celui-là, comme un spectateur désintéressé. [...] L'illusion est intégrale: je veux dire que le sentiment que j'éprouve ne répond pas à une simple analogie mais à une identité parfaite. Ici [...], j'ai l'impression que la réalité présente a son *double*, mais *ce double*, je n'ai pas plus de raison de le placer dans le passé que dans l'avenir. [...] Un *double* virtuel semble accompagner leur réalité, mais ce *double* virtuel je ne saurais *dire exactement* si je dois l'appeler *souvenir* et non pas aussi bien une *prévision*. »

Cette description rassemble plusieurs attributs et processus psychiques manifestes dans les crises hystériques, épileptiques ou somnambuliques, lesquelles s'accompagnent fréquemment d'un dédoublement mental: un double éthérique prend alors vie en lieu et place de la personnalité première. Le récit met en évidence cette scission du moi

1. Gabriel DROMARD et Abel ALBÈS, « Essai théorique sur l'illusion dite de "fausse reconnaissance" », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1905, p. 216-228.

2. *Ibid.*, p. 217.

en deux instances complémentaires qui se distribuent, de part et d'autre du « voile » métaphorique, en une fonction actantielle et une fonction réceptrice, l'une se constituant en spectacle pour l'autre. À l'instar de l'écran cinématographique, le voile des ombres chinoises sert de support bidimensionnel à un défilé d'images et de sensations que le sujet endure malgré lui. Réservoir passif de *stimuli* exogènes, ce spectateur s'incorpore alors littéralement en lui-même, tandis que s'efface la frontière qui séparait ces deux espaces-temps délimités comme ressortissant, l'un à l'ordre du rêve, l'autre à l'ordre de la réalité.

Le recours au paradigme photographique – récurrent dans les théories de la mémoire, on l'a vu – enseigne comment le sujet réactive une image sauvegardée dans son esprit, l'impression de déjà-vu reproduisant dans la positivité de la vie consciente une « tranche de vie » passée. Plus loin, dans leur tentative d'explication rationnelle de cette anomalie, Dromard et Albès reviennent sur l'idée de la mémoire comme espace de stockage d'images, cet entreposage « dans l'obscurité du subconscient<sup>1</sup> » s'effectuant à l'insu du sujet. Si tout le registre lexical renvoie à la photographie – réalisme, empreinte, double, virtuel, net –, ces notions s'étendent à la représentation cinématographique qui confère à cette perception un mouvement, par ailleurs également évoqué dans les phénomènes paramnésiques. Le sujet percevant devient le site où ressurgissent des images psychiques générant une sensation proche de l'inquiétante étrangeté freudienne (qui traduit les effets perturbants du double et du reflet). Le philosophe André Lalande rattache l'impression de déjà-vu au modèle photographique, tout en évoquant indirectement l'idée d'une pluralité d'images :

« Il se peut [...] que la paramnésie soit produite par cette accélération singulière et presque indéfinie que prend par instants la pensée. Les beaux exemples cités par M. Taine mettent hors de doute la capacité qu'a l'esprit humain de se représenter en quelques secondes des séries d'états de conscience qui valent subjectivement plusieurs heures. [...] Vous arrivez devant un nouveau paysage, et vous en éprouvez un bloc d'images que votre esprit ne discerne pas tout d'abord consciemment, mais qui n'en entre pas moins tout entier dans l'intelligence, comme une photographie instantanée<sup>2</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 221.

2. André LALANDE, « Des paramnésies », *op. cit.*, p. 495.

Lalande fusionne ici deux médias, l'image fixe et l'image animée, dans le but de rendre compte d'un phénomène qui se déroule soudainement « avec une rapidité presque instantanée », mais permet parallèlement « la reconnaissance de *tous* les détails du spectacle ou de l'objet perçu<sup>1</sup> ». Sa réflexion sur les causes prédisposantes à la paramnésie mobilise des occurrences où des spectateurs assistant à des représentations théâtrales sont capables de deviner à l'avance les scènes et les tirades des acteurs, comme s'ils connaissaient par cœur l'œuvre en question. La jonction entre deux modalités perceptives favorisée par l'illusion du déjà-vu suggère également les chronophotographies à plaque fixe de Marey qui captent une image synthétique du mouvement (bien que rien ne confirme cette référence).

Passant en revue diverses théories sur les causes des paramnésies, Dromard et Albès optent pour l'hypothèse d'un dysfonctionnement du « stéréoscope intérieur<sup>2</sup> » incapable de superposer les deux images déposées dans l'esprit, la copie émoussée de l'image originale étant associée (à tort) à un vécu antécédent<sup>3</sup>. Aussi, « les deux images ne se confondent plus de manière à ne représenter qu'un objet », mais « par une sorte de "mirage" la plus faible serait projetée dans le passé<sup>4</sup> ». Le sujet mimerait le travail d'un appareil qui produirait deux images annexées à des temporalités disjointes, cette opération recoupant la scission mentale entre sujet et objet de la perception. La paramnésie limite alors

1. *Ibid.*, p. 485.

2. G. DROMARD et A. ALBÈS, « Essai théorique sur l'illusion dite de "fausse reconnaissance" », *op. cit.*, p. 222.

3. On devine ici l'influence d'Hippolyte Taine qui explique comment chaque sensation (ou perception) imprime dans l'esprit (la mémoire) un substitut (une image) qui peut renaître spontanément : « Voilà un second groupe de sensations, si semblables aux premières qu'on peut les appeler sensations reviviscentes, et qui répètent les premières, comme une copie répète un original ou comme un écho répète un son. À ce titre, elles ont les propriétés des premières, elles les remplacent en leur absence, et, faisant le même office, elles doivent donner lieu au même travail mental » (Hippolyte-Adolphe TAINÉ, *De l'intelligence*, tome I, *op. cit.*, p. 15).

4. Les auteurs mentionnent la thèse du philosophe Alfred Fouillée (1885) qui « admet que toute sensation nouvelle s'accompagne d'un retentissement, d'une sorte d'écho, qui la répète en la fixant dans la masse de nos connaissances » (G. DROMARD et A. ALBÈS, « Essai théorique sur l'illusion dite de "fausse reconnaissance" », *op. cit.*, p. 222). Léon DUGAS, « L'Impression de déjà-vu, mentionne également (sur la base d'une idée d'Alfred Fouillée) la métaphore du stéréoscope : « Le stéréoscope intérieur se trouvant dérangé, les deux images ne se confondent plus de manière à ne former qu'un seul objet » (Léon DUGAS, « L'Impression de "l'entièrement nouveau" et celle du "déjà vu" », *Revue philosophique*, t. XXXVIII, juillet-décembre 1894, p. 46).

la perception à un fonctionnement machinal et spontané, l'introspection de l'individu qui se voit regarder le monde environnant étant interprétée comme une expression rudimentaire et aberrante de l'attention.

Ailleurs, Dromard et Albès s'appuient sur les thèses de Pierre Janet à propos de la perte de la fonction de réel pour analyser la « folie du doute », un autre terme désignant la fausse reconnaissance considérée alors dans sa valence morbide. Dans les cas les plus graves, la fausse reconnaissance renvoie plus à « la négation du présent qu'à l'affirmation du passé<sup>1</sup> », écrivent-ils, car c'est bien la perte du sentiment de la réalité du moment présent qui fragilise les paramnésiques : « Ce qui domine dans la psychologie de semblables malades, c'est l'incapacité de distinguer la réalité de l'irréalité, le présent de ce qui n'est pas le présent, l'objectif de ce qui est le subjectif<sup>2</sup>. » Les personnes victimes de telles illusions pâtissent d'un « abaissement de la tension nerveuse », d'un « relâchement qui supprime les fonctions élevées en ne laissant subsister que les fonctions inférieures », en résumé : de « psycholepsie ». La « croyance erronée qui se continue et implique fondamentalement une altération du jugement<sup>3</sup> » entraîne une confusion entre l'illusion et la réalité qui s'intensifie dans les états psycholeptiques propres aux hystériques, aux psychasthéniques et aux grands rêveurs. De fait, la dilution du moi dans les aléas de la rêverie constitue clairement le sous-texte de ces énoncés qui tentent de rationaliser les extravagances du psychisme :

« Une expression dont les malades aiment beaucoup se servir pour désigner ce trouble de leurs perceptions est celle de *rêve*, quoique ce soit, bien entendu, une simple métaphore [...], car il n'est pas du tout certain que l'on ait un sentiment semblable dans le véritable rêve. [...] Pendant de longues périodes Nadia répète "qu'elle se sent drôle, qu'elle se sent comme dans un rêve perpétuel"<sup>4</sup>. »

La métaphore du rêve endosse ici son plein statut de métaphore vive, au sens proposé par Paul Ricœur<sup>5</sup>, de manière à encoder l'expérience de

1. G. DROMARD et A. ALBÈS, « Folie du doute ou illusion de fausse reconnaissance », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, 1907, p. 12. Les auteurs reprennent ici les propos de Pierre JANET (*Les Obsessions et la psychasthénie*, tome I, *op. cit.*, p. 288).

2. *Ibid.*, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome I, *op. cit.*, p. 290.

5. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

la paramnésie à l'intérieur d'un imaginaire médical peuplé de faux et de vrais rêves où s'enchevêtrent sujets et objets de la perception.

En 1922, René Dalcroze synthétise et critique les théories antérieures sur le phénomène de la fausse reconnaissance (Janet, Dromard et Albès, Dugas, etc.). Il motive ce sentiment d'étrangeté par « *la perte du sentiment de la nouveauté du réel* » : « Le sujet sait qu'il s'agit d'une situation réelle, mais ce qui est aboli en tous les cas, c'est la fraîcheur de nouveauté qui accompagne la perception<sup>1</sup> ». La crise paramnésique surgit généralement brusquement pour dominer la personne qui peine à « rendre compte de son état; de là les interprétations diverses qu'il en donne et qu'il modifie sans cesse: "la réalité est comme un rêve"; "elle est étrange, ridicule, jamais vue"<sup>2</sup> ». En effet, précise Dalcroze – rejoignant sur ce point Pierre Janet –, le paramnésique « sent que le spectacle auquel il assiste est réel; il le trouve étrange, mais n'a aucun doute sur sa réalité. Parfois il sent la réalité comme un rêve, mais jamais il ne la confond avec un rêve<sup>3</sup> ». La fausse reconnaissance résulte en fait « de la confrontation de deux images, l'une passée, l'autre actuelle », image que le sujet superpose en projetant l'une (le présent) sur l'autre (le passé), la première étant ressentie comme le « *duplicata*<sup>4</sup> » de la seconde. À défaut de pouvoir doter la perception d'un sentiment de nouveauté, et ainsi reconnaître l'impression de déjà-vu comme relevant du moment présent, il y a alors « projection de l'événement actuel dans un passé incertain<sup>5</sup> ». Cette projection/surimpression d'une image sur l'autre débouche sur une représentation à la fois hyperréaliste et chimérique, ce qui renforce davantage le sentiment d'étrangeté<sup>6</sup>.

Bien qu'à aucun moment René Dalcroze ne mentionne le dispositif cinématographique, tout indique que celui-ci a, au début du xx<sup>e</sup> siècle, définitivement remplacé les anciennes métaphores de l'esprit. Une source provenant d'une revue italienne de cinéma, *L'illustrazione cinematografica*, confirme cette hypothèse. Résumant un article publié dans le journal *Nuova Parola*, un auteur anonyme signale, dans un

1. René DALCROZE, « Sur une prétendue illusion de la mémoire. Étude sur la fausse reconnaissance », *Revue philosophique*, juillet-décembre 1922, t. XCIV, p. 285.

2. *Ibid.*, p. 290.

3. *Ibid.*, p. 290-291.

4. *Ibid.*, p. 286,

5. *Ibid.*, p. 291.

6. *Ibid.*, p. 281.

petit article intitulé «Psicocinematografia» (psychocinématographie), l'existence d'un phénomène psychique – Le Moi des mourants – qui prendrait la forme d'un cinématographe : non seulement les images de la mémoire se déroulent très rapidement dans l'esprit de l'accidenté, mais en plus elles présentent «l'évidence de la réalité présente<sup>1</sup>». Proclamant que «l'absurde d'aujourd'hui sera la vérité de demain», le chroniqueur ne doute pas un instant que la science «sûre, tranquille, froide» puisse déchiffrer ces faits étranges et les «démontrer physiquement<sup>2</sup>». La métaphore du cinématographe dépasse ici toutes les espérances puisqu'il s'agit d'affirmer la réalité d'une «psychocinématographie» qui se charge d'enregistrer et de projeter le contenu de la vie mentale. Ce type de spéculation indique la convergence entre les théories de la paramnésie et les observations relatives aux applications du cinématographe à la connaissance scientifique. Or, dans ce cas précis, le dispositif cinématographique n'est plus seulement mis au service d'une exploration des merveilles et des mystères du monde extérieur, mais s'installe dans l'esprit humain pour, à la fois, instruire son fonctionnement et en rendre compte de manière objective. Bien plus qu'une simple allégorie du psychisme, le cinématographe permet d'expliquer l'inexplicable, ainsi que d'infléchir la manière de concevoir les processus mentaux en transformant de manière significative le savoir scientifique et populaire.

Au final, on constate que les représentations de la subjectivité paramnésique coïncident avec celle engagée par le cinématographe où le spectateur lui aussi s'abandonne à la rêverie, à l'hallucination et à l'illusion. Toutes proportions gardées, l'état mental du paramnésique partage avec celui du spectateur de cinéma une ambivalence comparable face au perçu ressenti à la fois comme réaliste (connu, familier) et étranger (lointain, drôle); comme présent (direct, actuel) et passé (enregistré, virtuel); comme consistant (réel, tridimensionnel) et éthéré (onirique, bidimensionnel). Le spectateur est également vu dans les discours sur le cinéma comme un destinataire assujetti à l'écoulement irrésistible du film, ou comme un rêveur plongé dans l'illusion de réalité, sa subjectivité étant divisée entre deux phénoménalités, l'ici de la salle de projection et l'ailleurs de l'univers diégétique, le présent de l'acte perceptif et le passé

1. «Psicocinematografia» [s. a.], *L'Illustrazione cinematografica*, rubrique «Dalle Riviste», n° 1, 1912, p. 51. (Je traduis).

2. *Idem*.

de la prise de vue, l'inertie du corps actuel et la versatilité de l'imaginaire filmique. Tous les états mnésiques – que la mémoire fasse défaut, fasse excès, fasse surimpression ou fondu enchaîné – dressent le portrait d'un sujet aux prises avec un passé ravivé sur le mode de la projection d'images animées (parfois ressenties sur le mode traumatique).

Cette figure du « film intérieur », on l'a vu, réapparaît dans la littérature médicale à propos de certains spectateurs qui s'exposent au risque de vivre la séance comme un instant pénible renforçant des symptômes déjà avérés ou exaltant leur impressionnabilité constitutive. Certains fragments du film sont alors « répétés » mentalement dans un après-coup qui transforme le film vu en film vécu et revu dans la souffrance. Un grand nombre de patients ne cesseraient de revoir les scènes prégnantes vues au cinématographe sous la forme d'hallucinations diurnes ou nocturnes qui s'étalent devant les « yeux de leur esprit ». Qu'elles soient définies comme des visions, des impressions hypnagogiques ou des hallucinations, les images filmiques reviennent alors hanter le malade qui performe de manière machinale la représentation gravée dans son subconscient.

Le psychologue italien Mario Ponzo rappelle que si ce phénomène revêt une dimension pathologique chez les névrosés poursuivis par une sorte de compulsion de répétition, il prend chez le sujet sain la forme de réviviscences assez soudaines de traces mnésiques laissées à son insu par le film<sup>1</sup>. Ces souvenirs conservés dans la mémoire viennent s'associer à des images de faits réels, entraînant une confusion profonde. Bien que nombre d'images filmiques semblent inoffensives au premier abord, précise-t-il, celles-ci se gravent néanmoins dans la mémoire de chaque spectateur, et peuvent surgir inopinément dans un contexte quelconque<sup>2</sup> : le sujet devient dès lors une machine qui « réalise » un film mental où se juxtaposent réel et imaginaire, présent et passé.

Plus largement, les thèses sur les dysfonctionnements de la mémoire font écho à la crainte implicite que les appareils enregistreurs (photographie, cinématographie) ne fassent proliférer les simulacres du corps propre (dans la salle comme à l'écran). En arrière-fond, elles intègrent en effet le malaise suscité par le cinéma comme médium reproduisant

1. Mario PONZO, « Cinematografo e delinquenza minorile », *op. cit.*, p.187-189.

2. *Ibid.*, p. 188.

une image spectrale du corps filmé, laquelle est souvent comprise par ses contempteurs comme une pâle copie de l'«original», une image appauvrie, inquiétante et dégénérée. La peur d'une reproduction illimitée, universelle et incontrôlée parcourt autant les controverses juridiques et morales sur l'image cinématographique<sup>1</sup>, que l'histoire du cinéma qui, en thématissant l'angoisse d'une séparation entre le moi-sujet et le moi-objet, reconduit les stéréotypes de la multiplication technologique de l'image. Or, si ces blâmes ont déjà été adressés à la photographie, l'image animée, en faisant parade d'un duplicata de la figure humaine *en action* et *en mouvement*, alourdit la gravité de la «fauté» qui pèse sur elle, renforçant davantage les craintes d'une dégradation ontologique.

1. Stefan ANDRIOPOULOS, *Besessene Körper: Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, Munich, W. Fink, 2000; *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2008.



## CHAPITRE 9. HYPNOSE ET CORPS POSSÉDÉ

Réhabilitée scientifiquement par Jean-Martin Charcot autour de 1880 dans une perspective d'expérimentation et d'observation des troubles hystériques, l'hypnose va connaître un succès hors du commun à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'envergure internationale, les débats sur l'hypnose soulèvent des questions relatives à la suggestion d'individus susceptibles d'être soumis à une influence extérieure<sup>1</sup>. À cette époque, les pouvoirs singuliers qu'octroie l'hypnose fascinent autant qu'ils inquiètent, dès lors qu'ils mettent à nu une subjectivité divisée entre un moi supérieur et un moi inférieur. Elle déclenche en effet un état où la raison n'est plus maîtresse des agissements du moi et s'abandonne aux fonctions réflexes et automatiques de l'organisme, les différents états qu'elle comprend (le somnambulisme, la catalepsie, la léthargie, la fascination, le charme) affichant de façon spectaculaire le corps-machine. À la fois hypersensible, fluide, convulsif et fasciné, l'hypnotisé conjoint passivité motrice et lucidité intellectuelle. Au stade le plus profond, il se métamorphoserait en un véritable automate, machine aux mains des savants qui expérimentent sur lui une gamme variée de symptômes : hallucinations auditives ou visuelles, paralysies musculaires, amnésies, etc. L'enjeu consiste alors pour les médecins à scruter l'immense champ ouvert par ce corps automatique, à la fois extraordinaire et ultra docile, ainsi qu'à exploiter les vertus curatives de la suggestion (**fig. 27**).

Afin de cerner la variété et la complexité des rapports entre cinéma et hypnose, on propose d'observer, dans un premier temps, une série d'énoncés qui forme le socle argumentatif sur lequel s'édifiera la réception

1. Sur l'hypnose, voir Isabelle STENGERS, *L'Hypnose entre magie et science*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2002 ; *Importance de l'hypnose*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond, 1993.

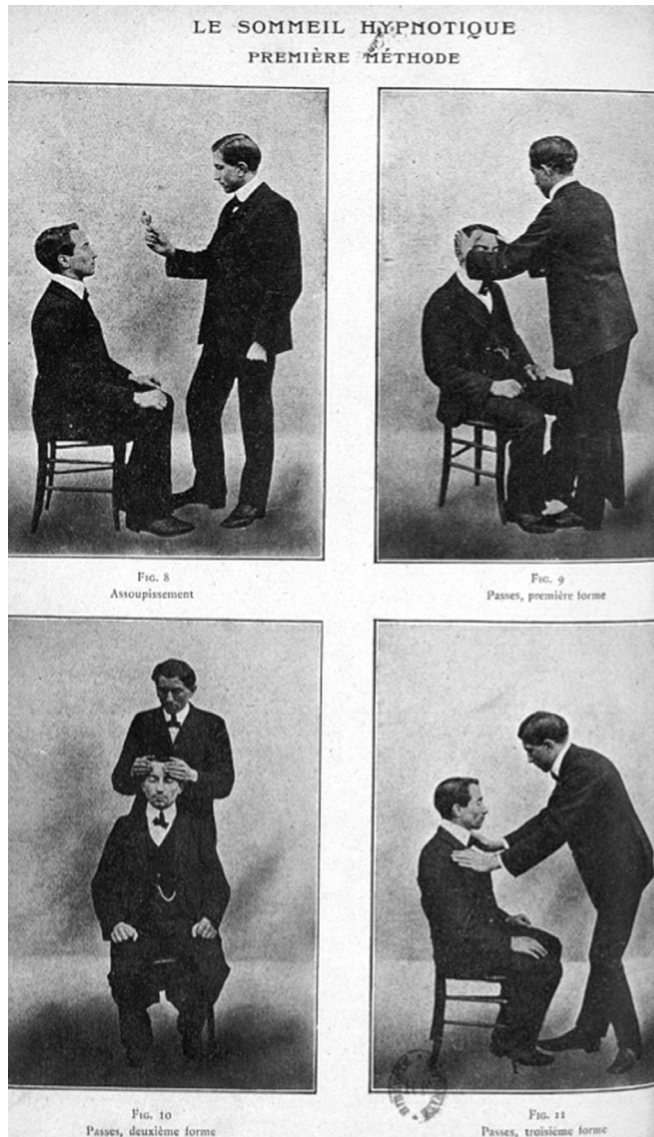


Fig. 27. « Le sommeil hypnotique » (dans Jean Filiaire *Hypnotisme et magnétisme, somnambulisme, suggestion et télépathie, influence personnelle*, 1905).

des projections lumineuses. Les doctrines sur l'hypnose et le somnambulisme vont en effet livrer des représentations décrivant l'expérience spectatorielle en termes de captation hypnotique. Or, cette idée du film comme agent magnétique n'est historiquement possible qu'à condition de la référer à l'usage expérimental et thérapeutique de l'image, du son et de la lumière, considérés comme des moyens permettant de tester la suggestibilité des patients. L'analyse de dispositifs hypnotiques comparables à la technique du cinématographe sera alors mise au service d'un dialogue implicite avec les énoncés sur le film comme outil de fascination « non humain ».

Dans un second temps, on s'intéressera à la mise en scène de somnambules particulièrement douées (Magdeleine et M<sup>lle</sup> Smith), leurs performances artistico-scientifiques avérant la confluence entre féminité et suggestibilité, bien qu'elle soit mise, dans ces occurrences, au service d'objectifs honorables (la connaissance en matière d'art et de médecine). Derrière les démonstrations sensationnelles auxquelles leurs trances donnent lieu, guette cependant toujours le spectre de la pathologie névrotique que les autorités (masculines) se chargent de cultiver dans un cadre bien précis. La névrose incline tout particulièrement ces femmes à l'efflorescence subjective traduite sous la forme d'un spectacle présenté devant un parterre d'invités souvent prestigieux. Souffrant de personnalités multiples, ces prodigieuses somnambules deviennent à la fois actrices et spectatrices de leurs états seconds, faisant écho au travail des comédiennes sur la toile, voire à l'exubérance de certaines femmes dans la salle.

Qu'il s'agisse de fournir à l'histoire culturelle de la réception cinématographique une sémantique et une rhétorique relevant du paradigme hypnotique, de construire le cinéma comme dispositif magnétique où le film se substitue à l'hypnotiseur, ou d'arrimer la suggestibilité et les identifications multiples à la névrose féminine, les sources étudiées autorisent à considérer l'hypnose moderne comme l'*archéologie* des vues animées qui l'absorberont après son déclin. Plus largement, il s'agira dans ces trois prochains chapitres (9, 10, 11) de mettre en exergue les fonctions de l'hypnose dans le cadre de l'imaginaire du corps nerveux, afin de montrer que le cinématographe s'inscrit dans la tradition culturelle des spectacles de magnétisme qui font l'exhibition de corps possédés, celle-là même qui s'emploie à décrire les spectateurs comme suggestionnés par l'image

filmique. Aussi, à beaucoup d'égards, cinéma et hypnose apparaissent comme des agents qui vont favoriser – pour le pire et le meilleur, selon les points de vue défendus – les mouvements de masse, la contagion des émotions et l'horizontalisation des rapports sociaux<sup>1</sup>.

*Le corps nerveux sous hypnose*

L'hypnose appelle un modèle de subjectivité scindée et hantée par une puissance extérieure qui prend le dessus sur le moi conscient pour mener une vie concurrente. Selon le physiologiste et psychologue allemand Wilhelm Wundt, les sciences du psychisme sont enclines à regarder :

«La forme hypnotique de la conscience comme une conscience inférieure, comme une “sous-conscience”, par rapport à la “conscience supérieure” de l'état de veille. [...] La double conscience ne serait pas un phénomène propre seulement à l'hypnose, mais elle se manifesterait déjà dans la vie psychique normale, particulièrement dans la différence qui existe entre le rêve et la veille, dans la distraction [...]. L'hypnose ne serait que la reproduction expérimentale de cette double conscience normalement propre à l'âme humaine<sup>2</sup>.»

Juxtaposant, à un moi conscient, unifié et contrôlé, un moi automatique caractérisé par des actions réflexes, la double conscience constitue la pierre angulaire des théories de la subjectivité que l'hypnose et le somnambulisme rendent sensible et visible<sup>3</sup>. Les innombrables expérimentations en laboratoire sur des sujets que l'on manipule, leur faisant subir paralysies, percements, frayeurs, aveux et visions, indiquent assez la fascination (mêlée de peur) que génère ce corps prodigieux présent en tout un chacun. Niant l'hypothèse du surnaturel défendue par les tenants du spiritisme, certains savants insistent sur le caractère non pathologique de ces états qui peuvent être reproduits sans fin chez tous les individus ou presque (les aliénés étant considérés comme totalement rétifs à l'hypnose). Si l'hypnose exerce une emprise aussi

1. Cf. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile*, op. cit., p. 57, p. 84.

2. Wilhelm WUNDT, *Hypnotisme et suggestion. Étude critique*, trad. de l'allemand par A. Keller, Paris, Félix Alcan, 1893, p. 55.

3. «Cet appareil automatique a son siège dans la protubérance, le bulbe et la moelle, et probablement aussi dans les ganglions cérébraux (couches optiques et corps striés)», précise Charles RICHEL (*L'Homme et l'intelligence*, op. cit., p. 227).

forte sur l'imaginaire collectif, explique Rae Beth Gordon, c'est parce qu'elle renvoie au danger d'une division de l'individu, lequel est réduit à l'état de machine fonctionnant de manière irréfléchie<sup>1</sup>. À l'œuvre dans le riche répertoire iconographique et thématique de Georges Méliès qui reprend à son compte, tout en les détournant par le biais du comique, les angoisses liées à la démultiplication et à l'hybridité des corps et des esprits (donc à l'altérité sise en soi), cette hantise de la scission intrapsychique concerne également les énoncés sur le cinéma qui mentionnent ses effets hypnotiques.

La figure du double moi fait saillir un modèle de subjectivité où deux consciences sont mises en relation sur le mode de la spécularité et de la spectacularité, l'une étant le reflet et le champ d'observation de l'autre. Impliquant une dissociation mentale forte par laquelle le sujet devient l'objet de son propre regard, ce dispositif regardé/regardant investit régulièrement les différentes formations discursives analysées, témoignant de l'ample diffusion de la théorie janétienne du subconscient automatique comme forme élémentaire de la conscience – et plus généralement, de l'importance que revêtent, dans l'imaginaire médical, les tropes du corps nerveux comme simultanément objet et sujet du perçu. Aussi, fascinations et craintes s'accusent face aux contradictions d'un corps à la fois déserté par la conscience et hyperréceptif aux injonctions de l'hypnotiseur – ce mélange d'insensibilité et de tonicité s'avérant définitoire, comme on l'a vu, de maladies nerveuses qui sévissent alors.

Or, la dépendance de l'hypnotisé s'étend jusqu'à englober le groupe social auquel il appartient : cerné de tous côtés par les flux de suggestion et d'autosuggestion, il lui devient difficile de faire le partage entre ce qui lui revient en propre et ce qui lui est imposé par son milieu. Les spectacles et autres mises en scène de l'hypnose suscitent précisément de vives polémiques en raison même d'une peur que le public ne soit lui-même hypnotisé, donc dominé par des automatismes involontaires. Cette inquiétude liée à la vision d'un hypnotisé par une personne jugée saine d'esprit s'enracine dans la théorie psychophysiologique qui considère que le cerveau humain tend à imiter de façon inconsciente

1. Voir à ce sujet les travaux de Rae Beth GORDON, « Les Galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double », *op. cit.* ; *Why the French Love Jerry Lewis*, *op. cit.* ; « Les Pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Georges Méliès », *op. cit.*

ce qu'il perçoit de son environnement: voir, en quelque sorte, revient à reproduire le perçu sous la forme d'une imitation corporelle incontrôlable. L'imitation se soutiendrait d'un mouvement « d'induction psychomotrice»: « toute représentation mentale, toute opération psychique a un équivalent moteur et se traduit à l'extérieur par des mouvements musculaires, des modifications de la circulation<sup>1</sup> », etc.; « tout phénomène de contagion mentale a pour base une réaction motrice, perçue puis répétée<sup>2</sup> ». Manifeste dans la vie normale comme pathologique, cette duplication automatique motiverait tous les phénomènes liés à la contagion des idées<sup>3</sup> ou des états affectifs telles les émotions dites « supérieures », à savoir: « sentiment religieux, sentiment moral, sentiment esthétique et sentiment intellectuel<sup>4</sup> ». Ces phénomènes sont parfois mesurés grâce à des capteurs qui enregistrent les moindres contractions des muscles moteurs concernés par la perception visuelle et auditive<sup>5</sup>, les résultats obtenus démontrant la force contagieuse de l'image: voir un hypnotisé, c'est courir le risque de s'auto-hypnotiser. Une croyance populaire, relayée par certains médecins, suggère même que les troubles nerveux et mentaux se transmettent tel un virus, comme l'illustreraient les fameuses épidémies d'hystérie<sup>6</sup>.

L'étude de l'hypnose entraîne avec elle un questionnement concernant la *suggestibilité* des sujets, selon le terme forgé par Joseph-Pierre Durand Du Gros (et repris dans nombre d'études à sa suite)<sup>7</sup>. Tous les états hypnoïdes incluent une part plus ou moins grande d'affiliation aux actes,

1. Paul JUQUELIER et Auguste VIGOUROUX, *La Contagion mentale, op. cit.*, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Ibid.*, p. 75-86.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. Pour une étude détaillée de ces théories, voir Rae Beth GORDON, « Imitation and Contagion: Magnetism as Popular Entertainment », *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema, op. cit.*, p. 28-59. Les théories cognitives sur les neurones miroirs ne font que confirmer la validité de ces hypothèses vieilles de plus d'un siècle (Rae Beth GORDON, « L'Archéologie des neurones miroirs: les théories psychophysiologiques et le corps du spectateur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », conférence donnée dans le cadre du colloque international *Le Théâtre des nerfs: cultures neurologiques, psychologiques et spectaculaires autour de 1900*, université de Lausanne, 24-26 novembre 2011).

6. Elaine SHOWALTER, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, Londres/New York, Picador/Columbia University Press, 1997.

7. Joseph-Pierre DURAND DE GROS, *Cours théorique et pratique de braidisme ou hypnotisme nerveux, considéré dans ses rapports avec la psychologie, la physiologie et la pathologie, et dans ses applications à la médecine, à la chirurgie, à la médecine légale et à l'éducation*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1860.

images et sons qui sont suggérés par l'opérateur. Dotée d'un certain gradient d'hypnotisabilité, chaque personne abriterait en elle ce corps fantastique doué tantôt d'une mémoire extraordinaire, tantôt d'une insensibilité à la douleur physique ou encore d'une force musculaire exceptionnelle. En 1900, Alfred Binet entreprend divers travaux d'où il ressort que « les neurasthéniques sont les plus suggestibles », les femmes un peu plus que les hommes, « surtout lorsque se sont des émotifs, des êtres impressionnables, présentant des phobies » ; ceux-ci ont surtout tendance à exagérer leurs sensations subjectives « par des phrases et des poses de mélodrame<sup>1</sup> ». Les hystériques, en revanche, se montreraient réfractaires à l'hypnose à cause de « l'indifférence et de l'état de distraction qui les empêchent d'être pris<sup>2</sup> ». D'après Charles Richet, dont l'autorité se trouve souvent convoquée, « les femmes sont plus sensibles que les hommes » ; « les enfants peuvent être endormis » mais il faudrait dans l'idéal éviter de les hypnotiser pour ne pas les dévier dans leur croissance ; les vieillards eux « sont assez rebelles au magnétisme<sup>3</sup> ». Il ajoute :

« En somme, les femmes délicates, nerveuses, languissantes, atteintes d'une maladie chronique ou relevant de la maladie, sont certainement, plus que toutes les autres, aptes à subir l'influence du magnétisme<sup>4</sup>. »

Établies sur la base d'expériences pratiques et de préjugés idéologiques, les règles de l'hypnotisabilité et de la suggestibilité varient d'une doctrine à l'autre<sup>5</sup>, malgré la prééminence historique de Charcot et de ses émules<sup>6</sup>.

1. Alfred BINET, *La Suggestibilité*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1900]. Sur les travaux d'Alfred Binet, voir Élisabeth CHAPUIS « Enfants de psychologues et psychologie de l'enfant : l'observation chez Alfred Binet, Paul Guillaume et Jean Piaget », *Bulletin de psychologie*, tome 53 (5) 449, septembre-octobre 2000, p. 561-572 ; « Expérimenter, questionner, mesurer », dans « Binet, la psychologie individuelle et l'enfant », thèse de doctorat en psychologie, Paris, 1998, p. 109-111.

2. Alfred BINET, « L. Schnyder – L'examen de la suggestibilité chez les nerveux. Arch. de psychologie, Genève, IV, n° 13, août 1904, pp. 44-57 », *L'Année psychologique*, 1905, p. 680.

3. Charles RICHET, *L'Homme et l'intelligence*, op. cit., p. 212.

4. *Ibid.*, p. 212-213.

5. Sur ces questions, je renvoie à l'ouvrage de Jacqueline CARROY, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'Invention de sujets*, Paris, PUF, 1991.

6. Pour un résumé de ces débats, voir Edgar BÉRILLON, *La Science de l'hypnotisme. L'Hypnotisme expérimental*, Paris, Librairie Jouve et C<sup>e</sup>, 1947 [1944]. Ainsi que Serge NICOLAS, *L'Hypnose: Charcot face à Bernheim. L'École de la Salpêtrière face à l'école de Nancy*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Jacqueline CARROY, *Hypnose, suggestion et psychologie*, op. cit. ; André CUVÉLIER, *Hypnose et suggestion: de Liébault à Coué*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987.

Alors que Charles Richet analyse l'hypnose en tant que somnambulisme provoqué où l'on distingue trois degrés (la torpeur, l'excitation, la stupeur<sup>1</sup>), suivant Charcot l'hypnotisme comprend trois états nerveux qui peuvent se manifester successivement en fonction de la profondeur de l'endormissement (catalepsie, léthargie, somnambulisme)<sup>2</sup>. Dans la tradition de l'École de la Salpêtrière, les meilleurs candidats à l'hypnose se recrutent parmi les sujets hystériques qui produisent spontanément tous les symptômes observés chez les somnambules artificiels<sup>3</sup>. Charcot remarque qu'il est possible d'induire chez certains patients hystériques un état nerveux spécial et artificiel caractérisé par des contractures, des paralysies, des troubles divers de la sensibilité, de l'intelligence et de la mémoire. Certains sujets sous hypnose reproduisent alors à l'identique les différentes phases de la grande hystérie (phase épileptoïde, de clownisme, d'attitudes passionnelles, de délire, etc.). Cela fait dire à ses disciples, Paul Richer et Georges Gilles de La Tourette, « qu'un individu hypnotisable est souvent un hystérique soit actuel, soit en puissance, et toujours un *névropathe*<sup>4</sup> ».

Bien que le prestige des travaux menés par le neurologue soit incontesté de son vivant, cette théorie ne fait cependant pas l'unanimité. À Nancy et à Liège, un groupe de savants dépathologisent l'hypnose en la dissociant des maladies nerveuses, allant même jusqu'à remettre en question l'existence de l'hystérie qu'il considère comme un simple épiphénomène de la suggestion<sup>5</sup>. Selon le psychiatre et professeur à la faculté de médecine de Nancy, Hippolyte Bernheim, tous les

1. Charles RICHET, *L'Homme et l'intelligence*, *op. cit.*, p. 171 et suivantes.

2. 1) L'état cataleptique où le sujet garde les yeux ouverts mais reste figé dans une posture qui lui a été suggérée sous hypnose; les membres sont alors comme pétrifiés dans une pose qui peut durer très longtemps, sans que le sujet ne se fatigue. 2) L'état léthargique où le sujet a les yeux fermés, le corps affaissé, les membres flasques et pendants; il se caractérise par une hyperexcitabilité neuro-musculaire. 3) L'état somnambulique où le sujet a les yeux mi-clos, où il paraît engourdi, abandonné à lui-même, tout en restant très sensible à toutes les suggestions et les manipulations.

3. Charles RICHET, *L'Homme et l'intelligence*, *op. cit.*, p. 73.

4. Georges E. B. Gilles DE LA TOURETTE et Paul RICHER, «Hypnotisme», dans Amédée DECHAMBRE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des Sciences Médicales*, Paris, Asselin et Houzeau/G. Masson, t. 15, 1889, p. 74.

5. Selon Hippolyte Bernheim, «l'hystérie n'existe pas par elle-même; elle est constituée par une série de réactions psychologiques, elle se produit à la faveur d'un appareil hystérogène particulièrement sensible et qui est actionné par des influences diverses» (*Hypnotisme, suggestion, psychothérapie, avec considérations nouvelles sur l'hystérie*, Paris, Fayard, 1995 [1891], p. 256).



individus, sains ou malades, hommes ou femmes, sont hypnotisables, indépendamment d'une prédisposition à la névrose. Loin d'être une simple extension de l'hystérie, l'hypnose relèverait entièrement des processus de suggestion innés au psychisme humain. Bernheim définit la suggestion « dans le sens le plus large; c'est *l'acte par lequel une idée est introduite dans le cerveau et acceptée par lui*<sup>1</sup> ». Une fois dans le cerveau, l'idée suggérée « *tend à se faire acte, c'est-à-dire sensation, image, mouvement. [...] Toute cellule cérébrale actionnée par une idée actionne les fibres nerveuses qui doivent réaliser cette idée*<sup>2</sup> ». Or, le sujet peut accueillir la suggestion de manière plus ou moins critique selon les circonstances. Alors que la raison se charge de neutraliser les pouvoirs de la suggestion et de l'hypnose, l'automatisme cérébral, au contraire, leur laisse libre cours<sup>3</sup>. La suggestibilité et la crédibilité humaines seraient des données universelles, en dépit de leur variabilité individuelle.

Remettant en question l'axiome charcotien selon lequel seuls les hystériques sont hypnotisables, Bernheim montre que, non seulement toutes les catégories de personnes peuvent être sujettes à l'hypnose, mais encore que les hystériques, en raison de leur mobilité psychique extrême et de leur incapacité à fixer leur attention, échappent facilement à l'emprise de l'hypnotiseur<sup>4</sup>. Allant à contre-courant des doctrines dominantes, Bernheim – citant le psychiatre zurichois Auguste Forel – déclare que « les cerveaux sont d'autant plus faciles à impressionner qu'ils sont plus sains »: alors que « les soldats, les ouvriers, les paysans, les gens sérieux qui savent se laisser aller sans résistance, sans esprit d'analyse, sans arrière-pensée de contre-suggestion, sont en général faciles à hypnotiser », en revanche :

« Les raffinés, les nerveux, les femmes qui ne savent pas se concentrer et dont l'esprit est agité, le sont parfois plus difficilement, à moins qu'ils ne soient particulièrement impressionnables, c'est-à-dire susceptibles de recevoir de l'opérateur une impression profonde qui domine et neutralise l'esprit critique ou de contradiction<sup>5</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. *Ibid.*, p. 66-67.

4. *Ibid.*, p. 250-251.

5. *Ibid.*, p. 251.

En l'occurrence, les individus habitués à la discipline, à l'obéissance et à la servilité font d'excellents sujets hypnotisables, alors que les nerveux se soustraient souvent à la captation hypnotique qui suppose une part de lâcher prise. Ceci explique peut-être pourquoi on considère les femmes et les enfants comme facilement hypnotisables<sup>1</sup>.

En toile de fond de ces controverses, c'est toute la question de la suggestibilité des sujets sains et pathologiques qui se pose avec une acuité renouvelée par l'engouement scientifique et populaire pour l'hypnose, mais aussi par l'émergence d'une culture de masse aux effets magnétisants. D'où la multiplication des études qui tentent de mettre au point des outils techniques et théoriques censés définir le degré de suggestibilité de sujets appartenant à des populations différentes. Plus largement, les spécialistes s'opposent autour de deux conceptions différenciées du corps hypnotisé : alors que pour les uns, il se réduit à un automate totalement soumis aux injonctions de l'agent hypnotiseur, pour d'autres, l'assujettissement n'est jamais complet. Les premiers utilisent sciemment les notions d'automate et de machine vivante pour qualifier l'individu hypnotisé :

« Tous ceux qui assistent pour la première fois au spectacle saisissant, offert par le somnambulisme artificiel, sont frappés d'une chose, c'est de voir un homme, tout à l'heure en pleine possession de lui-même, de sa volonté, de son libre arbitre, être réduit tout à coup à l'état de simple machine vivante, d'automate sans conscience et sans volonté, obéissant aveuglément et irrésistiblement aux ordres et aux injonctions du soi-disant magnétiseur<sup>2</sup>. »

C'est en particulier dans l'état le plus profond de l'hypnose (le somnambulisme) que le sujet est vu comme un « automate parfait<sup>3</sup> », c'est-à-dire un être complètement malléable, réceptif à toutes sortes de suggestions, même les plus immorales. Une fois sous hypnose, note-t-on, « l'esprit n'intervient plus ; c'est le cerveau qui subit la suggestion de l'hypnotiseur ; il devient comme une machine à sa dévotion, enregistre

1. Voir Paul-Louis LADAME, *La Névrose hypnotique ou le magnétisme dévoilé. Étude de physiologie pathologique sur le système nerveux*, Paris/Neuchâtel/Genève, Sandoz, 1881, p. 149.

2. *Ibid.*, p. 32-33.

3. Jean CROCQ, *L'Hypnotisme scientifique. Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique*, Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1896, p. 394.

ses pensées et n'agit plus par lui-même<sup>1</sup> ». L'hypnotisme détruit alors « momentanément, ce qu'il y a de plus élevé dans la *machine humaine*, l'activité volontaire<sup>2</sup> », et met en veille le cerveau qui « est l'appareil enregistreur de nos fonctions nerveuses les mieux spécialisées<sup>3</sup> ». Afin de rendre compte des phénomènes singuliers de la catalepsie, Pierre Janet utilise la notion de mannequin que l'on peut manipuler à sa guise, et qui conserve les postures qu'on lui impose, notamment lorsqu'on fait osciller un membre et qu'on le lâche en plein mouvement<sup>4</sup>. C'est aussi sous la forme d'un automate vivant qu'Albert Pitres décrit l'hypnotisé : « Lorsqu'un sujet est hypnotisé, il devient une sorte d'automate, un mécanisme vivant doué d'activité mais privé de spontanéité, que l'expérimentateur peut faire penser et agir à sa guise<sup>5</sup>. » Cette image trouve sa pleine expression dans la thèse charcotienne des points hypnogènes dont elle agrmente le corps nerveux : l'hypnose peut être déclenchée et stoppée par simple pression de certaines zones qui fonctionnent de manière analogue aux points hystérogènes<sup>6</sup>. Une manipulation sur les ovaires ou le vertex, par exemple, suffit à faire passer le sujet d'un état subjectif à l'autre, le corps nerveux de l'hypnotisé réalisant pleinement le fantasme du corps-machine.

Cependant, cette exégèse est nuancée par certains médecins qui relativisent la gravité de la soumission hypnotique, démantelant du même coup une partie du cliché fixé à la conception populaire de cette pratique. Hippolyte Bernheim, en effet, précise que :

« Beaucoup de sujets *résistent aux suggestions* qu'on veut leur imposer : car c'est une erreur de croire que tout hypnotisé appartient corps et âme à son hypnotiseur, que c'est un automate pur, sans volonté, sans résistance, sans initiative, taillable et malléable à volonté, à la merci de l'opérateur. Il en est

1. R. DE LA VILLE DE RIGNÉ, *Rôle de l'âme et du cerveau dans le sommeil magnétique*, *op. cit.*, p. 20.

2. Albert COLAS, *L'Hypnotisme et la volonté*, Paris, Auguste Ghio Éditeur, 1885, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 19.

4. Pierre JANET, *L'Automatisme psychologique*, *op. cit.*, p. 51. Charcot affuble les hystériques de « points hystérogènes » spécialement sensibles et distribués sur différentes zones du corps selon les patients (mais le plus souvent, il s'agit de la zone ovarienne/pelvienne, des mamelons, du bas du dos et des épaules) et qui, par simple pression, déclenchent ou stoppent les crises hystériques.

5. Albert PITRES, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, t. II, *op. cit.*, p. 143.

6. Paul RICHER, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885 [1881], p. 36.

qui conservent beaucoup de volonté pour certaines choses, qui n'accomplissent que les suggestions qui leur sont agréables ou indifférentes<sup>1</sup>.»

L'hypnotisé garderait la capacité d'interagir avec son opérateur, notamment par la parole ou les gestes, le lien de « sympathie » qui se noue entre eux étant susceptible d'évoluer au cours de la transe. Conformément aux préceptes de l'École de Nancy, la personne hypnotisée imprime sa volonté à l'ensemble du processus, malgré son apparente passivité. Elle s'avère même éminemment active, l'hypnotiseur jouant le rôle de déclencheur d'une faculté innée au cerveau humain, comme le suggère Joseph Delboeuf<sup>2</sup>. Jeu de faux dupes, le dispositif hypnotique met face à face deux individus dont la relation dépend étroitement d'une influence réciproque<sup>3</sup>. Le neurologue suisse romand Paul-Louis Ladame pense de même quant au stéréotype du sujet endormi que l'« on peut traiter comme une véritable machine », car tout dépend de son « éducation hypnotique<sup>4</sup> ». S'interrogeant sur l'automatisme humain mis au jour par les théories de l'hystérie et de l'hypnose, le philosophe et sociologue Henri Joly juge que la personnalité n'est pas totalement annihilée mais subsiste sous une forme rudimentaire<sup>5</sup>. Charles Richet, également, apporte quelques nuances à cette image du corps hypnotique en tant que machine totalement tributaire de son hypnotiseur :

« On sait qu'un des préjugés les plus solidement enracinés dans l'esprit du vulgaire est la sujétion du magnétisé vis-à-vis du magnétiseur. Il y a un certain degré de vérité dans cette croyance ; mais il faut examiner ce qu'il en est et ce qui est exagéré. Lorsqu'un sujet est endormi, on peut le traiter comme une véritable machine. Si on lui dit : "Levez-vous, asseyez-vous, levez le bras, levez la jambe, baissez le bras, mettez-vous à genoux, levez la main, asseyez-vous" pendant tout le temps qu'on voudra, il obéira sans effort ; ce sera un véritable automate, une machine montée, obéissant sans résistance, avec une docilité dont on ne retrouverait pas ailleurs d'autres exemples. On peut donner à cet automatisme une forme

1. Hippolyte BERNHEIM, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie*, op. cit., p. 175-176.

2. Joseph DELBOEUF, *Le Sommeil et les rêves, et autres textes (Le Sommeil et les rêves ; Le magnétisme animal, Quelques considérations sur la psychologie de l'hypnotisme)*, Paris, Fayard, 1993 [1885-1893], p. 407-408.

3. Joseph DELBOEUF, « De l'influence de l'éducation et de l'imitation dans le somnambulisme provoqué », *Revue philosophique*, juillet-décembre 1886, t. XXII, p. 149.

4. Paul-Louis LADAME, *La Névrose hypnotique ou le magnétisme dévoilé*, op. cit., p. 86.

5. Henri JOLY, *L'Hypnotisme et la suggestion*, Paris, Bloud, 1913, p. 19-20.

plus saisissante. Il suffira de faire exécuter un mouvement rythmique à un somnambule. Celui-ci ne pourra plus l'entraver: et involontairement il continuera à exécuter la même manœuvre sans pouvoir l'arrêter lui-même. [...] Plus l'éducation magnétique du sujet est parfaite, c'est-à-dire à mesure qu'il a été endormi un plus grand nombre de fois, plus cet automatisme est complet<sup>1</sup>.»

Tout dépend donc du degré de profondeur du sommeil, mais également, signale Richet, de «l'éducation magnétique» du sujet. Commune à l'époque, cette expression désigne l'aptitude avec laquelle un individu peut entrer en état d'hypnose, et partant, sa pratique et son «talent» d'hypnotisé. La disposition à l'hypnose est en effet proportionnelle au nombre de fois où il aurait été magnétisé, ainsi qu'à la capacité à se conformer aux attentes (conscientes ou inconscientes) de son opérateur. Ceci encourage les médecins à déclarer que tel ou tel sujet est «parfait», «merveilleux» ou «très entraîné», relativement à sa virtuosité en matière d'expressivité et d'interprétation des injonctions données sous hypnose.

Les figures liées au corps-machine suggestionné et porté vers l'imitation ouvrent la possibilité de comparer les dispositifs de l'hypnose et du cinématographe à plusieurs niveaux. Certaines descriptions d'états hypnotiques suggèrent une proximité avec la posture psychophysiologique du spectateur qui, durant la projection, se transforme en un «automate» guidé par le film, cette situation lui laissant cependant toujours une marge de manœuvre – certains savants remettant en cause le lieu commun de l'hypnotisé-machinique afin d'insister sur la nécessaire réciprocité entre le sujet et l'agent hypnotiseur (en l'occurrence ici: les images animées). L'hypnotisé, tel le spectateur, serait toujours en mesure de résister au «flux» hypnotique, de le détourner, de le briser ou de le réinviter à sa guise. L'expérience cinématographique engage alors une hypnose modérée résultant d'un compromis d'influences entre le spectateur et le film. Il n'en reste pas moins que l'idée d'automatisme – et ses corollaires de paralysie et de perte de volonté – entre souvent en scène dans les discours technophobes qui décrivent les spectateurs comme des sujets inféodés à la puissance de l'image filmique.

1. Charles RICHEL, *L'Homme et l'intelligence*, op. cit., p. 185-186.

Le thème de la suggestion représente sans aucun doute un point de rencontre important entre les discours sur le cinéma et sur l'hypnose. Les projections lumineuses apparaissent comme un délassément hautement suggestif ayant des répercussions à court, moyen ou long termes. Le motif de la sensibilité particulière de certains spectateurs fait écho à celui du degré de suggestibilité de personnes se prêtant plus ou moins bien à l'hypnose. Dans le cadre de débats sur la délinquance juvénile, des hommes de lois notamment cherchent à prouver les incidences du cinéma sur le comportement de jeunes ayant commis un méfait sous l'influence d'un film. Alors que le cinématographe est en situation d'influencer ponctuellement des individus isolés, on craint aussi qu'il ne contamine un groupe humain à plus large échelle. La mise en parallèle de la réception du cinéma comme agent de manipulation sociale et les thèses sur la foule inspirant certains idéologues révèle l'appréhension plus diffuse d'une révolte des masses dont le spectacle cinématographique pourrait être à la fois le lieu et l'instrument, comme on le verra plus loin. Mais avançons encore un peu dans la présentation des dispositifs hypnotiques qui rappellent étrangement le cinématographe régulièrement associé à l'hypnose et à la suggestion dans les années 1910<sup>1</sup>.

### *Images, sons et lumières: dispositifs hypnotiques*

L'hypnose désigne un état psychophysiologique qui résulte d'un ascendant exercé par un agent (personne, objet, son) sur le système nerveux d'un sujet, de sorte à inhiber chez lui les fonctions supérieures de la volonté, de la raison et du jugement. Elle a pour nature une suspension du contrôle mental au bénéfice d'une augmentation des fonctions automatiques du cerveau humain, cette dissociation entre un moi supérieur et un moi inférieur s'avérant indispensable à la production de symptômes tels que l'insensibilité organique, la surpuissance neuromusculaire, l'hypermnésie hypnotique ou l'amnésie post-hypnotique. Fondé sur le principe de la fixation de l'attention sur

1. Jörg SCHWEINITZ, «Hypnotismus, früher Film; Übertragungen. Eine psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer», dans Alexandra KLEIHUES, Barbara NAUMANN et Edgar PANKOW (dir.), *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragungen. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen*, Zurich, Chronos, vol. 14, 2010, p. 457-475.

un point unique, tout dispositif hypnotique doit comprendre : un agent hypnotiseur, un sujet hypnotisé et un procédé (matériel ou non) qui serve de déclencheur, cette triade produisant des effets différents selon le but recherché et les aléas de la transe hypnotique.

Il existe toute une série de dispositifs censés mesurer le degré d'hypnotisabilité des sujets avec des appareils «qui seraient comme des indicateurs, des enregistreurs de suggestibilité», tel l'hypnoscope de Julijan Ochorowicz<sup>1</sup>. Certains scientifiques ne sont toutefois pas convaincus de sa fiabilité, la subjectivité des patients risquant de parasiter le processus. Le médecin et spécialiste de l'hypnotisme Lucien Moutin s'interroge quant à lui sur la possibilité de déterminer le gradient magnétique d'un sujet grâce à un galvanomètre :

« Dans ces curieuses expériences dont nous avons été témoin, l'homme agit sur l'appareil comme le ferait une pile douée de volonté. Il serait bien désirable que des expériences méthodiques fussent instituées pour vérifier et déterminer les propriétés du magnétisme animal au moyen de ce galvanomètre<sup>2</sup>. »

Révéléateur d'un fantasme lié à la mesure de la force psychique, cet énoncé instaure un lien explicite entre le sujet hypno-suggestible et le corps électrophysiologique, montrant combien les représentations du magnétisme vu comme fluide électrique persistent. Si la plupart des hommes de science rejettent les hypothèses fluidistes remontant à la vogue magnétiste, ils admettent cependant l'existence d'une force nerveuse en mesure de transiter d'un organisme à l'autre, notamment lors des processus de suggestion. Tel est le cas de Moutin qui conçoit l'existence d'un « rayonnement nerveux<sup>3</sup> » propre à chaque individu, celui-ci étant plus ou moins réceptif à l'influence d'autrui en fonction de sa sensibilité personnelle. C'est ainsi que fonctionneraient les passes hypnotiques durant lesquelles « le cerveau de l'opérateur agit par une

1. « Le docteur Ochorowicz a inventé un petit appareil, l'*hypnoscope*, qui consiste en un tube d'acier aimanté que l'on passe au doigt comme une bague. Tout individu qui éprouve des sensations bien marquées de fraîcheur, d'engourdissement, etc., est, dit-on hypnotisable et suggestible » (Lucien MOUTIN, *Le Diagnostic de la suggestibilité*, Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1896, pp. 48-49).

2. *Ibid.*, p. 72. Cf. D' BONNAYMÉ, *La Force magnétique*, op. cit.

3. Lucien MOUTIN, *Le Diagnostic de la suggestibilité*, op. cit., p. 83.

sorte de rayonnement ou d'induction sur le cerveau du sujet<sup>1</sup> ». Très controversée à l'époque, l'hypothèse de la force psychique s'épanouit surtout dans le champ des sciences occultes afin d'expliquer la possibilité de la communication d'idées ou d'actions à distance.

Après avoir créé des conditions optimales (le silence notamment), les expérimentateurs prennent différentes mesures facilitant la focalisation de l'attention du sujet sur un objet brillant ou mouvant, une lumière, un son, un mot donné sous la forme d'un ordre, un regard, etc.<sup>2</sup> Tandis que les dispositifs hypnotiques les plus connus consistent à mettre en relation deux sujets humains par le biais du regard, de la voix ou de gestes, il en existe d'autres qui soumettent l'hypnotisé à l'action d'un objet, d'un effet ou d'un son qui a le don d'endormir ou d'éveiller une sensibilité particulière. Edgar Bérillon, neurologue et hypnologue spécialisé dans l'éducation des enfants et adolescents dits anormaux, raconte que son maître, Amédée Dumontpallier, « s'appliquait à l'étude du rôle joué par les agents physiques dans la production du *grand hypnotisme* » :

« Entre ses mains, les sujets hypnotisés devenaient des réactifs d'une telle sensibilité, qu'ils réagissaient avec la plus grande intensité, sous l'influence de la chaleur, du froid, de la lumière solaire, des couleurs du spectre, de l'aimant, des vibrations sonores, du souffle et de toutes les excitations extérieures<sup>3</sup>. »

Dans le service de Charcot, on réalise précisément des expériences avec de la lumière électrique pour « obtenir les états profonds de catalepsie et de léthargie » chez de grandes hystériques : « Les expérimentateurs firent usage, écrit Edgar Bérillon, de vifs foyers lumineux et de projections réalisés par la lumière de Drummond et les lampes électriques, on a même créé à cette intention des lampes à magnésium<sup>4</sup> ». De fait, on lit dans les *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* de Paul Richer tout un chapitre à propos de l'« influence de la lumière sur la production de la catalepsie et de la léthargie hystériques<sup>5</sup> ». Exploitant la photosensibilité du corps humain, la projection d'une lumière électrique

1. *Ibid.*, p. 86.

2. Georges E. B. Gilles DE LA TOURETTE et Paul RICHER, « Hypnotisme », *op. cit.*, p. 77.

3. Edgar BÉRILLON, *La Science de l'hypnotisme*, *op. cit.*, p. VII.

4. *Ibid.*, p. 40.

5. Paul RICHER, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, *op. cit.*, p. 521-522.



permet notamment de moduler la disposition du sujet durant une crise hypnotique. Si la lumière est un facteur déclencheur d'états hypnotiques chez les hystériques, les sons agissent de façon analogue, notamment les bruits intenses et inattendus comme celui d'un gong. La catalepsie et la léthargie naissent parfois de « l'influence d'une impression auditive ou de l'ébranlement communiqué à tout le corps par la propagation des vibrations de la caisse sonore<sup>1</sup> ». Auprès des patients sensibles aux bruits, la catalepsie advient fortuitement, y compris lorsqu'ils ne sont pas directement concernés par l'expérience qui se déroule non loin d'eux : « Il nous est arrivé bien des fois, écrit Paul Richer, nous servant du gong à l'intérieur du laboratoire, de rendre cataleptiques, à notre insu, plusieurs de nos hystériques diversement occupées dans la salle voisine ou même dans la cour<sup>2</sup>. » La musique jouée lors d'un concert ou d'une parade fonctionne de même, comme l'illustrent ces anecdotes reportées (toujours) par Paul Richer :

« Cette singulière action d'un bruit intense et inattendu sur la catalepsie hystérique donna lieu à plus d'un accident singulier. Un jour de Fête-Dieu plusieurs hystériques qui suivaient la procession sont rendues cataleptiques par la musique militaire qui, chaque année, vient, dans l'intérieur de l'hospice, prêter son concours à cette solennité. Une autre fois l'une d'elles tombe cataleptique en entendant un chien aboyer. Une autre profite d'un jour de sortie pour aller au concert du Châtelet. Trois fois pendant le cours de la séance musicale, elle est rendue parfaitement cataleptique<sup>3</sup>. »

Un son inopiné et puissant semble avoir des conséquences comparables à la projection d'une source lumineuse, tel un flash photographique dont l'intensité pétrifie les corps devant l'objectif au moment de la prise de vue. De manière évocatrice, l'équipe de Charcot tire avantage des effets tétanisants du gong pour obtenir une photographie de groupe (**fig. 28**) :

« Nous avons réuni un jour un certain nombre de nos hystéro-épileptiques sous le prétexte de faire tirer leur photographie. Au moment où la plaque toute préparée était dans l'appareil, nous avons, à leur insu, frappé un coup de gong qui les a immédiatement rendues cataleptiques.

1. *Ibid.*, p. 525-526.

2. *Ibid.*, p. 529.

3. « La personne qui l'accompagnait en cette circonstance connaissait le moyen bien simple de faire cesser ce genre de catalepsie; elle n'avait qu'à lui souffler sur le visage pour la rendre aussitôt à la vie commune et au concert » (*idem*).



CATALEPSIE PROVOQUEE — INFLUENCE D'UN BRUIT INTENSE ET INATTENDU.  
D'après une Photographie de M<sup>r</sup> Loreau.

A. Delahaye et E. Lecroquer

PLA. 74

Fig. 28. « Catalepsie provoquée : l'influence d'un bruit intense et inattendu » (dans Paul Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, 1885).

L'épreuve photographique fut faite alors et l'eau-forte de la planche VIII en est une reproduction<sup>1</sup>. »

Tout en reconnaissant l'utilité d'un procédé qui fournit une trace visuelle de la stase cataleptique, Paul Richer ne signale cependant pas l'homologie fonctionnelle entre ces deux appareils déclencheurs que sont le flash photographique et le son du gong chinois. Or, reposant sur les principes de l'instantanéité, de l'immobilité et de l'arrêt sur image (de la prise de vue et de la mise en catalepsie), la photographie et l'hypnose hystérique s'accordent formellement l'une à l'autre, la première parvenant à rendre techniquement et visuellement compte des manifestations de la seconde.

Cette affinité n'échappe pas à l'un des collaborateurs de Charcot, Albert Londe, photographe chargé du laboratoire photographique à la Salpêtrière où l'on documente les symptômes de la maladie mentale et leurs transformations diachroniques et syntagmatiques. Londe y développe notamment des appareils chronophotographiques qui

1. *Ibid.*, p. 530.

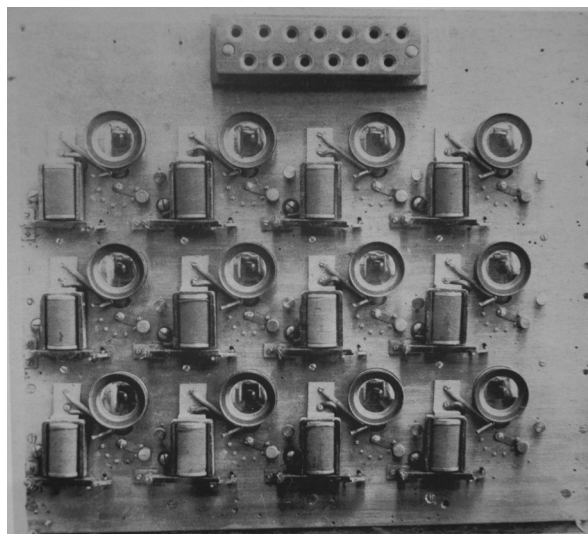


Fig. 29. Appareil à douze objectifs d'Albert Londe.

autorisent la variation de la vitesse d'obturation ou l'intervalle entre chaque cliché, afin de capter la variété des crises, attaques et autres mouvements pathologiques<sup>1</sup>. Ces images chronophotographiques obtenues à l'aide d'appareils multi-objectifs représentent alors toutes les phases d'une crise en une succession de gestes, de mouvements, d'attitudes difficilement saisissables à l'œil nu. L'outil photographique est ici pleinement adapté à la nature des crises hystériques, tout entières dévolues à la stase, au tremblement, au spasme et au mouvement désordonné. Estimant que le nombre d'images obtenues par la méthode chronophotographique de Marey excède les besoins de la documentation médicale (« Si le mouvement dure plusieurs secondes, on risque de ne pas le reproduire en entier ou d'avoir un nombre trop considérable d'épreuves qui ne diffèrent que peu les unes des autres »), Londe élabore un instrument qui prend « douze épreuves successives », chiffre jugé suffisant « pour donner une idée convenable des diverses phases d'un

1. Sur l'œuvre d'Albert Londe, voir Denis BERNARD et André GUNTHER, *L'Instant rêvé: Albert Londe*, Nîmes, J. Chambon, 1993.

mouvement quelconque<sup>1</sup> » (**fig. 29**). Contrairement à la crise cataleptique basée sur l'immobilisme statufié du sujet, certaines expressions morbides exigent plutôt l'usage d'un outil capable de représenter des mouvements rapides. Il le précise : « Certains des sujets auxquels on ne savait demander l'immobilité, à cause, d'une part, de leur état cérébral absolument modifié, et, de l'autre, à cause des tics dont ils sont souvent atteints » doivent être placés devant l'objectif d'une caméra conditionnée à la mesure de leur agitation afin d'obtenir des « documents typiques<sup>2</sup> ». Selon lui, les avantages des « images photochronographiques » sont innombrables face à l'insuffisance de la photographie instantanée, laquelle est incapable de fournir une succession d'images détaillant les différentes phases d'une crise nerveuse : aussi, « seules ces images permettront de faire l'analyse complète de la grande attaque, puis d'en effectuer la synthèse au moyen du phénakistiscope<sup>3</sup> ». L'appareil « dénommé *photo-électrique* » contient « une série d'objectifs montés en couronne sur une chambre noire ». Chacun d'« eux dessin[e] une image distincte et séparée des voisines<sup>4</sup> ». Ce système s'avère alors idéal pour capter une série de mouvements espacés de plusieurs dizaines de secondes (voire une minute), comme par exemple les contractures hystériques ou hypnotiques. Disposé pour prendre neuf clichés en six secondes, l'appareil photo-électrique parvient à reproduire le mouvement d'un patient affecté de torticolis : « Nous avons également obtenu de bons résultats avec cet appareil dans un cas de reproduction de torticolis spasmodique. L'appareil réglé pour fonctionner en six secondes nous a donné d'excellents résultats », note Londe<sup>5</sup>.

Ce détour par la photographie séquentielle telle que pratiquée à la Salpêtrière met en évidence l'adaptation ou l'adéquation entre la technologie et les manifestations hystéro-hypnotiques qu'elle est vouée à saisir : le bruit impromptu cause la catalepsie sur le mode de la stase et de la stupéfaction ; la photographie instantanée et la chronophotographie rencontrent, dans les mouvements spasmodiques, cycliques et intermittents des accès nerveux, les images assorties à leur

1. Albert LONDE, *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier-Villars & Fils, 1893, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 119.

3. *Ibid.*, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 108.

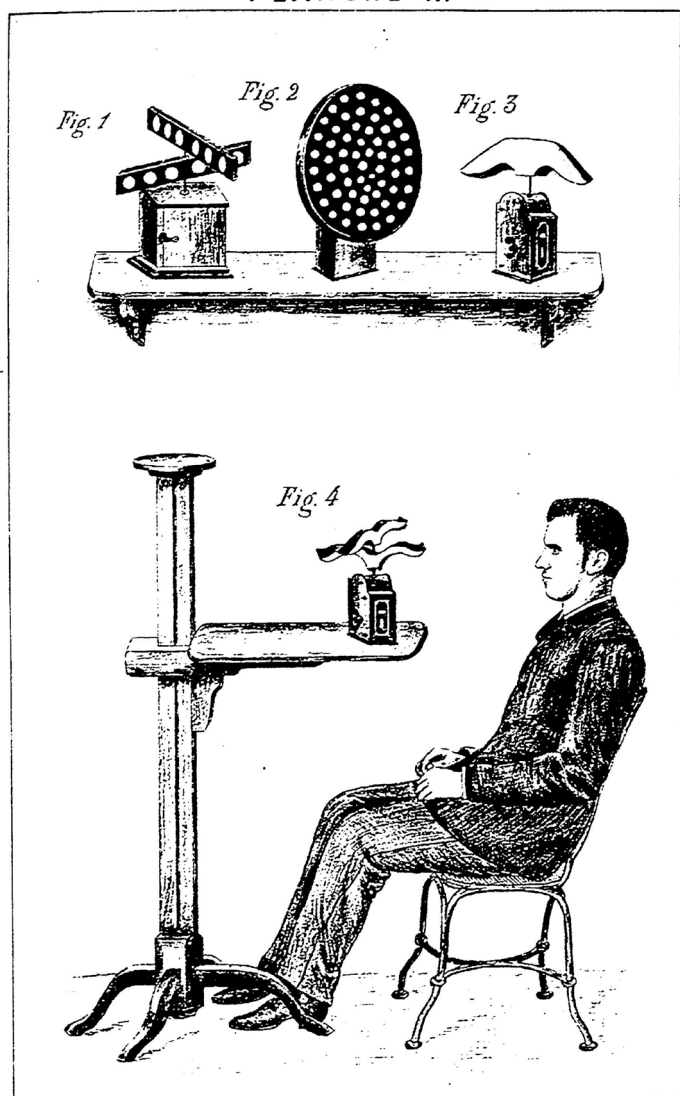
5. *Ibid.*, p. 111.

configuration technologique. On remarque que chaque procédé employé pour encourager un régime hypnotique particulier entre en conformité avec celui-ci, chaque phase appelant un appareillage qui à la fois lui ressemble et lui sied. Totalement prédéfini par le cadre conceptuel (la doctrine charcotienne), le regard chronophotographique posé par Londe sur ces manifestations morbides révèle le caractère modulable du corps hypnotique (l'hypnose permettant d'isoler des poses types), ainsi que la puissance épistémique d'un outil qui achève d'influencer la vision que les experts se font des troubles hystériques.

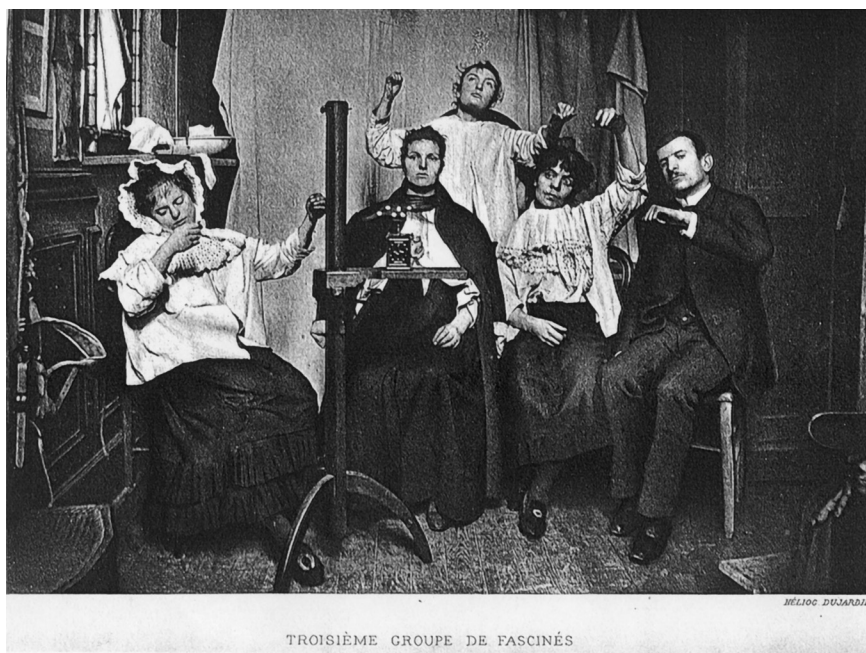
Parmi les ustensiles hypnotiques – et afin de poursuivre dans cette réflexion sur les fonctions hypnotisantes de certains objets ou dispositifs – émerge un appareil assez curieux utilisé par le neurologue et psychiatre Jules Bernard Luys (alors chef de service à l'hôpital de la Charité): le miroir rotatif grâce auquel les chasseurs obtiennent la fascination des alouettes. Adapté à un cadre thérapeutique, cet instrument permet d'hypnotiser rapidement plusieurs personnes à la fois, tout en épargnant la fatigue du médecin (**fig. 30**). Convaincu de la nécessité « de multiplier le plus possible les sujets hypnotisables » à des fins thérapeutiques, Luys dépeint ainsi sa trouvaille :

« Je me suis mis à chercher des procédés plus expéditifs et plus puissants que ceux employés jusqu'à présent, – telle la fixation prolongée du regard, – la présentation d'un objet brillant au devant du front, ainsi que l'a conseillé Braid, la répétition d'un son monotone aux oreilles du sujet, etc... [...] J'ai pensé à mettre en œuvre des moyens mécaniques, des objets brillants en rotation, en utilisant l'action de l'objet brillant par lui-même et l'action de cet objet en mouvement. – L'instrument était tout trouvé et réalisé pratiquement dans cet engin de chasse que l'on emploie pour attraper les alouettes, le miroir à alouettes, lequel est constitué comme chacun de vous le sait par une série de petits miroirs plaqués sur une pièce de bois se mouvant dans le sens horizontal et réfléchissant autour d'eux dans tous les sens des vibrations lumineuses. – Faisant immédiatement l'application de cette idée théorique, je constatai non sans étonnement que l'action spéciale de ces miroirs rotatifs qui fascinent l'œil des alouettes, exerçait les mêmes actions fascinatrices sur l'œil humain, et qu'au bout de quelques minutes, des sujets non hystériques, placés devant ces appareils en mouvement, tombaient dans un état de sommeil spécial, caractérisé par de l'anesthésie cutanée et de la catalepsie des muscles avec perte de connaissance. – Je reconnus que ce sommeil spécial, qu'en raison des conditions de sa production je propose d'appeler *sommeil mécanique*,

PLANCHE III



*Fig. 30. Miroir rotatif*  
(dans Jules Bernard Luys, *Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dans leurs rapports avec la pathologie mentale*, 1890).



*Fig. 31. Groupe de fascinés  
(dans Jules Bernard Luys, Leçons cliniques sur les principaux phénomènes  
de l'hypnotisme dans leurs rapports avec la pathologie mentale, 1890).*

était apte à déterminer un état nerveux particulier, diminutif du grand hypnotisme, et que, au point de vue des applications thérapeutiques, il présentait des ressources d'un intérêt tout nouveau<sup>1</sup>. »

L'emploi du miroir rotatif permet, d'après Luys, d'étendre « le champ des actions hypnotisantes sur un plus grand nombre de sujets, et elle permet d'agir avec une plus grande rapidité et une puissance d'action jusqu'ici inconnues aux autres agents » (**fig. 31**). Elle ménage ainsi la peine du médecin et fait de cet appareil « un agent thérapeutique actif, rapide et infatigable<sup>2</sup> ». Afin que l'action du miroir soit effective, il faut obtenir le consentement du sujet, l'installer sur un fauteuil confortable situé dans une pièce « loin du bruit et des agitations du

1. Jules Bernard LUYs, *Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dans leurs rapports avec la pathologie mentale*, Paris, Georges Carré, 1890, p. 230-231.

2. *Ibid.*, p. 232.

milieu ambiant». « Puis on présente devant lui, à hauteur des ses yeux, sur un support quelconque, le miroir en rotation » lequel, après avoir été fixé attentivement, provoque une sorte de fascination qui permet au sujet de « s'imprégner de suggestions<sup>1</sup> » données. Cette technique déclenche alors « un état mixte, combinaison des symptômes propres de la catalepsie et du somnambulisme ». Rattachée au petit hypnotisme, la fascination appartient à ces formes spéciales, « ébauches imparfaites du développement du grand hypnotisme<sup>2</sup> » où l'individu expérimente la fixité et l'étrangeté du regard, l'anesthésie cutanée, la modification de la voix (l'articulation est sèche et saccadée), la crédulité et la suggestibilité, tout cela à un degré plus léger que dans la catalepsie et le somnambulisme francs. Par rapport à ces formes classiques du grand hypnotisme, « l'isolement mental du milieu ambiant n'est pas aussi complet et profond<sup>3</sup> ». Sa particularité réside dans son application possible à des personnes totalement exemptes de troubles nerveux, mais présentant cependant une certaine prédisposition psychologique à l'hypnose ou un intérêt marqué pour les spectacles d'hypnotisme :

« La plupart des sujets sur lesquels j'ai fait ces recherches, écrit Luys, ne sont pas des malades d'hôpital, ce sont la plupart du temps des hommes occupés ; des employés de commerce, des femmes travaillant dans des magasins qui vont, qui viennent, et que vous pouvez coudoyer à chaque pas dans la rue. – Ils sont entraînés plus ou moins par des amis et des connaissances qui ont été en rapport avec des magnétiseurs, – ils sont instinctivement attirés vers les exhibitions publiques de séances hypnotiques par une sorte de fascination secrète, et ils viennent à propos d'un trouble quelconque, d'une fatigue cérébrale, d'un étourdissement, d'un simple vertige, d'un affaiblissement de la mémoire, se mettre entre nos mains. On les endort à l'aide du miroir tournant, et ils se trouvent soulagés ; au bout de huit jours, la dose de l'action sédative est épuisée et ils reviennent, en général, de temps en temps, renouveler leur provision de forces nerveuses<sup>4</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 233-234.

2. *Ibid.*, p. 218. La distinction entre grand et petit hypnotisme est la réplique exacte de celle qui partage grande et petite hystérie, les secondes étant des formes « avortées », « ébauchées » ou diminuées des premières (selon les termes utilisés à l'époque).

3. « Son sommeil est plus superficiel et il conserve encore quelques liens, quelques réactions de mémoire qui lui permettent de savoir où il est et quelle est la personne qui lui adresse la parole. Néanmoins, il est parfaitement suggestible, et on peut lui donner [...] dans l'ordre thérapeutique, les suggestions variées » (*ibid.*, p. 220-221).

4. *Ibid.*, p. 222.



Fascinés par l'hypnotisme au sens propre comme au sens figuré, ces « types sociaux d'une allure toute spéciale<sup>1</sup> » appartiennent à « divers milieux sociaux » et :

« Vivent normalement, comme tout le monde, en conservant leurs aptitudes hypnotiques à l'état latent. – Il faut qu'un incident quelconque se développe en eux-mêmes, ou bien qu'une incitation partie de leur entourage les sollicite à se faire hypnotiser<sup>2</sup>. »

Les sujets sensibles se recrutent ainsi dans toutes les couches de la population et de la société<sup>3</sup>. Leur propension cachée à la fascination encourage Luys à désigner ces sujets d'« essentiellement fascinables<sup>4</sup> », c'est-à-dire enclins à tomber très rapidement en état somnambulocataleptique, et à assimiler aisément les bénéfices de la « fascination mécanique<sup>5</sup> ».

Commentant l'application des miroirs rotatifs à la thérapeutique, le médecin Georges Lemoine et le psychophysiologiste Paul Joire (tous deux basés à Lille et intéressés par les maladies nerveuses), se réjouissent qu'elle permette de faire disparaître certains préjugés liés à la pratique de l'hypnose puisqu'un élément non humain vient ici se substituer au rôle traditionnellement joué par un médecin parfois soupçonné de manipuler son patient pour obtenir les effets désirés :

« Le malade est mis en présence de l'appareil mécanique, comme il serait mis en communication avec des fils d'un appareil électrique. Le miroir agit sur les centres cérébraux, comme le courant de la pile agit sur les

1. *Idem*.

2. *Ibid.*, p. 223.

3. *Ibid.*, p. 225.

4. *Ibid.*, p. 226.

5. *Ibid.*, p. XII. Précisons que cette fascination mécanique peut être obtenue à l'aide d'autres procédés. Citons seulement un passage du manuel de Jean Filiaire. Aux moyens « naturels » offerts par le regard, la parole, les gestes ou la pensée, « on peut ajouter les moyens mécaniques ou procédés physiques, tels que le *Sensitivomètre* et l'*Hypnoscope*, destinés à reconnaître le degré de sensibilité des personnes à l'influence hypnotique; le *Baquet* et le *Conducteur* de Mesmer, les *Aimants* et les *Cristaux*, les *Couronnes aimantées*, employés par les Mesméristes en vue de l'expérimentation et du traitement exclusivement magnétiques; les *Objets brillants*, *Boules hypnotiques*, *Miroirs tournants*, *Globes lumineux rotatifs*, *Lampes à magnésium*, *Appareil pour production de lumière oxydrique*, utilisés dans le but de vaincre la résistance des individus difficiles à hypnotiser; enfin, les *Gongs*, *Tam-tams*, *Diapasons*, usités couramment avec les objets brillants par des écoles hypnotiques dans l'expérimentation sur les hystériques » (Jean FILIATRE, *Hypnotisme et magnétisme, somnambulisme, suggestion et télépathie, influence personnelle*, Saint-Etienne, Librairie Genest, 1905, p. 54).

fibres musculaires. Il accepte la seconde, il peut donc bien accepter la première; d'autant plus que l'appareil n'est pas effrayant et que son action s'exerce tout à fait en dehors de l'opérateur<sup>1</sup>. »

Comparé à un appareil électrique qui produit une action bienfaisante sur le névrosé, le miroir rotatif s'avère également être une méthode très avantageuse pour le médecin confronté à des sujets particulièrement récalcitrants aux moyens hypnotiques classiques<sup>2</sup>. Aussi, cette approche, en plus d'être très efficace, est vue comme totalement inoffensive pour l'organisme humain<sup>3</sup>. Valorisée pour ses qualités non intrusives, elle agit immédiatement et de manière « objective » sur le malade qui échappe de la sorte à d'éventuelles influences extérieures. L'aliénation douce du sujet à une machine, et non à un individu, libère du même coup le dispositif hypnotique de tout soupçon de coercition.

Largement acceptée par la communauté médicale, cette catégorie particulière d'état hypnotique – à la fois démocratique et mondaine – ouvre des perspectives sociales et anthropologiques à l'hypnologie :

« Vous voyez, Messieurs, déclare Luys à ses étudiants, que ces intéressantes études ne sont pas seulement des questions purement scientifiques et spéculatives, qui touchent aux grands problèmes de la psychologie normale et pathologique. Elles ont un retentissement profond, non seulement dans les choses de la vie sociale, mais encore dans le domaine si spécial de la thérapeutique appliquée au traitement méthodique des maladies du système nerveux<sup>4</sup>. »

Le médecin formule ici le désir de voir augmenter, à des fins thérapeutiques, le nombre des « sujets aptes à subir ces curieuses influences », et par suite, affirme la reconnaissance de la valeur sociale de la fascination. Celle-ci, en effet, correspond à un état subjectif encouragé, consciemment ou non, par les institutions médicales en quête de sujets expérimentaux dociles, ainsi que par une culture spectaculaire pénétrée par un imaginaire où les corps nerveux alignent

1. Georges LEMOINE et Paul JOIRE (de Lille), « De l'emploi des miroirs rotatifs dans la thérapeutique de l'hystérie », *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, 1892, p. 241.

2. *Ibid.*, p. 242.

3. *Ibid.*, p. 267.

4. Jules Bernard LUYs, *Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme*, op. cit., p. 223.

merveilles et prodiges. Les spectacles de magnétisme – qui seront étudiés plus loin – ne sont, dès lors, qu’une sorte de prolongement possible de cet imaginaire relayé, à son tour, par les projections lumineuses et son public émerveillé. En tant qu’individu intransé et hyperesthésique, le spectateur du cinématographe viendra entériner un nouveau type de subjectivité marqué par la porosité et la fascination. Qu’il s’agisse de fusionner avec la représentation ou avec ses semblables, il devient un sujet fasciné par le perçu, subissant de « curieuses influences » lisibles à la surface d’un corps et d’un visage « immobilisés sur place, dans l’expression muette de l’étonnement profond », et « présentant de l’accélération des mouvements respiratoires<sup>1</sup> ». À l’instar du miroir rotatif, l’image filmique détermine une sorte de « sommeil mécanique », avec engourdissement, surstimulation sensorielle et réceptivité particulière aux images et aux sons. Aussi, les discours relatifs aux effets hypnotiques du film permettent de corroborer l’articulation entre les théories médicales sur la suggestion et l’expérience des projections lumineuses.

### *Magdeleine, une artiste sous hypnose*

Alors professeur à l’École de magnétisme de Paris, Émile Magnin publie en 1905 une importante étude fondée sur une somnambule, Magdeleine G., et illustrée par le photographe genevois Frédéric Boissonas : *L’Art et l’Hypnose. Interprétation plastique d’œuvres littéraires et musicales*<sup>2</sup>. Sollicité pour en rédiger la préface, le médecin et psychologue genevois Théodore Flournoy souligne d’emblée le caractère hybride d’une publication « où la psychologie, la médecine, l’esthétique, voire la philosophie, se trouvent également intéressées » :

« Ce que ses auteurs se sont proposés, en effet, c’est une étude aussi compréhensive et largement conduite que possible, parlant aux yeux et destinée au grand public cultivé, du cas ou du “phénomène” si curieux

1. *Ibid.*, p. 219.

2. Émile MAGNIN, *L’Art et l’Hypnose. Interprétation plastique d’œuvres littéraires et musicales*, préface de Théodore Flournoy, illustrations de Frédéric Boissonas, Paris : Alcan ; Genève : Atar, 1910 [1905]. Sur Magdeleine, voir la thèse de doctorat de Céline EIDENBENZ, « Expressions du déséquilibre. L’hystérie, l’artiste et le médecin (1870-1914) », 2 vol., université de Genève, 2011, 377 et 75 p.

de M<sup>me</sup> Magdeleine G., à savoir la manifestation expressive, sous l'influence d'un certain degré d'hypnose, de toutes les émotions que le sens de l'ouïe peut suggérer à l'âme; manifestation vraiment géniale par sa vérité, sa délicatesse, et sa puissance à la fois, en même temps que par son incroyable promptitude, qui défie tout apprentissage préalable et rappelle l'instantanéité des réactions instinctives et réflexes<sup>1</sup>. »

Théodore Flournoy rappelle que si le phénomène n'est pas nouveau («on connaît assez la tendance de beaucoup de sujets magnétisés à traduire automatiquement, par leurs attitudes et leurs mouvements, les impressions musicales qu'on leur procure<sup>2</sup>»), aucun hypnotisé jusque-là n'a atteint une telle perfection dans l'expressivité artistique des suggestions qu'on lui soumet («il l'emporte de beaucoup en perfection sur tous les cas analogues observés antérieurement<sup>3</sup>»). *L'Art et l'Hypnose* expose précisément le cas d'une somnambule extrêmement douée pour les pantomimes inspirées par un morceau musical ou une œuvre littéraire, son éloquence gestuelle, sa grâce, sa beauté dans l'art de traduire des sentiments humains étant louées par maints observateurs. La musique, en particulier, semble éveiller chez elle les mouvements les plus raffinés et harmonieux, la sensibilité la plus exquise, ainsi qu'une force dramatique singulièrement convaincante (**fig. 32**).

C'est au cours d'un traitement psychothérapeutique pour névralgies d'origine neurasthénique qu'Émile Magnin découvre chez elle «un sujet d'une admirable sensibilité aux ondes musicales». Alors que «l'hypnose parvi[e]nt facilement à éliminer les maux de tête de Magdeleine G.», elle lui «apport[e] en outre autre chose»: «L'hypnose parut faire d'elle une autre femme et mettre au jour les qualités d'artiste qui sommeillaient, sans doute, dans une des strates de sa conscience. C'est ainsi que se révéla un phénomène artistique et psychologique du plus haut intérêt<sup>4</sup>», l'hypnose libérant un talent artistique resté jusque-là latent<sup>5</sup>. Or, c'est

1. Théodore FLOURNOY, «Préface», *L'Art et l'Hypnose*, p. XIII-XIV.

2. En effet, le colonel Albert de Rochas d'Aiglun réalise, dans les années 1890, des expériences avec une somnambule nommée Lisa dont la sensibilité artistique sous hypnose attire l'attention tant des milieux scientifiques qu'artistiques. Il publiera les résultats de ses observations dans *Les Sentiments, la musique et le geste*, Grenoble, H. Falque et F. Perrin, 1900 (Émile MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, *ibid.*, p. 8-9).

3. Théodore FLOURNOY, «Préface», *L'Art et l'Hypnose*, *ibid.*, p. XIV.

4. Émile MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, *ibid.*, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 173-174.



Fig. 32. Photographies de Magdeleine  
 (dans Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, préf. de Théodore Flournoy, ill. de Fréd. Boissonnas, 1910).

en vertu de son inconscient cérébral que Magdeleine accomplit des prouesses esthétiques :

« C'est ce que lui donne cette agilité, cette précision, cette adresse jamais prises en défaut ; c'est ce qui lui permet de prendre des positions dans lesquelles il nous semble incroyable qu'elle puisse garder son équilibre ; c'est grâce à l'automatisme qu'elle change sans réflexion son centre de gravité<sup>1</sup>. »

Préférant à l'hypnose « les procédés des anciens magnétiseurs » reposant sur le principe « d'un échange de vibrations entre le magnétiseur et le magnétisé<sup>2</sup> », Émile Magnin décèle d'emblée chez elle une extrême réceptivité aux sons et à la musique (sonnette, horloge, instrument de musique). Sous l'influence hypnotique d'une valse de Chopin jouée au piano, Magdeleine émerveille son thérapeute : « Ce fut une véritable révélation que ce corps qui semblait dégage d'une gaine par l'hypnose,

1. *Ibid.*, p. 178-179.

2. *Ibid.*, p. 19.

et se moulait pour ainsi dire sur le rythme plein de charme de cette exquise page de musique<sup>1</sup>». Magnin attribue la révélation de cette artiste sans formation préalable (hormis un certain talent pour le chant) aux passes magnétiques qui encouragent l'éclosion d'une sensibilité délicate et nuancée impossible à obtenir avec «les procédés brutaux de l'hypnotisme<sup>2</sup>».

De sorte à ce que Magdeleine puisse donner le meilleur d'elle-même, il est en effet impératif d'induire un état d'hypnose qui soit très léger et superficiel, le seul apte à créer les conditions de dépendance à la musique. En état somnambulique profond, en revanche, elle devient complètement réfractaire à la suggestion et rechigne à manifester ses facultés mimétiques et expressives<sup>3</sup>. C'est pourquoi «le summum du phénomène de Magdeleine est atteint, lorsqu'elle est précisément dans l'état léthargique, qui sépare l'état de crédulité de l'état cataleptique<sup>4</sup>», un état de monoïdéisme où une seule pensée l'accapare :

« Cette pensée imposée, grâce à cet isolement, prend une importance si grande, qu'avec la rapidité d'un réflexe, la musculature tout entière du sujet se moule sur la forme pensée; [...] non seulement les muscles du corps donnent à celui-ci l'attitude correspondante à la pensée véhiculée, mais [...] les muscles de la face elle-même procurent au visage des expressions concordantes<sup>5</sup>. »

Le talent de Magdeleine consiste à adopter promptement la posture, la gestuelle et les mimiques que lui inspire la musique : « C'est en cela que Magdeleine excelle ; avec la rapidité d'un réflexe, cette artiste inconsciente incarne, dans des attitudes extraordinaires de réalité symbolique, toutes les pensées qu'on veut bien véhiculer à sa subconscience<sup>6</sup>. » Parée à la fois d'une grande imagination et d'une bonne mémoire liées à «son riche bagage musical», «Magdeleine, dans sa subconscience, se saisit

1. *Ibid.*, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 119-120; p. 136-137.

4. *Ibid.*, p. 121. Magnin fait ici référence, semble-t-il, à la classification des états hypnotiques dressée par le colonel de Rochas : « 1° État de crédulité ; 2° Léthargie ; 3° Catalepsie ; 4° Léthargie ; 5° Somnambulisme. » Selon de Rochas, l'état de crédulité correspond au stade le plus superficiel de l'hypnose (Colonel DE ROCHAS D'AIGLUN, *Les États profonds de l'hypnose*, Paris, Chamuel/G. Carré, 1892, p. 9).

5. *Ibid.*, p. 122-123.

6. *Ibid.*, p. 131.

instantanément de tout ce qui est emmagasiné en elle pour parfaire l'idée qui lui est suggérée par les sons musicaux » :

« À l'audition d'une pastorale, elle se croira volontiers une bergère, verra ses moutons, tandis qu'à celle d'une marche guerrière, elle se croira une Jeanne d'Arc, voire la Bellone antique. Il arrive même que son imagination prenne un tel empire, qu'elle mêle à sa mimique des lambeaux de phrases caractérisant la situation<sup>1</sup>. »

Magdeleine parvient ainsi à compléter et à développer une idée ou une image que lui commande la musique, de façon à créer une saynète criante de vérité, selon les dires des témoins invités par Émile Magnin pour assister à ces performances.

L'examen psychologique établit sur sa patiente réclame quelque attention puisqu'il met en rapport les aptitudes artistiques de Magdeleine avec une pathogénie légèrement hystérique – les hystériques, faut-il le rappeler, étant tenues pour êtres de grandes comédiennes. Magnin, à cet égard, ratifie les idées préconçues de son temps : dominée par le « besoin inné de se rendre intéressante, d'être remarquée », Magdeleine manque de mesure en toutes choses, « elle exagère volontiers, trop volontiers. Elle ne dit pas toujours strictement la vérité<sup>2</sup> ». Inconstante, excessive, distraite, émotive, rêveuse, peureuse, elle est avant tout « auto-suggestible » plutôt que suggestible, « et c'est là, précise Magnin, le symptôme psychique le plus grave que nous trouvions en faveur de l'hystérie<sup>3</sup> ». Toutefois, il se défend de considérer son sujet comme une dégénérée, car « si l'hystérie entre pour quelque chose dans l'émouvante interprétation de la musique par Magdeleine, c'est pour fort peu<sup>4</sup> ». Il attribue plutôt la source de ce talent artistique à son « ascendance » et à sa « race » (sa mère est franco-géorgienne et son père suisse-romand) ; ce « mélange de race slave et latine » ayant « affiné, aiguisé les émotivités de Magdeleine », permet alors « de faire de la danse un art exquis pour l'œil, en abandonnant son corps tout entier aux actions réflexes, provoquées par le rythme et la mélodie<sup>5</sup> ».

1. *Ibid.*, p. 193-194.

2. *Ibid.*, p. 156.

3. *Ibid.*, p. 158.

4. *Ibid.*, p. 167-168.

5. *Ibid.*, p. 168.

À lire Émile Magnin (et d'autres commentateurs ayant observés Magdeleine), celle-ci serait un sujet doué d'une créativité hypnotique (pour ainsi dire) hors du commun, un sujet qui pousse à son extrême l'art de conférer une expression visuelle et plastique à des suggestions musicales. Si cette faculté existe en effet chez d'autres femmes, Magdeleine la pousse jusqu'à la perfection, au point de servir de modèle aux artistes de la scène. Contrairement à Jean-Martin Charcot et Paul Richer qui cherchent dans l'art les antécédents esthétiques du corps hystérique envisagé comme héritier des poses extatiques des mystiques ou des possédées du Diable<sup>1</sup>, Magnin appréhende son sujet comme :

« Une source intarissable d'inspiration, une jouissance artistique qui élèvera l'artiste et lui permettra de donner à sa pensée, à son idéal, la forme adéquate qu'il rêve pour elle et qu'il désespère si souvent d'atteindre<sup>2</sup>. »

Magdeleine incarne donc un modèle hypnotique éminemment positif car l'expressivité de son inconscient cérébral est mise au service de l'art et de la connaissance scientifique. Par ses prédispositions particulières au mimétisme, à l'empathie et à la pantomime qu'elle réalise dans toutes les règles de l'art bourgeois prévalant alors (conformément aux canons classiques de la mimésis : le Grand, le Beau et le Vrai), elle actualise une variété plaisante et acceptable de la psychologie féminine encline aux facéties et à la versatilité.

Cependant, entre Magdeleine et les hystériques vues par les médecins de la Salpêtrière comme d'excellentes tragédiennes, il n'y a qu'un pas que Magnin s'interdit de franchir, même s'il reconnaît dans son « phénomène » la part, certes minime, jouée par la tare nerveuse. Si Magnin protège autant sa patiente de l'étiologie nerveuse, c'est, me semble-t-il, pour la distinguer de cette masse informe d'hystériques et d'hypnotisées qui emplissent les hôpitaux, ainsi que de ces « Magdeleine » qui commencent à pulluler partout en Europe après l'éclosion de l'« originale » (sa créature à lui), la seule et l'unique qui soutienne « un examen scientifique sérieux » et « une critique artistique » dignes de ce

1. Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.

2. Émile MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, *op. cit.*, p. 285.



nom<sup>1</sup>. Derrière l'idéal de beauté, de grâce et d'érotisme que les hommes lui assignent, Magdeleine symbolise un type de féminité conventionnel duquel ont été gommés les inconvénients attachés à l'image traditionnelle de la femme névrosée. Elle devient alors, non seulement agréable à regarder, mais socialement acceptable et même appréciable dans sa docilité inventive et inoffensive<sup>2</sup>.

Sous couvert scientifique, ces femmes livrent un spectacle audiovisuel complet qui, selon le point de vue de certains auteurs, se transforme facilement en attraction foraine au bénéfice des « charlatans de l'hystérie et de l'hypnotisme ». Telle est l'opinion du moraliste Augustin Galopin :

« Les hystériques sont des malades étranges qui ont souvent induit les gens du monde en erreur. Entre leurs crises morbides, rien d'anormal ne se manifeste chez la plupart de ces femmes. Quelques-unes, cependant, attirent l'attention du vulgaire par leur irritabilité et leur sensibilité nerveuse exagérée. Quelques sujets sont assez impressionnables, pour tomber brusquement dans un accès hystérique, à la voix d'une personne connue qu'elles affectionnent ou qu'elles craignent<sup>3</sup>. »

Ces femmes névrosées serviraient à faire la démonstration de « l'hyperexcitabilité névro-musculaire », c'est-à-dire de leur « irritabilité excessive et malade », afin qu'un « homme habile et grand faiseur, entouré de quelques sujets *sensibles* et *dociles*, étonne les spectateurs ignorants et avides de merveilleux<sup>4</sup> ». Rendues fidèles à leur magnétiseur et prédisposées à l'hypnotisme par un conditionnement mental, elles sont, comme dans les spectacles de prestidigitation, de véritables « compères » qui contribuent au succès de l'expérience<sup>5</sup>.

L'ouvrage d'Augustin Galopin montre que c'est de cette attirance pour les extravagances du corps automatique, et de la croyance qui l'étaye, que dépend la réussite d'une telle « attraction ». Gagnant les hypnotiseurs, les sujets hypnotisés et le public qui les entoure, la

1. *Ibid.*, p. 132.

2. Ce modèle modéré de féminité, on le verra, est également en jeu dans le champ du spectacle cinématographique autour de 1900. En effet, les spectatrices d'alors apparaissent comme à la fois émancipées et aliénées relativement aux codes régissant leur présence dans la sphère publique.

3. Augustin GALOPIN, *Les Hystériques des couvents...*, *op. cit.*, p. 354.

4. *Ibid.*, p. 357.

5. *Ibid.*, p. 365.

« croyance<sup>1</sup> » – véritable « narcotique<sup>2</sup> » – en ce corps fantastique « à qui toutes les excentricités sont familières » motive la force de l’imaginaire hypnotique. Et pour qu’il s’établisse avec une telle vigueur, il a bien fallu que tous les composants humains du dispositif hypnotique jouent en quelque sorte le jeu implacable du corps-machine.

Les suggestions données sous hypnose par les médecins à leurs patientes font deviner chez nombre d’entre elles une émotivité et une expressivité singulières, voire même un talent pour l’art dramatique, la somnambule prenant les poses qu’on lui dicte, comme une comédienne suivrait les indications d’un metteur en scène de théâtre ou de cinéma. Cette plasticité du corps et cette harmonie des mouvements exécutés par suggestion hypnotique concerne également le corps de l’acteur, voire même celui du spectateur qui entre en contact avec la représentation *via* ses émotions et ses sentiments. L’adhésion au spectacle fait écho, dans une certaine mesure, à la « conversion » de l’hypnotisé qui intègre en lui une image, une idée, une scène suggérées. Là encore, une nuance s’impose puisque le spectateur ne mime (généralement) pas la scène vue à l’écran, mais réagit à celle-ci par des manifestations telles que le rire, les larmes, etc. ; ou alors il y répond de manière inconsciente par des mouvements imperceptibles, en conformité avec la théorie de l’instinct d’imitation (laquelle est attestée à l’époque par l’enregistrement de minuscules contractions musculaires en réponse au perçu, et aujourd’hui confirmée par les sciences cognitives et la thèse des neurones-miroirs<sup>3</sup>).

Dans tous les cas, le spectateur n’est guère une matière inerte lorsqu’il est engagé dans l’expérience des vues animées, les études sur le cinéma premier et second ayant mis en évidence certaines pratiques culturelles de réception où la participation active du public est sollicitée – comme lorsqu’il s’agit de chanter en chœur avec les personnages du film (ou les acteurs cachés derrière l’écran), sur la base d’un livret ayant été fourni à l’entrée de la salle<sup>4</sup>. Dès lors, la dimension interactive apparaît comme

1. *Ibid.*, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 6. J’adapte légèrement le terme employé par Augustin Galopin qui parle de « narcotisant ».

3. Rae Beth GORDON, « L’Archéologie des neurones miroir... », *op. cit.* ; Voir Giacomo RIZZOLATTI et Corrado SINIGAGLIA, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2011.

4. Voir par exemple l’article de Thomas ELSAESSER, « La Notion de genre et le film comme produit “semi-fini” : l’exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895, n° 50, décembre 2005, p. 67-85.

une donnée fondamentale pour comprendre l'histoire des projections lumineuses, celles-ci impliquant le spectateur à l'intérieur d'un dispositif qui encourage l'adhésion et la fascination. Mais l'hypnose légère induite par le film présente le paradoxe de provoquer une sorte d'abandon qui permet aussi de ménager, à l'intérieur du sujet, un espace de liberté, comme on l'observe avec la figure des personnalités doubles et multiples qui représentent autant d'identités potentielles douées d'une force créatrice.

*Hélène Smith, fabuleuse somnambule*

Certains sujets sont parfois durablement marqués par ces troubles névrotiques, «de telles personnalités [évoluant] souvent ainsi, simultanément avec la personnalité normale, pendant de longues années». Charles Richet fait référence ici à la non moins célèbre M<sup>lle</sup> Hélène Smith, une patiente de Théodore Flournoy, qui :

«Dans les modifications, à demi spontanées, à demi provoquées par l'hypnotisme, de sa personnalité, s' imagine être, soit successivement, soit simultanément [...] des personnes tout à fait différentes. [...] Toute cette construction extraordinaire a été forgée de toutes pièces par cet admirable cerveau humain, avec une rapidité inconcevable<sup>1</sup>.»

Sujet extraordinaire, M<sup>lle</sup> Hélène Smith l'est tout autant que Magdeleine, si ce n'est plus puisque ses «compétences» s'étendent bien au-delà du simple registre du dédoublement de personnalité, pour embrasser l'écriture automatique, la glossolalie, le médiumnisme, etc. Les thèmes de la métamorphose et de l'arborescence subjectives – un seul individu pouvant «proliférer» dans diverses personnalités partiellement indépendantes du sujet-matrice – forment le noyau des transes médiumniques de M<sup>lle</sup> Hélène Smith qu'analyse le médecin et philosophe des sciences genevois Théodore Flournoy. Dans son ouvrage *Des Indes à la Planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* (1900)<sup>2</sup>, il donne des facultés supposément paranormales d'Hélène Smith

1. Charles RICHEL, «La Personnalité et les changements de personnalité», *op. cit.*, p. 129.

2. Théodore FLOURNOY, *Des Indes à la Planète Mars. Étude de cas sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Paris, L'Harmattan, 2006 [1900]. Voir Vincent BARRAS et

une interprétation rationnelle qui met en relief l'extrême influençabilité d'une femme traversant régulièrement des états hypnoïdes d'où émergent des « romans somnambuliques ». Se subdivisant en un cycle martien, un cycle hindou et un cycle royal, chacun de ces romans se rattache à une personnalité subconsciente où le médium joue, successivement, le rôle d'ambassadrice de la planète Mars, de princesse hindoue et de Marie-Antoinette – ces voyages dans le temps et dans l'espace menant à l'invention et l'usage d'une langue inédite (glossolalie), la langue martienne, liée au périple astronomique.

De même que chaque médecin face à un cas de somnambulisme, Théodore Flournoy commence par chercher dans l'enfance des symptômes révélateurs d'une propension particulière à la rêverie ou à l'hallucination, ce que l'anamnèse de M<sup>lle</sup> Smith permet effectivement de confirmer. L'aptitude de la fillette au « vagabondage de la pensée<sup>1</sup> », aux idées bizarres et à l'imagination extravagante ne fait selon lui aucun doute. Ses rêveries suffisent à :

« Révéler la tonalité de ces fictions, et nous montre que les images défilant ou surgissant à l'improviste dans sa vision mentale avaient un caractère singulier, le plus souvent méridional et fantastique, qui permet d'y voir le prélude de ses grands romans somnambuliques ultérieurs<sup>2</sup>. »

Employant le terme de « fantasmagories » pour désigner les visions qui lui apparaissaient pendant la nuit, Flournoy insiste sur le caractère fantaisiste de ces rêvasseries d'enfance où elle croit voir « en rêve ou en vision, arriver auprès de son lit un homme en costume étrange et tout chamarré<sup>3</sup> ». Hésitant à qualifier ces visions de « simples rêves d'une grande vivacité », de « visions hypnagogiques » ou de « véritables hallucinations<sup>4</sup> », il ne fait aucun doute pour lui que son enfance est travaillée par une imagination extrêmement vive. Cette sensibilité serait typique du genre féminin naturellement enclin à la rêverie, conformément à la conception classique de la psychologie de la femme. De même que Magdeleine, M<sup>lle</sup> Smith est une femme douée d'intelligence,

Fernando VIDAL, « La Suisse romande "à la découverte de l'inconscient" », *Revue médicale de la Suisse romande*, n° 116, 1996, p. 909-915.

1. *Ibid.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 19.

4. *Idem.*

très impressionnable, extrêmement suggestible et auto-suggestible. Ses états hypnoïdes réguliers lui font expérimenter toutes sortes d'aventures imaginaires dictées par ses différentes « consciences subliminales<sup>1</sup> ». Elle semble de plus jouir de facultés médiumniques diverses allant de la simple voyance au médiumnisme à incarnations.

M<sup>lle</sup> Smith débute en effet sa « carrière » de somnambule à l'occasion de réunions où elle œuvre en tant que médium spirite. Durant ces séances, différentes personnalités (Léopold, Marie-Antoinette, la princesse hindoue ou la martienne) vont progressivement s'inviter. Alors que tous ces cycles démarrent autour des années 1893-1894, ce n'est :

« Qu'à partir de 1895 qu'ont eu lieu, écrit Flournoy, la grande poussée et les magnifiques floraisons de cette luxuriante végétations subliminale, sous l'influence stimulante et provocatrice, quoique nullement intentionnelle ni même soupçonnée sur le moment même, des divers milieux où M<sup>lle</sup> Smith faisait ses séances<sup>2</sup>. »

Ces séances de spiritisme l'aideraient à canaliser les flots de son imagination débordante, servant d'exutoire à sa névrose, laquelle reprendrait facilement le dessus, causant « un développement considérable sous forme de visions, de rêves éveillés, de demi-somnambulismes<sup>3</sup> ». C'est lors de ces réunions que les premières rêveries subliminales font irruption, la transe médiumnique confortant un état de suggestibilité extrême où chaque impression a un retentissement profond. Dans ces rêveries, « tantôt on y reconnaît des reproductions plus ou moins incomplètes d'épisodes qui ont déjà paru dans les séances précédentes », « tantôt il semble, au contraire, qu'on ait affaire à des sortes d'ébauches ou de répétitions préparatoires de scènes qui se dérouleront plus au long et se continueront dans quelques séances ultérieures », « tantôt enfin, il s'agit de tableaux ne faisant aucun double emploi avec ceux remplissant les séances<sup>4</sup> ». Voilà comment Théodore Flournoy décrit l'état psychologique de M<sup>lle</sup> Smith durant ces épisodes :

1. *Ibid.*, p. x. Théodore Flournoy emprunte ce concept à Myers (Frederic William Henry MYERS, *La Personnalité humaine: sa survivance, ses manifestations supranormales*, trad. et adapt. de Samuel Jankelevitch, Paris, Félix Alcan, 1910 [1903]).

2. *Ibid.*, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 50.

« Ses récits montrent que ses visions sont accompagnées d'un certain degré d'obnubilation. Pendant quelques instants, par exemple, la chambre, la clarté même de la lampe, disparaissent à ses yeux, le roulement des chars dans la rue s'évanouit; elle se sent comme inerte et passive, souvent avec une nuance de béatitude et de bien-être extatique, devant le spectacle qui s'offre à elle; puis ce spectacle s'efface à son grand regret, la lampe et les meubles reparaisent, les bruits extérieurs recommencent<sup>1</sup>. »

D'après Flournoy, « ces fulgurations, projetées par le travail souterrain de la conscience ordinaire » sont à rattacher « aux divers rêves dont elles émanent », mais aussi aux « innombrables petits systèmes accessoires, plus ou moins indépendants » qui circulent dans « son imagination latente<sup>2</sup> ». Obsédée durant ses trances par des images vives ou fragmentaires, traversée par des « scènes visuelles (et quelquefois auditives)<sup>3</sup> », hantée par des lueurs fugitives ou des tableaux saisissants, M<sup>lle</sup> Smith n'en finit pas d'élaborer des représentations fantastiques tirées de différentes sources: « Qu'il s'agisse de ses grands cycles ou des messages détachés, tout cela se fabrique en elle malgré elle, et sans qu'elle y ait son mot à dire, pas plus que nous dans la formation de nos rêves. » Authentique corps-machine voué à la production infinie d'images et de sons, son organisme devient un appareil entièrement régi par les automatismes de sa « cérébration inconsciente<sup>4</sup> ».

À la fois spectatrice et productrice de cette activité mentale, M<sup>lle</sup> Smith ressemble en effet à la caméra cinématographique Lumière inventée l'année même où se magnifie la fantasmagorie de ces fictions somnambuli-ques – un dispositif donc doté de fonctions réversibles de captation et de projection d'images. Elle produit, enregistre et projette le fruit d'une activité subconsciente qu'elle attribue à des manifestations supra-sensibles dont elle se croit être le simple réceptacle, cette passivité étant interprétée par Flournoy par une sensibilité extrême et une propension marquée aux conduites automatiques.

Le somnambulisme représente dès lors un nœud de croisements supplémentaires entre le cinéma et les sciences du psychisme, non

1. *Ibid.*, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 133.

4. *Ibid.*, p. 71.

seulement *via* le motif du moi dissocié (le spectateur incarnant une sorte d'automate qui obéit à sa conscience subliminale), mais également *via* des modalités qui régissent ce dédoublement (le sujet en transe imitant un dispositif de projection d'images en mouvement). Flournoy propose d'ailleurs le néologisme d'« automatiste<sup>1</sup> » pour remplacer le terme antis-cientifique de médium utilisé par les partisans du spiritisme, insistant sur la dimension irréfléchie et involontaire de pratiques qui ne doivent rien à l'intervention d'un esprit de l'au-delà, mais tout à l'excentricité d'un esprit frappé de désagrégation mentale. *Des Indes à la Planète Mars* contient, de fait, de nombreux passages qui décrivent M<sup>lle</sup> Smith comme spectatrice qui s'immerge dans les « visions se déroulant devant son regard éveillé », lui prodiguant « un spectacle inattendu et toujours renouvelé qui f[ont] de ces séances une partie de plaisir ». Ce plaisir est dû notamment à l'attraction formidable qu'elle exerce sur son public d'adeptes :

« Les scènes de somnambulisme et d'incarnations avec leurs phénomènes physiologiques divers, catalepsie, léthargie, contractures, [...] ajoutent une grande variété et un puissant intérêt de plus aux très remarquables et instructives productions médiumniques d'Hélène Smith<sup>2</sup>. »

À elle toute seule, elle semble fournir les conditions d'un spectacle audiovisuel qui se déroule dans une semi-obscurité nécessaire aux apparitions spectrales, et qui se joue simultanément au-dedans et au-dehors d'un corps qui reçoit, produit et restitue les impressions suscitées par les trances.

D'autres éléments orientent cette lecture « cinématographique » des trances médiumniques et somnambuliques de M<sup>lle</sup> Smith. Flournoy parle en effet des séances comme ayant parfois un « programme arrêté » si « la représentation *coram populo* de scènes déjà mûries dans les couches profondes du médium<sup>3</sup> » sont disponibles à l'exécution ; de récits ayant « une trame générale », de « grandes lignes », des « points saillants<sup>4</sup> » ; d'états hypnoïdes semblables à la « fantasmagorie du rêve<sup>5</sup> ». On remarque également la présence d'une sorte de bonimenteur en la personne de Léopold, l'une des « quatre créations subconscientes de

1. *Ibid.*, p. xi.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. *Idem.*

5. *Ibid.*, p. 127.

vaste étendue, se manifestant en alternances irrégulières au cours des séances différentes et souvent aussi dans la même séance<sup>1</sup> ». Il occupe d'ailleurs une place privilégiée dans l'économie imaginaire de M<sup>lle</sup> Smith dont il est le maître de cérémonie :

« Léopold remplit dans les séances les fonctions multiples et variées d'esprit-guide qui donne de bons conseils relativement à la façon de traiter le médium; de régisseur caché derrière les coulisses, surveillant le spectacle et toujours prêt à intervenir; d'interprète bienveillant disposé à fournir des explications sur les scènes muettes ou peu claires; de censeur-moraliste dont les vertes semonces ne ménagent pas les vérités aux assistants; de médecin compatissant prompt au diagnostic et versé dans la pharmacopée, etc.<sup>2</sup>. »

Laissant émerger tour à tour ses différentes personnalités, M<sup>lle</sup> Smith assiste à ses visions en modifiant constamment sa personnalité (sa voix, son langage, sa posture). Tout, *en* et *autour* d'elle, prend l'allure d'un spectacle, avec un public, un bonimenteur, une mise en scène et une production audiovisuelle à laquelle, toutefois, elle seule a accès puisqu'elle ne fait que communiquer à l'assistance, par écrit ou oralement, le résultat de ses visions. Or, le dispositif de la transe somnambulique rappelle certains aspects de l'expérience cinématographique en tant qu'il propose au spectateur d'abdiquer son identité propre au profit d'une évasion dans un imaginaire composé d'images et de sons. La définition de l'état « somnambuloïde » fait justement écho au type d'investissement psychique suscité par la représentation filmique. Opposé à « l'état somnambulique véritable, avec perte de la conscience, de la sensibilité, amnésie au réveil », l'état somnambuloïde se caractérise par la « conservation de la conscience », « la sensibilité » et « le souvenir au réveil<sup>3</sup> ». Cette condition pourrait aussi convenir au vécu du spectateur, lequel accède, lui aussi, au statut de somnambule (ou de rêveur éveillé) à l'identité changeante et instable.

Certains discours conemporains révèlent explicitement le rapprochement entre cinéma et somnambulisme. La transe d'un sujet qui revivrait plusieurs épisodes de son passé fondus les uns aux autres

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10-11.

3. Paul FAREZ, « L'Hypnotisme comme moyen d'investigation psychologique », *Deuxième Congrès international de l'hypnotisme expérimental et thérapeutique*, op. cit., p. 111.



est, par exemple, interprétée par Myers comme ayant « la rapidité et la facilité d'images cinématographiques<sup>1</sup> ». Impossible également de ne pas associer la porosité des identités somnambuliennes à la versatilité des processus d'identification spectatoriels, et par extension à l'hybridité sociale régnant dans les lieux qui accueillent les projections lumineuses. La transformation psychique de M<sup>lle</sup> Smith en Léopold fait penser, par ailleurs, à celle du président Schreber en fiancée de Dieu, la réversibilité et la confusion des genres étant un élément notable de cette culture 1900, au moment où la psychanalyse freudienne promeut le concept de bisexualité psychique. L'hypnotisme porte surtout à la connaissance le constat d'une non-homogénéité du moi, le cinéma corroborant cette instabilité identitaire sous deux versants antinomiques : sous l'angle de la précarité et du trouble, comme l'attestent les textes sur les pouvoirs de suggestion du film, donc de la « dépersonnalisation » du spectateur ; et sous l'angle d'une pluralité riche d'individualités allouées à l'expérience humaine, en jeu notamment dans les identifications que les films encouragent. Les spectacles cinématographiques mettent ainsi à disposition un espace-temps où l'hypnotisé des théories médico-psychologiques à la fois se « vérifie » et vient déployer de manière ludique les possibilités d'un corps extraordinaire. Or, c'est précisément cette image du spectateur somnambule et hypnotisé par la représentation qui va être récupérée par les théories psychologiques de la foule pour instruire le procès des publics du cinéma.

1. Frederic William Henry MYERS, *La Personnalité humaine*, op. cit., p. 60.

## CHAPITRE 10. LE SPECTATEUR HYPNOTISÉ

L'investigation des liens entre cinéma et hypnose exige de les situer dans deux contextes distincts mais interdépendants : la tradition des spectacles de magnétisme qui font fureur durant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une part; et la psychologie des foules qui se développe au tournant du siècle dans différents pays tels que l'Italie, l'Allemagne et la France, d'autre part. De cette analyse émerge le socle conceptuel, argumentatif et idéologique sur lequel les réflexions consacrées aux effets hypnotiques des spectacles cinématographiques vont s'édifier. La réception des premières vues animées s'inscrit historiquement dans la série culturelle des exhibitions publiques de magnétisme qui secrètent un imaginaire dont la vivacité se prolonge dans le champ du cinéma, bien au-delà de la disparition de l'hypnose comme pratique culturelle et thérapeutique. C'est au moment où l'hypnotisme déserte peu à peu les rangs des sciences médicales légitimées que les représentations du spectateur comme sujet hypnotisé par l'image filmique se manifestent fréquemment dans les discours sur le cinéma<sup>1</sup>. Autour des années 1910, ces derniers reprennent à leur actif tous les stéréotypes et les tropes rattachés à l'hypnose (et aux spectacles de magnétisme, interdits depuis longtemps), afin de les appliquer au cinéma en tant que pratique spectatorielle et représentation audiovisuelle<sup>2</sup>. Alors que l'hypnose scientifique faiblit, elle se réfugiera dans les sphères culturelles, à

1. Cf. Jörg SCHWEINITZ, «Hypnotismus, früher Film...», *op. cit.*, p. 460 et p. 464.

2. Sur ces questions, voir les travaux de Jörg SCHWEINITZ : «Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema», dans Leonardo QUARESIMA et Valentia RE (dir.), *In the very Beginning, at the very End. Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2009, p. 39-44; «Hypnotismus, früher Film...», *ibid.*; «Der hypnotisierende Blick. Etablierung und Anverwandlung eines konventionellen Bildes», dans Thomas KOEBNER et Thomas MEDER (dir.), *Bildtheorie des Filmes*, Munich, Edition Text + Kritik, 2006, p. 135-152.

l'instar des vues animées qui exploitent volontiers son aura à travers sa production filmique, mais aussi sa théorie naissante.

Encore marqué par les stigmates d'un corps hypnotique tenaillé par le regard médical, le spectateur du cinéma va progressivement incorporer et performer un modèle de subjectivité où l'hypnose opère non moins qu'un enchantement, faisant naître un état mental riche de possibilités créatives. En arrière-fond des observations qui font de l'hypnose un instrument de contrainte et une blessure narcissique, perce alors l'idée d'une hypnose libératrice et poétique où se mêlent la contemplation et la redécouverte du monde visible et invisible. Aussi, deux attitudes contradictoires se dessinent vis-à-vis de l'hypnose filmique : une tendance (majoritaire) associe la projection filmique à une hypnose malfaisante qui dépouille l'humain de son libre-arbitre ; et une tendance (minoritaire) considère l'hypnose comme un état de conscience modifié qui potentialise les ressources mentales, intellectuelles et émotionnelles du sujet. Alors que la première orientation prévaut entre 1895-1910, la seconde prend peu à peu le relais, témoignant d'un processus de « démedicalisation » et d'« esthétisation » de l'hypnose par le truchement de l'art<sup>1</sup>.

L'imaginaire du spectateur hypnotisé par l'image filmique fait rarement l'économie d'une attention portée au public vu comme un groupe humain magnétisé par la projection lumineuse. Lorsqu'il s'agit de souligner l'impact suggestif de la représentation, les commentateurs glissent très facilement du concept de spectateur individuel à celui de « foule » unie par une expérience collective, qu'elle soit actuelle (assemblée dans une salle) ou virtuelle (dispersée dans le monde entier). La puissance magnétique du cinéma enchaînerait doublement le sujet à la représentation et à l'ensemble des autres spectateurs, réduisant les corps à la passivité et à l'uniformité. Les thèses sur la fonction hypnotisante du cinéma, indique Silvio Alovio, conjecturent volontiers l'existence d'un phénomène de sympathie électromagnétique qui « génère une authentique fusion des individualités singulières en un corpus collectif<sup>2</sup> ». Si le cinématographe agit différemment sur chacun des visiteurs en fonction de son degré de suggestibilité, à un niveau supérieur et englobant, il étendrait son influence sur des personnes

1. *Infra*, chapitre 12.

2. Silvio ALOVIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 57. (Je traduis).

coalisées en foule irrationnelle. Sous cet angle, le spectateur présenterait les « traits distinctifs (crédulité, émotivité, irrationalité, etc.) de l'homme des foules<sup>1</sup> », le film prenant la place de l'agent hypnotiseur.

Le dispositif cinématographique et ses spectateurs se prêtent sans peine à l'application des thèses psychologiques sur l'âme des foules mises à disposition par l'anthropologie criminelle<sup>2</sup>. Les doctrines de l'hypnose, de l'hystérie et de la suggestion garantissent en effet à l'imaginaire de la foule des outils conceptuels et idéologiques « prêts à l'emploi ». La criminologie, la sociologie et l'anthropologie ne manquent alors pas d'adapter les notions d'imitation et de contagion afin de décrire la foule en termes d'excitabilité, de suggestibilité et de versatilité, qualités constitutives des maladies nerveuses contemporaines. En tant que « foule » populaire emblématique de la modernité, le public du cinéma sera lui aussi dépeint sous les traits d'une communauté irrationnelle, prisonnière de conduites automatiques stimulées par une ambiance hautement suggestive. Ces représentations reposent d'ailleurs souvent sur l'assimilation de la suggestion à la criminalité, un rapprochement dicté par certains médecins, magistrats, juristes, pédagogues ou psychologues inquiétés par les spectacles d'hypnose et leurs conséquences. On verra dès lors comment les arguments mobilisés pour condamner l'exhibition des somnambules par les magnétiseurs de foire et autres guérisseurs de salon se répètent lorsqu'il s'agit de décrier les nuisances des vues animées, au motif qu'elles anesthésient la conscience morale des spectateurs. Aussi, au travers de l'imaginaire de la foule criminelle, les discours sur l'hypnose et sur le cinéma participent à élaborer une vision du spectateur qui reflète les peurs attachées aux spectres de la manipulation individuelle et collective.

### *L'imaginaire de la foule autour de 1900*

Les questions relatives à l'hypnose ne sont pas, autour de 1900, l'apanage de la médecine, de la neurologie et de la psychologie, mais intéressent également la sociologie et l'anthropologie criminelle qui se revendiquent des sciences positives. Sociologues, publicistes, éducateurs

1. *Ibid.*, p. 110.

2. Stefan ANDRIOPOULOS, *Besessene Körper: Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, *op. cit.*; *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, *op. cit.*

et criminalistes analysent les phénomènes d'hypnose collective qui éclatent lors de rassemblements humains concertés ou fortuits. Ils cherchent notamment à appliquer les catégories psychologiques de la suggestion et de l'instinct d'imitation à la sphère de la vie collective. Central aux théories de la foule, et plus précisément de la foule criminelle, le concept d'hypnose collective intègre une série de discours situés à cheval entre sociologie et politique: la foule concède alors à l'hypnose un point de passage des sciences médicales aux sciences anthropologiques<sup>1</sup>.

En tant que nouvelle catégorie politique et sociale, la foule advient dans différents courants de pensée portés par des sensibilités idéologiques variables: elle est tantôt vue comme le signe d'une déchéance de l'ordre social, tantôt comme l'incarnation brillante de la victoire contre l'individualisme et le matérialisme ambiants. Depuis la Révolution française, intellectuels et écrivains se passionnent pour les mouvements populaires et autres embrasements collectifs qui scandent l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Europe. Or, le monde politique ne participe pas seul à alimenter ce faisceau de réflexions autour de l'homme des foules, puisqu'un ensemble de déterminants sociaux poussent les autorités à s'interroger sur l'articulation entre les sphères de l'individuel et du collectif<sup>2</sup>.

L'émergence des masses populaires et laborieuses interrogent visiblement les contemporains qui redoutent l'anarchie qu'elles pourraient engendrer au niveau social, à commencer par le médecin et sociologue Gustave Le Bon: « L'avènement des classes populaires à la vie politique, leur transformation progressive en classes dirigeantes, est une des caractéristiques les plus saillantes de notre époque de transition. » En 1895, il annonce ainsi « *l'ère des foules* » qui domineront peu à peu

1. Les comptes rendus des Congrès internationaux d'anthropologie criminelle offrent une source précieuse pour étudier les questions alors débattues et les dissensions qu'elles provoquent à l'intérieur de cette discipline. Voir *Congrès international d'anthropologie criminelle, Compte rendu des travaux de la 4<sup>e</sup> session, Genève, 24-29 août 1896*, Genève, Georg, 1897; *Congrès international d'anthropologie criminelle, Compte rendu des travaux de la 5<sup>e</sup> session, Amsterdam, 9-14 septembre 1901*, Amsterdam, Imprimerie de J. H. de Bussy, 1901. Sur les liens entre la folie et la criminalité voir Ruth HARRIS, *Murders and Madness. Medicine, Law, and Society in the fin de siècle*, Oxford, Oxford University Press, 1989; Robert A. NYE, *Crime, Madness & Politics in Modern France, op. cit.*; Vincent BARRAS et Michel PORRET (dir.), *Homo criminalis: pratiques et doctrines médico-légales (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Équinoxe n° 22, 2000.

2. Sylvain DELOUVÉE, « Les Passions collectives: entre fascination et angoisse », *La Psychologie des foules. Recueil de textes -XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20.

l'espace public, «l'action des foules étant l'unique force que rien ne menace et dont le prestige grand[it] toujours<sup>1</sup>», estime-t-il. Les experts examinent les comportements de la foule du point de vue psychologique avec, comme finalité, tirer les lois socio-anthropologiques des conduites communautaires. Parallèlement à l'observation de l'inconscient mis au jour par les sciences du psychisme, les experts s'intéressent à la psychologie des mouvements ou des groupes populaires<sup>2</sup>, la foule criminelle représentant son expression la plus dramatique, et partant, la plus angoissante.

Dès 1850, les soulèvements révolutionnaires en Europe inspirent au philosophe et historien français Hippolyte Taine une série d'écrits (dont: *Les Origines de la France contemporaine*, 1875-1893) où il envisage l'histoire comme une question relevant de la psychologie d'un peuple déterminé autant par sa race, son milieu que par le moment présent. La défaite des Français face aux Prussiens en 1870, suivie de la Commune, le pousse à considérer le peuple comme une foule excitable, assoiffée de sang et ensorcelée par l'ivresse de sa puissance contingente. À l'image de la femme – figure emblématique de tous les mouvements insurrectionnels –, la foule se caractérise par sa suggestibilité, son irrationalité, sa versatilité, sa cruauté et son manque de mesure. Aussi, l'excitation et la contagion mentales entraîneraient une sorte de folie collective.

Aux côtés des écrits évolutionnistes de Herbert Spencer et des thèses sur la suggestion issues de l'École de Nancy, la pensée de Taine exercera une influence considérable sur les psychologues et sociologues des foules, tels Cesare Lombroso (*L'Homme criminel*, 1876), Gabriel Tarde (*Les Lois de l'imitation*, 1890), Scipio Sighele (*La Foule délinquante*, 1891) et Gustave Le Bon (*Psychologie des foules*, 1895) qui publie, autour de 1890, les premières synthèses importantes sur ces questions<sup>3</sup>. Surgit alors l'idée que «la foule, on l'a dit et répété sous toutes les

1. Gustave LE BON, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1947 [1895], p. 12.

2. Si le terme d'«inconscient collectif» aurait été inventé par Carl Gustav Jung, cette idée est assez répandue en 1900, comme le montrent par exemple les écrits de Gustave Le Bon. À ce propos, voir Claude BRODEUR, *L'Inconscient collectif: un psychanalyste sur les sentiers de l'anthropologie*, L'Harmattan, 2007.

3. Sur l'influence exercée par Taine sur ces penseurs, voir Susanna BARROWS, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'américain par Suzanne Le Foll, Paris, Aubier, 1990 [1981].

formes, foule de rue ou foule d'assemblée, est éminemment suggestible, d'où des conséquences politiques et sociales qui sont d'une gravité exceptionnelle<sup>1</sup> », écrit Alfred Binet en 1900.

Gabriel Tarde élabore une théorie de la société étayée sur les acquis de la nouvelle psychologie qui accorde à la suggestion une place nodale, autant dans le domaine des maladies nerveuses, que des rapports humains<sup>2</sup>. L'imitativité, faut-il encore le rappeler, est une qualité typique des névroses, les symptômes protéiformes se transmettant aisément d'un(e) patient(e) hystérique à l'autre, comme le remarque Pierre Janet :

« Les crises sont modifiées naturellement par imitation comme les somnambulismes. Trois hystériques qui avaient, comme je le savais, des crises fort différentes les unes des autres, avaient été réunies dans la même salle. Je fus étonné de voir qu'elles avaient confondu leurs symptômes et qu'elles avaient maintenant toutes les trois la même crise, avec les mêmes mouvements et le même délire, les mêmes invectives contre le même individu. Un peu plus, il se formait dans cette salle un nouveau type d'hystérie qu'on aurait pu étudier plus tard comme naturel. [...] L'on peut considérer comme certain que l'hystérie est l'état le plus favorable pour la production de tous ces phénomènes d'automatisme<sup>3</sup>. »

Plus largement, à la question, « qu'est-ce que la société? », Gabriel Tarde répond : « c'est l'imitation », et afin de comprendre en quoi elle consiste, « le sociologue doit céder la parole au psychologue » : « Le cerveau, dit très bien Taine, résumant sur ce point les physiologistes les plus éminents, est un organe *répétiteur* des centres sensitifs, et lui-même composé d'éléments qui se répètent les uns les autres<sup>4</sup>. » À l'instar de la vie mentale, la vie sociale obéit à des processus d'imitation et de répétition étudiés par l'hypnologie qui regarde « l'homme social comme un véritable somnambule<sup>5</sup> ». Sur ce fonds commun du primat de l'imitation, Tarde rapproche l'hypnotisé et l'homme social :

« L'état social, comme l'état hypnotique, dit-il, n'est qu'une forme du rêve, un rêve de commande et un rêve en action. N'avoir que des

1. Alfred BINET, *La Suggestibilité*, op. cit., p. 345.

2. Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2001 [1890]. Sur cette question, voir aussi son article « Qu'est-ce que le crime? », *Revue philosophique*, t. XLVI, octobre 1898, p. 337-355.

3. Pierre JANET, *L'Automatisme psychologique*, op. cit., p. 496.

4. Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, op. cit., p. 134.

5. *Ibid.*, p. 136.

idées suggérées et les croire spontanées: telle est l'illusion propre au somnambule, et aussi à l'homme social<sup>1</sup>.»

Selon cette doctrine, «l'être social, en tant que social, est un imitateur par essence», l'imitation jouant «dans les sociétés un rôle analogue à celui de l'hérédité dans les organismes<sup>2</sup>», c'est-à-dire qu'elle agit par la force de la réitération et de la propagation, et par l'influence d'une minorité (un magnétiseur doué de prestige) sur une majorité (des hypnotisés doués de crédulité<sup>3</sup>). La vie urbaine, en particulier, donne vie à des individus hallucinés, privés de spontanéité et déambulant comme des automates charmés par l'effervescence environnante :

«Dans cet état singulier d'attention exclusive et forte, d'imagination forte et passive, ces êtres stupéfiés et enfiévrés subissent invinciblement le *charme* magique de leur nouveau milieu; ils croient tout ce qu'ils voient faire. [...] Penser spontanément est toujours plus fatigant que penser par autrui. Aussi, toutes les fois qu'un homme vit dans un milieu animé, dans une société variée et intense, qui lui fournit des spectacles et des concerts, des conversations et des lectures toujours renouvelées, il se dispense par degré de tout effort intellectuel; et, s'engourdissant à la fois et se surexcitant de plus en plus, son esprit, je le répète, se fait somnambule. C'est là l'état mental propre à beaucoup de citoyens. Le mouvement et le bruit des rues, les étalages des magasins, l'agitation effrénée et impulsive de leur existence, leur font l'effet de passes magnétiques. Or, la vie urbaine, n'est pas la vie sociale concentrée et poussée à bout? [...] N'est-ce pas là la vie sociale? Cette cascade de magnétisations successives et enchaînées est la règle<sup>4</sup>.»

L'homme social, précise Tarde «n'a d'yeux et d'oreille que pour tout ce qui l'étonne et déjà le captive. Car un mélange d'anesthésie et d'hyperesthésie des sens est le caractère dominant des somnambules<sup>5</sup>». Extrapolant les thèses des psychologues et médecins sur les pathologies nerveuses causées par le milieu urbain, il transpose à l'ensemble de la société – et pas seulement aux seuls névropathes ou personnes délicates – le penchant à la suggestion et à l'imitation: «*La société, c'est l'imitation,*

1. *Ibid.*, p. 137.

2. *Ibid.*, p. 71.

3. *Ibid.*, p. 139.

4. *Ibid.*, p. 144.

5. *Ibid.*, p. 145.



*et l'imitation c'est une espèce de somnambulisme*<sup>1</sup> ». Tarde comprend en effet l'homme social comme traversé « par une myriade de flux imitatifs-suggestifs<sup>2</sup> » qui infèrent une subjectivité tributaire de l'inconscient du groupe. L'homme des masses ne se pense jamais en dehors de ce corps social d'où émane cet « Autre hyperabstrait<sup>3</sup> » qui le surdétermine. Tarde rend ainsi le conscient et l'inconscient complètement réversibles et interchangeables, la thèse sur l'imitation inconsciente homologuant la perméabilité des frontières séparant ces deux sphères du psychisme.

Fort du principe de « l'imitativité instinctive de l'homme social<sup>4</sup> » emprunté à Gabriel Tarde, Scipio Sighele conçoit lui aussi la foule tel un organisme porté par la faculté d'imitation vue comme une réaction innée et universelle<sup>5</sup>. Dans un résumé tiré des travaux de Sighele, Jules Bernard Luys appréhende ces processus d'imitation à l'image des courants « électriques » de sympathie et d'antipathie, remaniant des métaphores déjà employées par le criminologue italien dans la perspective d'une psychologie matérialiste. Aussi, dans une foule, l'atmosphère est « chargée d'électricité nerveuse, apte à produire [...] sur des sujets inconsciemment imprégnés, ces effets imprévus et aveugles, qui expriment la tension émotive des foules assemblées » :

« Ces phénomènes de radiation centrifuge, ces forces caloriques, électriques, magnétiques, neuriques qui font partie des êtres vivants, en général, et de l'homme, en tant qu'individualité, à mesure qu'ils se répandent en dehors, prennent le contact avec les individualités ambiantes similaires – Il y a une fusion, imprégnation sympathique ou antipathique des êtres vivants qui se touchent ainsi à distance par l'irradiation fluïdique. – De même ils s'électrisent, se fusionnent les uns les autres par les incitations inconsciemment perçues des effluves neuro-magnétiques qui se dégagent de leur système nerveux et de leurs expansions sensorielles périphériques<sup>6</sup>. »

1. *Ibid.*, p. 147.

2. PIERRE-HENRI, *La Querelle de l'hystérie*, *op. cit.*, p. 222.

3. *Ibid.*, p. 215.

4. Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, *op. cit.*, p. 116.

5. Scipio SIGHELE, *La Foule criminelle*, trad. française par P. Vigny, Paris, Félix Alcan, 1892 [1891], p. 37.

6. Jules Bernard LUY, « Études de psychologie sociale sur la foule criminelle », *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, 1894, p. 294.

Néanmoins, afin que cette thèse de l'imitation inconsciente soit possible, il faut selon Sighele la compléter par celle de la contagion morale définie comme l'expression collective de l'imitation. La foule est un « organisme anonyme, fluctuant, innombrable », « un tas d'éléments hétérogènes » sur lequel « il suffit qu'une étincelle de passion éclate chez l'un d'eux et électrise cet amas d'individus, pour que se produise immédiatement, par génération spontanée, une sorte d'organisation<sup>1</sup> ». Alors :

« L'incohérence devient cohésion, le bruit confus devient une voix distincte, et ce millier d'hommes, avant divisés au niveau des sentiments et des idées, ne forme plus qu'une seule et unique personne, une bête féroce innommée qui court vers son but avec une finalité irrésistible<sup>2</sup>. »

L'imitation devient contagion et épidémie, et peut arriver « aux formes de vrais délires, dans lesquels les actes sont involontaires, accomplis par une force irrésistible<sup>3</sup> ». S'appuyant sur les doctrines de l'École de Nancy, Sighele met en exergue la puissance suggestive de la foule sur des sujets isolés. Ceux-ci renonceraient à leur personnalité propre pour concentrer leurs « énergies mentales les plus basses » dans ce qu'il nomme « l'âme de la foule<sup>4</sup> », laquelle « atteint son maximum chez les hommes réunis », car « rien n'est plus contagieux que l'exemple<sup>5</sup> ». Qu'elle soit en colère ou enthousiaste, la foule obéirait aux émotions qui se répandent à partir d'un foyer donné, la suggestion venant finaliser le travail psychologique préparé, en amont, par l'instinct d'imitation avec l'aide de la contagion morale : « Imitation – contagion – suggestion : voici les trois forces ou, pour être plus exact, les trois noms d'une même force qui détermine les actes d'une foule<sup>6</sup>. »

Avec un tel programme, on ne s'étonne guère que la métaphore de l'hypnose vienne expliciter les automatismes d'une foule ensorcelée par son inconscient collectif<sup>7</sup>. Tout entière consacrée à « l'impulsivité,

1. Scipio SIGHELE, *Cours de psychologie collective. L'Âme de la foule*, Florence, Institut de sciences sociales, 2<sup>e</sup> leçon, 23 février 1910 [dans Sylvain DELOUVÉE (textes réunis et commentés par), *La Psychologie des foules. Recueil de textes – XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, op. cit.*, p. 107].

2. *Idem.*

3. Scipio SIGHELE, *La Foule criminelle, op. cit.*, p. 54.

4. Scipio SIGHELE, *Cours de psychologie collective. L'Âme de la foule, op. cit.*, p. 108.

5. *Ibid.*, p. 109.

6. *Ibid.*, p. 114.

7. *Ibid.*, p. 114-115.

l'irritabilité, la mobilité» et la crédulité, l'âme inconsciente de la foule présente toutes les caractéristiques que la psychologie contemporaine attribue à la femme, mais aussi à l'enfant et à l'homme dit primitif. En retraçant l'histoire de la foule criminelle saisie en tant qu'imaginaire social, catégorie politique et nouvelle donnée anthropologique, Olivier Bosc montre comment le savoir qui se constitue autour de celle-ci participe plus largement d'un effort visant à civiliser les sauvages qui la composent, car « loin d'isoler les incurables, il s'agit de transformer la horde primitive en une série d'individus policés et civilisés<sup>1</sup> ». Façonnée par les événements révolutionnaires français, l'image de la foule apparaît comme violente et primitive, d'où la confusion régulière avec le sauvage, et par extension, avec l'enfant et la femme. À l'instar de la femme, la foule connaît tout à la fois, « une mobilité foudroyante, une irritabilité féroce, une vengeance impulsive » :

« Une âme inconsciente : voilà donc l'âme des foules. Une âme inconsciente à peu près comme celle de l'enfant, de la femme et du sauvage, de ces êtres primitifs, de ces éponges psychologiques qui s'imbibent du liquide dans lequel elles sont immergées, et qui sont à la merci de l'environnement qui les entoure, du regard qui les pénètre, du mot qui les domine, du geste qui les guide<sup>2</sup>. »

Les analyses des neuropsychiatres Albert Pitres et Emmanuel Régis sur les impulsions criminelles corroborent ce point de vue : une fois les êtres humains « agglomérés, la moindre étincelle suffit à les enflammer, à les porter aux pires actions ». Impulsive et sadique, cette foule dépend du rôle joué par les « faibles, ou pour mieux dire, par les plus excitables et les plus impulsifs : les déséquilibrés et les femmes<sup>3</sup> » :

« Comme celle de la femme, estime Sighele, la psychologie de la foule est la psychologie des extrêmes. Le juste milieu lui est inconnu. Ses sentences n'ont ni atténuations ni motivations : ce sont des verdicts d'impétuosité dans lesquels soit on exalte soit on damne<sup>4</sup>. »

1. Olivier BOSCO, *La Foule criminelle. Politique et criminalité dans l'Europe du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2007, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. Albert Jean PITRES et Emmanuel RÉGIS, « Les Impulsions », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, mai 1902, p. 211. Jean Pitres est titulaire de la chaire d'anatomie et de chirurgie médicale à Bordeaux; Emmanuel Régis est, tout comme Pitres, neuropsychiatre dans la même ville.

4. Scipio SIGHELE, *Cours de psychologie collective. L'Âme de la foule, op. cit.*, p. 118.

Afin de justifier cette idée, il donne l'exemple de la foule de théâtre qui « exige sur scène des types absolus, parfaits de beauté morale et physique ou horribles et répugnants pour leurs vices ». Schématique et intolérante, la foule « n'admet que les caractères extrêmes, dignes de l'enfer ou du Paradis. Si elle devait juger, le Purgatoire devrait toujours rester vide ». Partant, le théâtre devient « le lieu où l'on peut le mieux se rendre compte de son exagération et de son simplisme<sup>1</sup> ». Les coalitions « formées par le hasard », « les réunions passagères et inorganiques d'individus », tels « l'auditoire d'une assemblée, les spectateurs d'un théâtre, le peuple dans les rassemblements imprévus qui se forment sur les places ou sur les voies publiques<sup>2</sup> » se soumettent irrémédiablement aux impératifs de leur âme inconsciente.

Les thèses de Sighele auront une influence capitale sur Gustave Le Bon qui rédige, quatre ans après, la *Psychologie des foules* (1895), un vrai best-seller et synthèse vulgarisée des idées avancées par ses prédécesseurs Gabriel Tarde et Scipio Sighele (dont les travaux ont été historiographiquement éclipsés, à la fois, par ceux de Cesare Lombroso et par ceux de Gustave Le Bon lui-même)<sup>3</sup>. On ne se surprend guère, par conséquent, de retrouver dans cet ouvrage des formules similaires – bien que Le Bon ne reconnaisse pas sa dette envers eux, dédiant son opus au père de la psychologie expérimentale française, Théodule Ribot. Médecin de formation, Gustave Le Bon s'intéresse dès 1880 aux questions de criminologie qu'il souhaite examiner à l'aide d'une approche socio-médicale et psychologique. De son avis, la psychologie de la foule, qu'il appelle également « l'âme des foules », se caractérise par son irrationalité, son illusion de puissance, son primitivisme, sa féminité, son irresponsabilité, sa crédulité, son excitabilité et sa violence – toutes des notions que l'on retrouve chez Taine d'abord, puis chez tous les auteurs intéressés, à sa suite, par l'anthropologie criminelle. L'anonymat de la foule ferait perdre à l'individu toute dignité et conscience propre diluées dans l'amas irrationnel et désordonné de la foule : « La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme

1. *Idem*.

2. Scipio SIGHELE, « La Foule criminelle », *op. cit.*, p. 70-73.

3. Sur la querelle concernant l'invention de la psychologie des foules, voir Jaap VAN GINNEKEN, *Crowds, Psychology and Politics*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1989.

collective<sup>1</sup>.» Fidèles aux émotions tyranniques et intransigeantes de la foule, les individus se laissent contaminer par les pensées et les gestes qui les entourent, car «le seul fait qu'ils soient transformés en foule, les dote d'une sorte d'âme collective<sup>2</sup>». Entièrement soumise aux lois de l'inconscient, «cette mise en commun de qualités ordinaires nous explique pourquoi les foules ne sauraient accomplir d'actes exigeant une intelligence élevée<sup>3</sup>». La suggestibilité de la foule détermine également sa psychologie puisque «l'individu plongé depuis quelque temps au sein d'une foule agissante, tombe aussitôt – par suite des effluves qui s'en dégagent [...] – dans un état particulier, se rapprochant beaucoup de l'état de fascination de l'hypnotisé entre les mains de son hypnotiseur<sup>4</sup>». La foule se compose dès lors d'automates à la merci d'un inconscient cérébral totalement colonisé par la suggestion et l'imitation :

«Donc, évanouissement de la personnalité, prédominance de la personnalité inconsciente, orientation par voie de suggestion et de contagion des sentiments et des idées dans un même sens, tendance à transformer immédiatement en actes les idées suggérées, tels sont les principaux caractères de l'individu en foule. Il n'est plus lui-même, mais un automate que sa volonté est devenue impuissante à guider<sup>5</sup>.»

Dans le dispositif de la foule, le rôle de l'hypnotiseur est joué par le meneur qui électrise son public grâce aux moyens de «l'affirmation, la répétition, la contagion<sup>6</sup>», trois procédés dont les effets durables modifient la pensée des individus. Les foules criminelles reproduiraient l'automatisme dans lequel les masses sombrent une fois qu'elles subissent les forces hégémoniques de la suggestion. Tombant, «après une certaine période d'excitation, à l'état de simples automates inconscients menés par des suggestions», les foules criminelles commettent des délits qui résultent directement «d'une suggestion puissante<sup>7</sup>». Systématisant la psychologie des foules à l'aune du lexique médical de la contamination

1. Gustave LE BON, *Psychologie des foules*, *op. cit.*, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. *Ibid.*, p. 22-23.

4. *Ibid.*, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 24.

6. *Ibid.*, p. 82.

7. *Ibid.*, p. 106.

microbienne, Gustave Le Bon voit la contagion mentale à la manière d'une infection somatique :

« Dans les foules, les idées, les sentiments, les émotions, les croyances possèdent un pouvoir contagieux aussi intense que celui des microbes. Ce phénomène s'observe chez les animaux eux-mêmes dès qu'ils sont en foule. [...] La contagion des émotions explique la soudaineté des paniques. Les désordres cérébraux, comme la folie, se propagent aussi par la contagion<sup>8</sup>. [...] La contagion est assez puissante pour imposer aux hommes non seulement certaines opinions mais encore certaines façons de sentir<sup>9</sup>. [...] Par le mécanisme de la contagion et très peu par celui du raisonnement, se propagent les opinions et les croyances. C'est au cabaret, par affirmation, répétition et contagion que s'établissent les conceptions actuelles des ouvriers. Les croyances des foules de tous les âges ne sont guère créées autrement<sup>10</sup>. »

Véritable condensé de lieux communs, cette lecture physiologique d'un fait social séduit volontiers les psychologues de la suggestion qui associent la contagion mentale à un germe infectieux<sup>11</sup>. Le neurologue et psychologue Vladimir Bechterev définit la suggestion comme « l'inoculation directe au psychisme d'une personne donnée, le plus souvent par mots ou gestes, d'idées, de sentiments, d'émotions à l'insu de l'attention volontaire de cette personne ». C'est la haute contagiosité de la suggestion qui entraînerait les suicides collectifs, les mouvements de panique et les épidémies psychiques qui « se propagent admirablement à la faveur des rassemblements populaires<sup>12</sup> ». Dans un ouvrage consacré à la contagion mentale, les psychiatres Auguste Vigouroux et Paul Juquelier précisent que si cette notion s'inspire de la pathologie – désignant alors « le transport, d'un individu contaminé à un individu en état de réceptivité d'un élément pathogène, le plus souvent d'un germe microbien » – « dans les phénomènes purement psychologiques [...] il ne peut être question d'agent microbien », mais seulement d'« influence

8. *Ibid.*, p. 83.

9. *Ibid.*, p. 84.

10. *Ibid.*, p. 85.

11. A. ANTHEAUME, « Bechterew, *La Suggestion et son rôle dans la vie sociale*, traduit et adapté du russe par P. Keraval, Paris, Ch. Boulangé, 1910 », *L'Encéphale*, 1910, p. 503.

12. Paul JUQUELIER, « *La Suggestion et son rôle dans la vie sociale*, de Vladimir M. Bechterew, traduit par P. Keraval, Paris, Ch. Boulangé, 1910 », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, 1910, p. 101. Voir Willy HELLPACH, *Die Geistigen Epidemien*, Francfort-sur-le-Main, Rütten & Leoning, 1906

morale<sup>1</sup>». Aussi, les auteurs présentent la contagion mentale « comme une variété de l'*imitation*<sup>2</sup> ».

Or, les grandes villes se singularisent par un fort potentiel d'imitation proportionnel à la densité de population, cette promiscuité exaltant la contagion des comportements, des modes, des vices, etc. Les suggestions administrées aux foules entraîneraient des hallucinations collectives à large échelle, car « la foule pense essentiellement par images, et l'image évoquée en évoque une série d'autres sans aucun lien logique avec la première<sup>3</sup> ». D'après Le Bon, les foules seraient entièrement sous le joug de leur imagination débordante, la raison n'intervenant pas pour modérer leurs visions. Dès lors, « les images évoquées dans leur esprit par un personnage, un événement, un accident, ont presque la vivacité des choses réelles<sup>4</sup> ». La comparaison avec l'hypnotisé se complète avec celle du dormeur : « Les foules sont un peu dans le cas du dormeur dont la raison momentanément suspendue, laisse surgir dans l'esprit des images d'une intensité extrême<sup>5</sup>. » Conquises par « les côtés merveilleux et légendaires des événements », les foules sont incapables de discriminer le réel et l'irréel. C'est pourquoi, « les foules ne pouvant penser que par images, ne se laissent impressionner que par des images. Seules ces dernières les terrifient ou les séduisent et deviennent des mobiles d'action<sup>6</sup> ».

Frappées d'hallucinations, privées de libre-arbitre, sujettes à la crédulité, maladivement imaginatives, comment ne pas reconnaître dans ce portrait des foules la figure du névropathe omniprésente dans les sciences du psychisme ? Le parallèle se confirme d'autant mieux que la sensibilité des foules ressemble en tous points à la psychologie de l'hystérique gouvernée

1. « En employant le terme de contagion mentale nous nous servons d'une métaphore ; nous voulons dire par là que l'influence morale qui s'exerce d'homme à homme a souvent l'inconscience, l'irrésistibilité, la soudaineté propres aux actions purement physiques » (Paul JUQUÉLIER et Auguste VIGOUROUX, *La Contagion mentale, op. cit.*, p. 2).

2. *Ibid.*, p. 3.

3. « La raison montre l'incohérence de pareilles images, mais la foule ne la voit pas : et ce que son imagination déformante ajoute à l'événement, elle le confondra avec lui. Incapable de séparer le subjectif de l'objectif, elle admet comme réelles les images évoquées dans son esprit, et ne possédant le plus souvent qu'une parenté lointaine avec le fait observé » (Gustave LE BON, *Psychologie des foules, op. cit.*, p. 30).

4. *Ibid.*, p. 45.

5. *Ibid.*, p. 45-46.

6. *Ibid.*, p. 47.

par la mobilité et l'irritabilité<sup>1</sup>. Avides d'images et de sensations, curieuses de faits divers et d'informations, les foules en 1900 sont versatiles jusque dans leurs opinions, comme le prouveraient les doctrines littéraires, artistiques ou philosophiques qui se succéderaient sous l'impulsion des effets de mode. «De nos jours, déclare Le Bon, la somme des opinions mobiles des foules est plus grande que jamais», et cela à cause du déclin des anciennes croyances, de «la puissance croissante des foules» et de «la diffusion récente de la presse faisant passer sans cesse sous les yeux les opinions les plus contraires». Les médias, la littérature, la publicité, le monde politique et culturel répandraient des opinions «formées à l'aide de la suggestion et de la contagion<sup>2</sup>», lesquelles sont toujours éphémères, et aussitôt remplacées par d'autres, à leur tour aussi vite périmées.

En vertu de sa versatilité foncière, la foule se voit attribuer un sexe: celui de la femme, et plus spécialement de la femme latine jugée particulièrement irritable et fougueuse: «Les foules sont partout féminines, mais les plus féminines de toutes sont les foules latines<sup>3</sup>.» Au titre d'«êtres les plus impressionnables<sup>4</sup>», les enfants et les femmes ont en commun avec la foule, l'exagération et le simplisme de sentiments:

«Les sentiments, bons ou mauvais, manifestés par une foule, présentent ce double caractère d'être très simples et très exagérés. Sur ce point, comme sur tant d'autres, l'individu en foule se rapproche des êtres primitifs. Inaccessible aux nuances, il voit les choses en bloc et ne connaît pas les transitions. Dans la foule, l'exagération d'un sentiment est fortifiée par le fait que, se propageant très vite par voie de suggestion et de contagion, l'approbation dont il devient l'objet accroît considérablement sa force. La simplicité et l'exagération des sentiments des foules les préservent du doute et de l'incertitude. Comme les femmes, elles sont tout de suite aux extrêmes<sup>5</sup>.»

La ressemblance de ces arguments avec ceux de Scipio Sighele sur l'influençabilité du public de théâtre est frappante, d'autant plus que Le Bon fait suivre cette réflexion sur l'exubérance des foules par une observation sur la sentimentalité fruste des audiences théâtrales<sup>6</sup>. Notant

1. *Ibid.*, p. 27.

2. *Ibid.*, p. 97.

3. *Ibid.*, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 33.

5. *Ibid.*, p. 35.

6. *Ibid.*, p. 36.



l'ascendant qu'exerce le théâtre sur les contemporains, il prend ce public comme l'exemple type des rassemblements où les mêmes émotions se propagent à l'ensemble des spectateurs, ce qui permet de cautionner ses thèses sur la suggestibilité des masses :

« Rien ne frappe davantage l'imagination populaire qu'une pièce de théâtre. Toute la salle éprouve en même temps les mêmes émotions, et si ces dernières ne se transforment pas aussitôt en actes, c'est que le spectateur le plus inconscient ne peut ignorer qu'il est victime d'illusions, et qu'il a ri ou pleuré à d'imaginaires aventures<sup>1</sup>. »

Si le spectacle du cinématographe n'est pas suffisamment implanté en 1895 pour que Gustave Le Bon y fasse allusion, on peut toutefois l'y extrapoler, au motif que les publics du théâtre et du cinématographe viennent à se confondre durant l'entre-deux-siècles. Car chaque groupe humain fait naître, selon Le Bon, une psychologie collective hantée par l'hypnose et la suggestion.

À l'intersection de la médecine, la psychologie, l'anthropologie criminelle et la sociologie, l'imaginaire de la foule circule alors largement autour de 1900, y compris lorsqu'il s'agit de consigner la rapidité de communication et l'entraînement réciproque qui se produit dans une foule de spectateurs :

« L'agglomération des spectateurs excite évidemment l'intelligence et la sensibilité d'une façon spéciale. Les psychologues ont remarqué depuis longtemps la réaction des foules, et savent combien elle est différente de celle des individus isolés. Un public nombreux sent et comprend tout entier, même à la lecture, des nuances et des finesses qui passeraient inaperçues pour la plupart de ceux qui le composent<sup>2</sup>. »

Le directeur de l'Institut de sociologie Solavy, Émile Waxweiler, ratifie, quant à lui, l'existence de « pathologies sociales » ou de « troubles de l'affinité sociale » qui peuvent découler d'une tendance pathologique à l'imitation, c'est-à-dire de la « plasticité de l'homme aux sollicitations venant de ses semblables<sup>3</sup> ». Selon lui, « c'est dans les êtres humains eux-mêmes, dans ces organismes avides de sensations, que celui qui

1. *Ibid.*, p. 46.

2. André LALANDE, « Des paramnésies », *Revue philosophique*, 1893, n° 1, p. 492.

3. Émile WAXWEILER, « La Vie dans les phénomènes sociaux », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1906, n° 1, p. 236.



Fig. 33. Affiche de spectacle donné par Alfred-Edouard d'Hont, dit Donato (collection Artefake).

cherche la vie ira surprendre les phénomènes collectifs comme les phénomènes individuels». Aucun individu n'échapperait à la force de l'imitation et de la suggestion, aussi «chaque être humain est plus ou moins atteint d'une "infection psychologique" pour reprendre une définition pittoresque de l'imitation<sup>1</sup>». Partout où l'on se tourne, dans la rue, dans les théâtres, dans les cafés ou les transports publics, dans les assemblées populaires ou politiques, on constaterait l'œuvre de la suggestion et de l'imitation sociales. Hissé au rang de catégorie socio-anthropologique, l'hypnotisé-suggestionné s'émancipe, grâce à la psychologie des foules, des institutions médicales, psychologiques et hospitalières, pour déambuler librement dans un monde grisé par les découvertes scientifiques et culturelles. Nonobstant, à l'enthousiasme progressiste, s'oppose la crainte que l'homme des foules ne transgresse les pouvoirs qui lui sont octroyés et ne sème la terreur autour de lui. Car l'hypnotisé confié à des

1. *Ibid.*, p. 237.

personnes inexpérimentées ou malhonnêtes peut aussi se muer, selon les circonstances, en automate pervers et inique. C'est au carrefour du crime et de la déviance mentale que la psychologie des foules, l'anthropologie criminelle, les sciences du psychisme et les discours sur l'expérience cinématographique viennent à former un nouveau faisceau d'interactions riches d'enjeux sociaux et culturels.

### *Les spectacles de magnétisme*

Les discours sur la pratique inconsidérée de l'hypnotisme, l'exhibition théâtrale de somnambules et les projections lumineuses s'édifient sur un fonds culturel commun vers lequel convergent leurs sujets percevants respectifs. Le spectateur du cinématographe, dans le sillage tracé par le névrosé et le somnambule, apparaît telle une créature fantastique, eu égard à ses pouvoirs d'identification multiple, d'ubiquité, de télépathie, d'évasion dans l'imaginaire, d'émancipation des lois spatio-temporelles traditionnelles, etc. Susceptibles d'être perçues sur leur versant négatif, ces facultés inquiètent les élites intellectuelles et sociales qui redoutent d'éventuels débordements perturbant l'ordre social. Au regard des cinéphobes, les spectateurs sous l'influence d'une scène ou d'un film représenteraient un danger potentiel pour une société sensible à la question de la contamination des mauvaises mœurs. Aussi, la réception des spectacles de magnétisme autour des années 1880-1890 va offrir aux énoncés technophobes une rhétorique et une sémantique dans laquelle puiser des arguments destinés à dénoncer les effets hypnotiques des vues animées.

La plupart des médecins et praticiens spécialisés dans le maniement de l'hypnose thérapeutique s'offensent de son exploitation frauduleuse à des fins ludiques et mercantiles (**fig. 33**). Fait relativement rare dans la littérature médicale, le médecin neurologue Albert Pitres livre une description assez détaillée de ces spectacles très en vogue dans les années 1880-1890 (du moins jusqu'à leur prohibition dans différents pays à la toute fin du siècle):

«Le spectacle par lui-même est toujours réglé à peu près de la même façon, et ce qu'on y voit paraît assez inoffensif. L'impresario fait annoncer à l'avance son arrivée dans la ville; les journaux vantent, à tant la ligne, ses talents et ses mérites; sa photographie s'étale dans les vitrines des

magasins, à côté de celles des hommes d'État et des actrices célèbres. Le jour de la représentation arrivé, la salle s'emplit de curieux. Quelques amateurs et quelques compères, disséminés ça et là, racontent à voix haute les succès merveilleux du professeur de sciences occultes. La toile se lève enfin, et le Maître paraît! Il est correctement vêtu d'un habit noir, comme il convient à un homme du monde: rien dans les mains, rien dans les poches. Il salue modestement l'assemblée et fait un petit discours dans lequel il raconte que l'hypnotisme est une science dont il a découvert tous les secrets. Puis il invite quelques personnes à monter sur la scène. Les *sujets* dispersés dans la salle se précipitent; quelques naïfs les suivent, et les expériences commencent: 1<sup>er</sup> acte, fascination; 2<sup>e</sup> acte, anesthésie, catalepsie; 3<sup>e</sup> acte, hallucinations provoquées; 4<sup>e</sup> acte, suggestions d'actes; 5<sup>e</sup> acte, scènes d'ensemble. Le public, anxieux, voit se dérouler devant ses yeux tout un monde de phénomènes étranges; il est émerveillé, et l'hypnotiseur passe à la caisse compter la recette après avoir annoncé qu'il fera le lendemain des expériences plus remarquables que celles de la veille<sup>1</sup>. »

Tout à la fois hypnotiseur, sorcier, magicien, charlatan, homme de science et médium, la figure du magnétiseur de foire séduit une population qui accourt nombreuse pour voir les prouesses accomplies par des corps phénoménaux. Très populaires, ces exhibitions suscitent alors des vives réactions chez les médecins qui s'opposent sur la question de la légitimité d'un tel battage médiatique offert à l'hypnose. Jean-Martin Charcot, Georges Gilles de La Tourette et Cesare Lombroso sont parmi les premiers, à ma connaissance, à signaler les dangers de telles représentations qui peuvent mener au «développement d'une petite épidémie d'hystérie<sup>2</sup>». Aussi, les somnambules et les personnes choisies dans le public durant ces séances seraient des sujets nerveux fortement prédisposés à l'hypnose et à la suggestion<sup>3</sup>. Cet amusement pourrait même, selon Paul-Louis Ladame, provoquer «des désordres assez profonds pour devenir le point de départ d'une aliénation mentale<sup>4</sup>». Faisant éclore chez les sujets fragiles des symptômes névrotiques jusque-là larvés, ces spectacles menaceraient en outre le public

1. Albert PITRES, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, t. II, *op. cit.*, p. 375-376.

2. Jean-Martin CHARCOT, *Sur l'interdiction des représentations publiques d'hypnotisme*, 1887 (cité dans Édgar BÉRILLON, *La Science de l'hypnotisme*, *op. cit.*, p. 76-77).

3. Édgar BÉRILLON, *ibid.*, p. 124.

4. Paul-Louis LADAME, *La Névrose hypnotique ou le magnétisme dévoilé*, *op. cit.*, p. 156-157.

d'un risque de contagion et d'imitation – péril déjà signalé au temps du mesmérisme dans le rapport de Bailly (1784)<sup>1</sup> qui conduisit à l'interdiction de cette pratique, puis à son éclipse, jusqu'à ce que Jean-Martin Charcot la réhabilite sous le nom d'hypnotisme. Or, les enjeux d'une telle lutte sont en grande partie d'ordre institutionnel, certains docteurs patentés cherchant à s'arroger le droit d'une pratique qui, selon d'autres, devrait rester accessible à tous<sup>2</sup>. Jean Filiatre, par exemple, dénonce l'hypnose dévolue uniquement à « donner des soirées divertissantes et lucratives, comme le font les hypnotiseurs professionnels<sup>3</sup> ». Il s'avère donc impératif pour les médecins de :

« Mettre le public en garde contre les somnambules dits lucides, les prétendus médiums, spirites, voyantes, etc. qui abusent grossièrement de la crédulité des foules, soutirent l'argent des ignorants et jettent le discrédit sur une science dont elles n'ont le plus souvent aucune notion<sup>4</sup>. »

Par ailleurs, un usage perverti de l'hypnose compromettrait gravement le public :

« Quand on endort inconsidérément des personnes prédisposées aux manifestations névropathiques, écrit Albert Pitres, on s'expose à exagérer les tendances morbides dont ces personnes portent le germe et à déterminer l'explosion de symptômes neurasthéniques, hystériques ou vésaniques d'une réelle gravité. L'hypnose provoquée est certainement un agent perturbateur du système nerveux. Aussi doit-on considérer

1. J. S. BAILLY *et al.*, *Rapport secret présenté au Ministre et signé par la Commission précédente*, non publié, 1784, dans Pierre FOISSAC, *Rapports et discussions de l'Académie royale de médecine sur le magnétisme animal*, Paris, J. B. Baillière, 1833. Voir aussi Louis FIGUIER, *Histoire du merveilleux dans les temps moderne*, t. 3 « Le magnétisme animal », Paris, Hachette, 1860.

2. Émile MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, *op. cit.*, p. 139. Le docteur Bonjour de Lausanne juge que l'interdiction des séances publiques du somnambulisme ont finalement porté atteinte à la crédibilité de l'hypnotisme lui-même alors que ces spectacles étaient inoffensifs. Ces exhibitions inspirent donc aussi des positions plus nuancées chez certains médecins aspirant à décloisonner le savoir relatif à une pratique confinée aux seuls cercles médicaux soucieux de conserver leur mainmise sur celle-ci. Mais malgré ce libéralisme relatif, la plupart des auteurs mettent en cause l'instrumentalisation de l'hypnose à des fins divertissantes, estimant que ces spectacles, simultanément, desservent la cause médicale et instiguent des mauvais penchants et des maladies nerveuses chez le public (D<sup>r</sup> Bonjour, *Hypnotisme, télépathie et spiritisme, conférences données à Lausanne le 25 février et le 4 mars 1896*, Lausanne, F. Payot Libraire-éditeur, 1896, p. 9-10).

3. Jean FILIATRE, *Hypnotisme et magnétisme*, *op. cit.*, p. 3.

4. *Ibid.*, p. 45.

comme dangereuses pour la santé publique les représentations de magnétisme, d'hypnotisme ou de fascination que donnent de temps en temps, sur les théâtres des grandes villes, des personnes n'ayant aucune instruction médicale<sup>1</sup>. »

D'où la revendication, de la part des nombreux médecins, de bénéficier seuls du privilège de manier l'hypnose avec toute la conscience professionnelle dont ils se nimbent<sup>2</sup>. Comme le souligne le théologien Joseph-Élie Méric, il faut :

« Distinguer avec soin l'hypnotisme thérapeutique, médical, pratiqué par des médecins, et l'hypnotisme de salon, de foire et de carrefour, exploité par des hommes sans conscience ou pratiqué par des personnes imprudentes, plus empressées à suivre les entraînements d'une imagination malade que les sages conseils de la raison<sup>3</sup>. »

Cet appel lancé par les adversaires de l'hypnotisme sauvage sera entendu puisque de telles productions seront prohibées, notamment au Danemark, en Prusse, dans certaines villes d'Autriche, en Italie, en Suisse, en Belgique et en France<sup>4</sup>. Réuni à Paris en 1889, le Congrès international de l'hypnotisme vote à la quasi-unanimité la suppression de ces séances publiques, et confère aux médecins l'exclusivité de cette pratique<sup>5</sup>. Tel est également l'avis du Conseil supérieur de santé de Rome, présidé par le professeur Bacelli désireux de proscrire en Italie les « expériences théâtrales d'hypnotisme<sup>6</sup> » car elles « peuvent amener *une profonde perturbation dans l'impressionnabilité du public*<sup>7</sup> ».

Cependant, ce rejet des exhibitions publiques n'est pas absolu puisque les tenants de l'École de Nancy (Ambroise-Auguste Liébault, Hippolyte Bernheim, Joseph Delboeuf), persuadés de l'innocuité de l'hypnose et de la suggestion, estiment superflue la réglementation pour l'exercice de l'hypnotisme<sup>8</sup>. Dès 1888, s'engage alors une longue controverse au

1. Albert PITRES, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, op. cit., p. 375.

2. *Ibid.*, p. 376.

3. Élie MÉRIC, *Le Merveilleux et la science. Étude sur l'hypnotisme*, Paris, Letouzey et Ané, 1891 [1887], p. 459.

4. Albert PITRES, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, op. cit., p. 378.

5. Édgar BÉRILLON, *La Science de l'hypnotisme*, op. cit., p. 78-79.

6. Élie MÉRIC, *Le Merveilleux et la science*, op. cit., p. 417.

7. *Ibid.* p. 418.

8. Joseph DELBOEUF, *L'Hypnotisme devant les Chambres législatives Belges*, Bruxelles, 1892 (cité dans Jean CROCQ, *L'Hypnotisme scientifique*, op. cit., p. 209).

sein de l'Académie de médecine de Belgique à laquelle participeront les principaux protagonistes de l'École. Selon Bernheim :

« Les expériences publiques, à côté de quelques inconvénients légers et grossis à dessein par la rumeur publique, ont le grand avantage d'appeler l'attention sur des phénomènes dont la méconnaissance est un danger réel pour l'humanité<sup>1</sup>. »

De fait on attribue aux séances publiques d'hypnotisme la responsabilité, à la fois, de fabriquer artificiellement des somnambules et d'inscrire de futurs hypnotiseurs parmi les spectateurs. Or, avant de déclarer que certains spectateurs deviennent fous suite à ces séances :

« Il faudrait s'assurer d'abord, écrit Joseph Delboeuf, si M. X... existe, et s'il a assisté à une séance de magnétisme ; ensuite s'il est vraiment presque fou ou s'il ne l'était pas avant la séance ; enfin s'il ne le devenait pas pour avoir lu un roman passionné ou le récit d'un drame émouvant<sup>2</sup>. »

À l'instar des polémiques entourant les crimes suggérés, deux conceptions divergentes de l'hypnose s'affrontent : la première s'émeut de l'augmentation du nombre d'hystériques causée par l'exploitation foraine de l'hypnotisme, la seconde refuse de pathologiser un état pour lequel certaines personnes ont des « talents » naturels, à commencer par les sujets façonnés par les grands magnétiseurs, tel le fameux Donato qui causera bien des tourments durant sa carrière européenne (**fig. 34**). Confronté à des sujets hypnotisés par Donato, Joseph Delboeuf les décrit comme de « vrais sauvages » : « Une fois *pris*, comme ils disent, ils ne quittent pas des yeux le magnétiseur, et pour peu que celui-ci fasse mine de ne pas vouloir les regarder, ils lui bourrent la poitrine de coups de poings formidables. » Les plus chétifs d'entre eux se révèlent munis d'une puissance musculaire inouïe, sans compter que tous obéissent très vivement lorsqu'on leur suggère des actions physiques (pleurer, danser, se jeter à l'eau, etc.) qu'ils exécutent « avec des démonstrations exagérées ». Ces somnambules se montrent facilement « intraitables, désobéissants, et ne se prêtent pas toujours à être réveillés. Il faut alors procéder par la surprise ou par la force » ; « aussi ces enfants, à l'état fruste, sont-ils peu propres aux expériences de salon paisibles et suivies, parce qu'à chaque

1. Jean CROCQ, *ibid.*, p. 210.

2. *Ibid.*, p. 211.

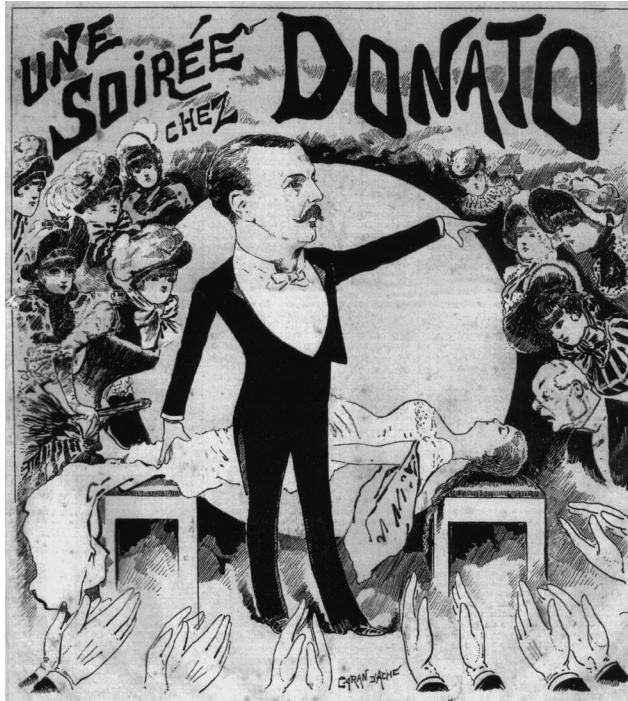


Fig. 34. « Une soirée chez Donato »,  
*Tout Paris*, n° 44, 17 décembre 1881 (collection Artefake).

instant ils vous échappent<sup>1</sup> » (fig. 35). Lors de son parcours à travers plusieurs villes d'Europe dans les années 1880, Donato répand ainsi une culture hypnotique d'un genre particulier qui incline les jeunes gens à l'hypnose sauvage et parfois illicite puisque plusieurs viols sont mis sur le compte de ses spectacles.

Sur la base de l'étude de Paul-Louis Ladame, Georges Gilles de La Tourette déplore la « fièvre magnétique » ayant éclaté en Suisse romande<sup>2</sup>. Plusieurs savants désignent Donato comme l'instigateur de faits semblables, ainsi Élie Méric cité plus haut: « Le célèbre Donato a provoqué des accidents graves, dans certains cantons de la Suisse

1. *Ibid.*, p. 160.

2. Georges E. B. Gilles DE LA TOURETTE, *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, op. cit., p. 341-342.





Fig. 35. Donato et ses sujets hypnotisés (collection Artefake).

romande et en Italie par l'usage inconsidéré de l'hypnotisme<sup>1</sup>. » Ladame fournit sur les spectacles publics de Donato une série d'informations fort complètes, dès lors qu'il s'est personnellement engagé à les combattre, et qu'il a longuement polémique là-dessus avec les représentants de l'École de Nancy, dont Joseph Delboeuf<sup>2</sup>. Lors du Congrès de l'Hypnotisme à Paris en juin 1889, Ladame présente un rapport dans lequel il attaque violemment « l'hypnotisme libre », ainsi que ceux qui le défendent :

« L'hypnotisé, livré en spectacle à la foule vibrante d'émotions malsaines, tourné publiquement en ridicule, fasciné brutalement, halluciné jusqu'à la folie furieuse, mis aux abois par des suggestions grotesques ou criminelles que le magnétiseur lui ordonne d'accomplir, au risque de compro-

1. Élie MÉRIC, *Le Merveilleux et la science*, op. cit., p. 417.

2. Cette polémique est retracée en détail dans Joseph DELBOEUF, *Magnétiseurs et médiums*, Paris, Félix Alcan, 1890.

mettre sa santé mentale ou physique, l'hypnotisé des représentations publiques est bien une victime. [...] L'hypnotisme libre, c'est la clinique des maladies mentales transportée sur les tréteaux pour amuser et divertir le public. Les représentations des magnétiseurs sont-elles autre chose que l'étalage des symptômes de la folie et des grandes névroses dont on exploite les traits comiques et dont on entoure d'un redoutable mystère les phénomènes propres à frapper l'imagination et à jeter l'épouvante dans les cerveaux faibles et les âmes simples et crédules. [...] Les représentations des magnétiseurs sont une clinique de pathologie mentale, libéralement ouverte aux désœuvrés et aux blasés de toute classe, qui ont soif de plaisirs et d'émotions morbides. Pour notre temps de réalisme à outrance, la clinique ne suffit plus dans les romans, on la veut sur les planches<sup>3</sup>.»

Tandis que l'hypnose conduite par des médecins accrédités ne porterait pas atteinte à la santé, les manœuvres des magnétiseurs de théâtre (tels Hansen et Donato) sont par contre déclarées comme dommageables dans tous les rapports visant leur interdiction car «il [est] même possible qu'on en vint une fois ou l'autre à enregistrer un cas de mort par suite de paralysie du cœur<sup>4</sup>». Ces séances publiques sont à même, certifie Ladame, de déclencher l'hystérie chez des personnes totalement indemnes jusque-là, allant sur ce point à contre-courant de l'opinion dominante qui veut que l'hypnose n'ait d'impact réel que sur des sujets constitutionnellement prédisposés aux névroses. Le médecin suisse romand se montre intarissable sur le sujet :

«En février 1881, nous avons vu à Lausanne des jeunes gens tomber spontanément en attaque de somnambulisme hypnotique, pendant une conférence que nous donnions à ce sujet; ces sujets avaient été hypnotisés quelques mois auparavant par Donato<sup>5</sup>.»

Un certain M. Strohl, qui donnera avec Ladame une série de conférences publiques sur l'hypnotisme, conçoit la «fièvre magnétique» qui

3. Paul-Louis Ladame cité dans Joseph DELBOEUF, *Magnétiseurs et médiums*, *ibid.*, p. 40-41.

4. Paul-Louis LADAME, *La Névrose hypnotique et le magnétisme dévoilé*, *op. cit.*, p. 153.

5. *Ibid.*, p. 49. La manie hypnotique aurait sévi en Suisse romande durant l'année 1880, après le passage de Donato à Lausanne, Vevey, Montreux (septembre), Fribourg (3 octobre), Berne (6 octobre), Bâle (14 octobre), Neuchâtel (21 octobre) (p. 93).

s'abat sur la Suisse romande à l'image d'une épidémie<sup>1</sup>. Il poursuit en assurant que :

M. Donato appartient à la catégorie des magnétiseurs que l'on appelle quelquefois *foudroyants*, c'est-à-dire capables de fasciner rapidement leur sujet à une distance relativement grande. D'un bout de la scène à l'autre, il lui lance un regard d'une acuité insoutenable, le visage de la somnambule exprime une sorte de terreur, elle frissonne, pousse un long soupir et s'endort. Dès lors, elle lui appartient, sa volonté fait place à la sienne : ce n'est qu'une automate guidée par le fluide magnétiseur, fluide indéfini, qui paraît avoir quelque rapport avec le fluide, également indéfini, qu'on nomme électricité et dont nous ne connaissons que les effets<sup>2</sup>. »

Tout, dans ce témoignage, concourt à cautionner les lieux communs de l'hypnose comme pratique tyrannique qui soumet l'individu à un regard fascinateur, révélant la propre admiration mêlée d'horreur du chroniqueur pour cet homme supposé omnipotent. Cette lecture répond aux stéréotypes rencontrés jusqu'ici dans les sciences du psychisme lorsqu'il s'agit de mesurer les retombées somatiques, mentales et morales de la presse, de la littérature et du théâtre populaires. Les conséquences de cette attraction se grèvent toutefois d'une faute supplémentaire puisqu'elle met en scène une symptomatologie névrotique dans sa version la plus impressionnante. En effet, l'hypnotisé du magnétisme de foire objective tout l'extraordinaire contenu dans ce corps-machine, et dans lequel les spectateurs, à la fois, se reconnaissent et se récusent. Conscients des risques qu'ils prennent en assistant à la démonstration de ces corps « contagieux », les spectateurs semblent apprécier le mélange entre familiarité (du corps humain banal et quotidien) et étrangeté (du corps phénoménal de l'inconscient) qui sous-tend de telles performances. Les théories sur l'instinct d'imitation et la suggestion ne font dès lors qu'entériner l'identification entre les corps somnambuliques affichés sur scène et les corps des spectateurs situés dans l'espace de réception.

1. « À la suite du succès prodigieux obtenu par le professeur Donato, une épidémie d'un genre particulier, que l'on pourrait appeler "fièvre magnétique", se répand partout sur son passage » (M. STROHL, « La Fièvre magnétique », *Le Val-de-Ruz*, 30 octobre 1880, cité dans Joseph DELBOEUF, *Magnétiseurs et médecins*, op. cit., p. 96).

2. M. STROHL, « Le Magnétiseur Donato », *L'Union libérale*, 23 octobre 1880 (cité dans Joseph DELBOEUF, *ibid.*, p. 95).

Aussi, les parallèles entre la psychologie de la foule et celle des spectacles de magnétisme se laissent saisir à plus d'un titre: soumis à une instance toute-puissante, les spectateurs deviendraient de purs automates guidés par un « suggesteur<sup>1</sup> »; par imitation, ils fusionneraient en une âme collective; et par contagion, ils réagiraient comme un seul corps excitable. Labile, excessif et incontrôlable, ce corps collectif polarise au surplus tous les poncifs liés à la féminité et à la femme (elle-même hystérique et perverse par « nature »). Les discours sur les exhibitions d'hypnotisme convoquent volontiers une série d'arguments développés par la psychologie collective qui cherche – au-delà de sa vision apocalyptique des foules déchaînées – à les convertir en un « agrégat discipliné, pacifique, pouvant servir de matière première à un régime démocratique<sup>2</sup> ».

De fait, les manifestations collectives de l'hypnose, du spiritisme et de la culture de masse préoccupent les autorités car elles créeraient une foule possiblement dangereuse pour l'ordre public, l'agitation d'un seul élément étant à même de contaminer tous les autres. En France (notamment), l'émergence, à la même époque, de combats communautaires visant la défense des minorités (sociales, politiques, économiques, etc.) poussent les autorités à élaborer des stratégies propres à civiliser les masses dans le but de les intégrer aux idéaux hygiénistes et démocratiques de la Troisième République; « c'est pourquoi, écrit Olivier Bosc, l'enchaînement de la foule est une nécessité, voire la mission essentielle dans l'esprit de ceux qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, contemplant sa marée montante<sup>3</sup> ». Il s'agit alors de transformer la foule en peuple, et dans le domaine qui m'intéresse: transformer la foule en *public*, pour emprunter une expression à Gabriel Tarde tirée de son ouvrage *L'Opinion et la foule* (1901)<sup>4</sup>. Ce processus consiste notamment à gommer les disparités individuelles à travers une série d'instruments technologiques (tels que les moyens de transport, les télé-communications et les loisirs de masse) qui forment un groupe humain censé réagir collectivement aux *stimuli*.

1. J'emprunte cette notion à l'ouvrage de Pasquale Rossi, *Les Suggesteurs et la foule. Psychologie des meneurs, artistes, orateurs, mystiques, guerriers, criminels, écrivains, enfants, etc.*, Paris, A. Michalon, 1904 [1902].

2. Olivier BOSCO, *La Foule criminelle*, op cit., p. 155.

3. *Idem*.

4. Gabriel TARDE, *L'Opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989 [1901], p. 12-13.

Dans ce cadre, les efforts de l'industrie du cinéma pour institutionnaliser les projections lumineuses dès 1908-1910 apparaissent comme participant à ces processus de domestication des foules livrant leurs corps automatiques aux suggestions, et s'abandonnant aux plaisirs de l'émotion pure. La spectatorialité de la première époque est également déterminée par l'imaginaire de la foule et la hantise des phénomènes sociaux de contagion. La réforme du cinéma qui démarre au tournant des années 1910 répond à sa manière à un besoin de prévenir la prolifération de corps « intrancés », notamment en faisant la promotion de spectateurs censés adhérer intellectuellement à la représentation et s'ajuster cognitivement au texte filmique. Afin d'étayer cette hypothèse, il faut encore examiner comment les énoncés sur les spectacles cinématographiques intègrent l'imaginaire médical et social de l'hypnose, la foule des vues animées étant frappée de maux comparables à ceux qui affectent les spectateurs des séances publiques de magnétisme.

### *Le spectateur hypnotisé*

Autour des années 1910, les enquêtes sur les méfaits du cinéma se multiplient, notamment au sein de divers groupes d'éducateurs, de psychologues et de criminologues qui associent étroitement l'accroissement des maladies nerveuses (et des comportements déviants) avec les manifestations propres à l'urbanité<sup>1</sup>. On s'interroge notamment sur les réactions physiologiques induites par la vision d'un film projeté sur un écran lumineux, le dispositif exposant le spectateur à l'emprise (physique et psychologique) de la représentation. La vulgarisation des thèses médicales sur l'hypnotisme et l'hystérie contribue alors à répandre la peur d'une épidémie de névropathie dont le cinéma serait responsable. Celui-ci devient le lieu de fixation d'angoisses quant à la suggestibilité de spectateurs assemblés en une foule difficile à contrôler. Dépositaires d'une préoccupation apparue dans le champ de la psychologie des foules et de l'anthropologie criminelle, certains discours concernent les répercussions du cinématographe sur la délinquance juvénile, des jeunes s'inspirant parfois de films pour commettre des infractions. La

1. Lee GRIEVESON, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.

réception des projections animées donnent en effet naissance à des énoncés qui combinent des éléments puisés (implicitement ou non) dans l'imaginaire combiné du corps nerveux et de la foule hypnotisée, irrationnelle et criminelle. On y retrouve toutes les notions, les fantasmes et les représentations fixés à cet imaginaire du corps-machine hypersuggestible et somnambuloïque – là où le spectateur devient un corps infiltré d'électricité et en proie à des automatismes irrépessibles.

Les commentaires technophobes soulignent fréquemment les analogies existant entre l'hypnose et le film, à commencer par la manière dont tous deux exercent sur le sujet une influence pendant le processus d'induction/projection ou dans l'après-coup de la séance. On s'inquiète en particulier des pouvoirs de suggestion du cinéma sur les sujets « précaires » tels les enfants, les adolescents, les malades mentaux et les femmes qui seraient tentés de copier des modèles comportementaux jugés inconvenants. Postulant l'idée d'un « bon cinématographe » contre un mauvais, le philosophe et sociologue Henri Joly s'indigne des « représentations qui, sous prétexte d'émouvoir la pitié, la paralysent par la terreur malsaine de leurs images : il y a le mouvement qui entraîne des natures faibles dans le vertige de scènes criminelles » :

« On amènera la victoire du bon cinéma sur le mauvais, en rendant le premier [...] plus attrayant que le second, il lui suffira d'en appeler, non plus aux nerfs et à la peau, mais à l'esprit et à l'harmonie d'une imagination instruite de tout ce que la justesse des proportions, le respect des convenances et le sens de la délicatesse dans le courage lui réservent de jouissances supérieures<sup>1</sup>. »

Excitabilité nerveuse des spectateurs et suggestibilité du spectacle forment un couple inséparable dans cette démonologie du cinéma non moins que corrupteur des âmes, et dont atteste directement un texte de Louis Salabert qui dénonce l'« usure nerveuse » provoquée par le film :

« Inspirateur du crime, propagateur des mauvaises mœurs, dangereux même pour la foi, le cinéma met encore en péril la santé de l'âme. C'est là son méfait le plus général et, en un certain sens, le plus inquiétant, car ce péril, presque indépendant de la valeur morale, se retrouve dans des œuvres d'apparence inoffensive. C'est une sorte de loi du genre : il s'en

1. Henri JOLY, « Le Bon cinématographe », *op. cit.*, p. 79-80.

dégage une excitation morbide qui lentement ruine l'équilibre normal de l'âme<sup>1</sup>.»

Derrière cette stigmatisation du film comme corrompueur de l'âme et du corps s'ébauche le spectre de la passivité forcée du spectateur devenu un corps automatique irrationnel. Usant du vocabulaire classique de la suggestion et de ses dérivés (l'excitation, l'impression, etc.), certains auteurs font communément appel à la métaphore du fluide qui rappelle les origines mesmériennes de l'hypnose. Significativement, Édouard Poulain convoque l'imaginaire électrique du corps névrotique dans un passage traitant des effets hypnotiques du cinéma :

« Sur les bancs de la Cour d'assise de Rennes sont assis 7 garçons et 2 filles. Ayant vu jouer à la guerre, ils l'ont déclarée à la société. Au cours des interrogatoires les jeunes criminels avouent avoir été impressionnés et suggestionnés par la vue des pellicules cinématographiques exaltant des exploits de bandits. Le fluide ! Le fluide hypnotique ! Voilà comment la représentation d'aventures sensationnelles surexcite les imaginations et exerce une influence délétère. Voilà où conduisent le dévergondage et la prostitution du cinématographe<sup>2</sup>. »

Persuadé que l'opinion publique n'accorde pas suffisamment de crédit à sa dangerosité, le psychiatre Robert Gaupp critique un passe-temps à même d'engendrer de grandes frayeurs, des chocs émotionnels ou une exaltation pathologique de l'imagination. Il assure que les médecins sont en effet bien placés pour connaître l'impact qu'ont certaines images sur le psychisme des individus sans défense<sup>3</sup>. D'après le magistrat Albert Hellwig, les enfants pâtissent davantage du cinéma, et tout spécialement du *Schundfilm*, un genre de film défini comme sensationnaliste et vulgaire. En voyant des scènes de crime se répéter de séance en séance, l'enfant court le risque que ne s'impriment dans son esprit des « images-souvenir » perturbant son équilibre mental. Brouillant le sens du bien et du mal, le sensationnalisme du « mauvais film » s'impose pour Hellwig comme la pré-condition aux délits de toute nature (vagabondage, troubles de l'ordre public, etc.), ainsi que facteur

1. Louis SALABERT, « Le Film corrompueur » [1921], dans Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., p. 89.

2. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime*, op. cit., p. 32.

3. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », op. cit., p. 270.

direct ou indirect de criminalité<sup>1</sup>. Les troubles psychiques et somatiques ne sont toutefois jamais aussi graves que les conséquences du cinéma sur le comportement de l'enfant en famille ou en public. Aussi les vues animées encourageraient l'incivilité, la grossièreté et la petite délinquance<sup>2</sup>. Partant, il est impératif pour les autorités de combattre le *Schundfilm* au motif qu'il attise l'insoumission sociale, le mauvais goût et la confusion du sens des réalités, précise Hellwig<sup>3</sup>.

Toutefois, en ce qui concerne l'hypothèse d'une corrélation entre film et criminalité, les experts ne sont pas unanimes en raison du manque de preuves scientifiques et de témoignages précis<sup>4</sup>. Bien qu'il soit très difficile d'établir de manière univoque le lien de causalité entre la vision d'un film et le passage à l'acte, déclarent Albert Hellwig et Robert Gaupp, la pratique montre que la mise en cause du spectacle cinématographique dans des cas de petites ou grandes infractions ne peut être éludée. Ils stigmatisent principalement les films qui dépeignent la vie d'un criminel dont le pouvoir suggestif a un immense retentissement auprès des jeunes, tout comme la vision d'agressions, de vols, de meurtres et de suicides<sup>5</sup>. Si le cinéma ne pousse pas mécaniquement au pire, de telles scènes pourtant impressionneraient durablement les enfants.

En réalité, de toutes les formes culturelles existantes, le cinéma représenterait celle qui exerce les effets suggestifs et inconscients les plus puissants : la vitesse de défilement des images, le bruit du projecteur, l'obscurité de la salle encouragent la somnolence et annihilent tout esprit critique<sup>6</sup>. Au point, affirme Hellwig, de toucher l'ensemble du public, indépendamment de l'âge, du sexe et de l'état de santé des spectateurs. À l'appui, il donne l'exemple d'un garçon de ferme qui un jour assassine, sans raison apparente, le fils de son employeur âgé de quatre ans et demi. Or, dépourvu d'antécédents indiquant un penchant sadique, et considéré comme un adolescent « normal », le meurtrier

1. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, *op. cit.*, p. 42-43.

2. Il est question de « renforcement des passions et pulsions asociales » (*ibid.*, p. 63). (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 133-135.

4. *Ibid.*, p. 58

5. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 269.

6. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », *op. cit.*, p. 100.



est connu pour fréquenter assidûment les salles de cinéma<sup>1</sup> où il aurait vu deux films dont quelques scènes ressembleraient au forfait commis sur le petit garçon<sup>2</sup>. On accuse alors le criminel d'avoir reproduit par imitation certains gestes vus à l'écran, ce qui permettrait de certifier la portée inconsciente de la perception filmique<sup>3</sup>.

Dans les salles non réglementées par une censure sévère, les projections représentent une série de dangers classifiés par Hellwig en fonction de leur gravité: 1° Les attouchements sexuels encouragés par l'obscurité de la salle. 2° Le vol et la mendicité. 3° Les agressions, le suicide et le meurtre, lesquels forment de loin la catégorie la plus sérieuse – soit que le film influence directement le passage à l'acte criminel, soit qu'il déclenche indirectement des pulsions criminelles latentes chez une jeune personne<sup>4</sup>. Hellwig mentionne la situation d'une servante qui tua son maître en mettant du poison dans sa nourriture après avoir vu, dans un film, une scène d'intoxication volontaire; le cinéma sera alors pris comme bouc émissaire par la jeune fille cherchant à se dédouaner de son crime<sup>5</sup>.

Pendant la Première Guerre mondiale, le chef britannique du département des Enfants au ministère de l'Intérieur estime que le développement de la criminalité infantile est en partie corrélée au cinéma. Le ministre garantit n'avoir « pas le moindre doute sur la mauvaise influence de beaucoup de films »:

« Rien que la semaine dernière nous recevions une lettre d'un père qui racontait qu'il avait trouvé son enfant essayant d'étrangler sa sœur. Et comme explication, il raconta qu'il avait vu un homme étrangler une femme dans un film [...]. Le spectacle de l'œil est plus démoralisant que la littérature, parce que l'appel de l'œil est plus grand que l'appel de l'esprit et que la mémoire de l'enfant est frappée et se souviendra beaucoup plus facilement d'impressions qui resteront permanentes. »

1. Albert HELLWIG, «Über die schadhliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen», *op. cit.*, p. 119.

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 120.

4. Albert HELLWIG, «Kinematograph und Verbrechen», *Monatsschrift für Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform*, 1912-1913, Jahrgang IX, p. 712-713.

5. *Ibid.*, p. 713.

Cependant, précise-t-il, il faut également se méfier des enfants qui accusent le cinéma d'être une source d'inspiration «car cela semble devenir une mode pour eux de lui attribuer une responsabilité sur les crimes et les délits qu'ils commettent et qu'ils imitèrent simplement après les avoir reproduits<sup>1</sup>». Ces propos reprennent à leur compte la figure de l'enfant imitateur également présente dans les traités sur les maladies nerveuses et la criminalité infantile, les médecins décrivant régulièrement son âme comme une cire molle et malléable<sup>2</sup>. Tous les médecins s'accordent pour affirmer que l'enfant «est très suggestionnable», «très accessible à la suggestion<sup>3</sup>». Dans l'esprit d'Édouard Poulain, le cinéma «offre aux foules des vues dégradantes et d'un désastreux effet pratique. Qu'on se rappelle le cas de cette jeune fille de Philadelphie, qui, au sortir d'une représentation se suicida pour imiter la jeune fille abandonnée qu'elle venait de voir sur l'écran<sup>4</sup>!». La contagion par le cinéma est ainsi dépeinte à l'aide d'images aussi expressives que topiques :

«Le besoin de copier l'image qui bouge... l'image qui vole... l'image qui tue... Oh! la propre jeunesse qui met une région en coupe réglée<sup>5</sup>! [...] Toujours le film suggestif... Toujours le modèle enjôleur... Le modèle à calquer... Tel l'alcool pour ivrogne. N'y a-t-il pas là un véritable péril social<sup>6</sup>?»

Cette rhétorique animiste où le film est rendu coupable de toutes les infractions souligne l'emprise dissolvante du cinéma qui s'origine à la fois dans le dispositif et le contenu des films. Typiquement, Poulain dote le film d'un double pouvoir d'excitant et d'anesthésiant, le premier éveillant les vils instincts, le second inhibant les défenses imposées par la morale, phénomène qui se traduit par la surstimulation sensitive et l'absorption totale entre le perçu et le percevant. Cette dualité entre suractivité et passivité constitutives de la réception cinématographique autorise

1. A. COLANÉRI, «Les Enfants en Angleterre», *op. cit.*, p. 3.

2. «L'âme de l'enfant est une argile encore malléable qu'on peut réformer, et que, dans bien des cas, un médecin psychologue un peu habile peut pétrir à sa guise» (Émile LAURENT, *La Criminalité infantile*, Paris, A. Maloine, 1906, p. 158).

3. Paul JUQUÉLIER et Auguste VIGOUROUX, *La Contagion mentale*, *op. cit.*, p. 105.

4. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime*, *op. cit.*, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 32-33.

6. *Ibid.*, p. 33.

Poulain à déplorer l'existence des « films excitateurs » et « suggestifs » qui entraînent des « natures faibles et [des] esprits agités [...] dans le vertige criminel<sup>1</sup> ». Or, les spectacles populaires autour de 1900, estime Rae Beth Gordon, ne peuvent être compris sans les référer aux notions d'imitation et de contagion homologuées par les théories de l'hypnose et du somnambulisme<sup>2</sup>. Elles sont présentes à la fois dans les vues qui thématisent les figures du dédoublement, de la crise hystérique, de la transe, etc., et dans la réception de l'expérience cinématographique. Aussi, les mises en garde contre les effets hypnotiques du film ont parfaitement assimilé les thèses sur l'instinct d'imitation et la contagion du mouvement, le spectateur courant le risque de reproduire ce qu'il perçoit à l'écran, qu'il s'agisse de la trépidation du profilmique ou des actions des personnages :

« Il serait bon, explique le psychiatre Georges Genil-Perrin, de bannir des représentations cinématographiques les sujets entachés de merveilleux, et ceux qui ont quelques rapports avec la pathologie mentale, faute de quoi une innocente distraction deviendrait aussi dangereuse que les pratiques du spiritisme<sup>3</sup>. »

Les déclarations sur le cinématographe ne font que traduire au plan d'une critique sociale du médium l'obsession d'une captation hypnotique manifeste dans l'imaginaire scientifique et populaire. Selon Rae Beth Gordon encore, de nombreuses vues du cinéma premier reflètent cette angoisse teintée d'attrance vis-à-vis de l'hypnose, comme l'illustrent les mises en scène de personnages hypnotisés, de somnambules et de magnétiseurs. Garants de la popularité d'une imagerie qui mise sur les effets sensationnalistes du corps automatique et nerveux, ces représentations produiraient auprès des spectateurs des processus mimétiques irrésistibles, permettant du même coup d'expérimenter momentanément la maladie mentale. Le risque de contagion de la folie fonde donc une majeure partie de ces énoncés qui redoutent les effets pernicieux des projections lumineuses sur certaines catégories de spectateurs.

1. *Ibid.*, p. 152.

2. Rae Beth GORDON, « Hypnotisme, somnambulisme et le cinématographe », *De Charlot à Charcot, op. cit.*, p. 153-194.

3. Georges GENIL-PERRIN, « Revue de la *Rivista Italiana di Neuropatologia psichiatrica*, 1912 », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, novembre 1912, t. XVI, n° 11, p. 512.

De la stigmatisation du cinématographe formulée par les élites bourgeoises cinéphobes, on peut tirer les constats suivants :

1. Si elle semble s'appliquer principalement à des films triviaux et vulgaires, elle vise le cinéma dans son ensemble, et plus spécifiquement son dispositif dont l'efficacité suggestive est reconnue au-delà de la seule critique d'obédience réactionnaire. Certains commentateurs, y compris Édouard Poulain lui-même, reconnaissent dans les effets hypnotiques du film un outil pédagogique indéniable :

« L'enseignement par les yeux est le plus puissant qui se puisse concevoir. Par conséquent le cinématographe grâce à ses vertus attrayantes parce qu'animées, est le plus colossal moyen de diffusion, le plus merveilleux appareil de démonstration, le plus précieux instrument d'investigation scientifique. Sorte d'hypnotisme comme la publicité commerciale répétée à jets continus<sup>1</sup>. »

La métaphore de l'hypnose sert à souligner la puissance immersive de l'image filmique qui captive les spectateurs au point d'altérer le principe de réalité<sup>2</sup>. Présente dans le domaine de la représentation filmique dès l'invention du cinématographe<sup>3</sup>, elle fait nonobstant son apparition dans les discours sur le cinéma autour de 1910, se chargeant alors de connotations négatives distinctives du mépris que suscitent les pratiques hypnotiques tombées en disgrâce. Jörg Schweinitz explique que la transition vers le film de long métrage coïncide à la fois avec le déclin définitif de l'hypnose médicale et les critiques du spectacle cinématographique comme dispositif hypnotique<sup>4</sup>. Il faudra attendre les textes de Hugo Münsterberg et de Jean Epstein pour que les propriétés hypnotiques de l'image filmique soient à nouveau positivées dans la sphère de la théorie du cinéma.

2) Au travers de la condamnation du cinématographe, s'ébauche une théorie pathologique du spectateur réduit à un corps automatique et inconscient. Toutefois, cela doit être relativisé eu égard aux pratiques culturelles qui font explicitement appel à des spectateurs enfiévrés par

1. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime*, *op. cit.*, p. 130.

2. Sur la métaphore de l'hypnose, cf. Ruggero EUGENI, « The Phantom of Relationship, the Poverty of Cinema and the Excess of Hypnosis », *Cinema & Cie*, n° 2, printemps 2003, p. 47-53.

3. Jörg SCHWEINITZ, « Immersion as Hypnosis... », *op. cit.*

4. *Ibid.*, p. 40.

le spectacle qui leur est offert, la captation hypnotique relevant d'un envoûtement plus réjouissant que morbide<sup>1</sup>. «La formidable puissance attractive de l'écran sur la foule» est codifiée par le critique suisse romand Émile Vuillermoz, à l'image d'un «esclavage heureux et inconscient<sup>2</sup>», là où d'autres redoutent ses incidences funestes. Les programmes dont font parade les bonimenteurs afin d'attirer la foule sur les champs de foire mettent d'ailleurs explicitement l'accent sur le sensationnalisme de la représentation, et ce pour le plus grand plaisir du public. Marcel Lapiere rappelle que «le "cinématographe", il faut l'avoir connu dans les champs de foire». Voilà comment «monsieur le directeur» haranguait alors ses clients potentiels :

«Venez voir, Mesdames et Messieurs, le plus prodigieux spectacle de tous les temps. Venez voir le cinématographe, la merveille du siècle. Nous avons l'honneur et l'avantage de vous offrir, aujourd'hui, un programme sensationnel et absolument inédit. Pour commencer, nous allons vous faire rire avec l'histoire de *la Nourrice mystifiée*. C'est de la bonne gaité française dont vous nous direz des nouvelles. Ensuite, et sans faire pour cela la politique, nous vous montrerons *les Réceptions du président Loubet*. Nous continuerons par un drame pathétique: *le Mauvais Riche* qui vous plongera pendant quelques minutes dans l'émotion la plus profonde. C'est un drame vécu et vous en apprécierez le réalisme bouleversant. J'ai dit: *le Mauvais Riche*! Pour ne pas vous laisser sur cette impression attristante, nous terminerons par une vue très divertissante du fameux *Bal du Moulin Rouge*! En tout, vingt-cinq minutes de spectacle attrayant, instructif et varié<sup>3</sup>.»

La part de plaisir, d'émotions et de rire intrinsèque aux premières projections est révélatrice du type de spectateur idéal visé par une programmation éclectique et excitante. Loin de susciter le recueillement ou la contemplation, le cinématographe exacerbe les émois, enthousiasme et bouleverse. Faisant appel au corps plus qu'à l'esprit, le cinématographe revendique des visiteurs vifs et réactifs, mimétiques et empathiques, à l'humeur changeante, séchant leurs larmes pour aussitôt rire aux éclats; mais il postule tout autant des sujets percevants clairvoyants qui s'abandonnent

1. *Infra*, chapitre 12.

2. Émile VUILLERMOZ, «Les Initiés», 15 décembre 1917 (cité dans Pascal Manuel HEU, *Le Temps du cinéma: Émile Vuillermoz le père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 116).

3. Marcel LAPIERRE, *Les Cent visages du cinéma*, op. cit., p. 71.

aux joies procurées par leur corps automatique et « régressif ». À l'instar des hystériques et des hypnotisés, le corps spectatorial du cinéma premier se définit par son instabilité, son irritabilité, sa dissémination identitaire. Captifs de leurs illusions et de leur imagination exacerbée, les spectateurs deviennent un lieu-carrefour d'échanges avec le monde extérieur qui émancipe le moi de sa raison pour l'ancrer davantage dans une dynamique physiologique (fig. 36). Mais si le cinématographe met à disposition un espace où s'affichent les représentations multiples et complexes du corps nerveux, il influe en retour sur celles-ci lorsqu'il donne lieu à des conceptualisations de l'appareil psychique comme dispositif d'images animées aux effets magnétisants.

### *La psychologie de la « foule » cinématographique*

L'immense succès que rencontre le cinématographe dès ses débuts fait l'objet de commentaires qui soulignent la nécessité de surveiller, dans les décennies futures, « le plus moderne des divertissements de masse<sup>1</sup> ». On relève souvent le rôle à la fois social, populaire et démocratique des projections lumineuses dont les thèmes universels plaisent au plus grand nombre. Qu'ils englobent les spectateurs dans une « foule » ou dans une « masse », qu'ils soient sceptiques ou enthousiastes, les observateurs attribuent systématiquement au cinématographe « une force universelle sans cesse agissante pour porter à travers l'espace et le temps [...] la pensée et les actes de toute l'humanité<sup>2</sup> ». Là où il se déploie, dans des structures itinérantes ou sédentaires, il draine des visiteurs en quête d'un spectacle récréatif et bon marché goûté dans une ambiance conviviale. Il ne faut donc pas oublier, qu'en parallèle à une vision apocalyptique du cinéma comme manipulateur des foules, se développe une conception positive du médium appréhendé dans ses valeurs communautaires, universalistes et spirituelles (altérées par la société capitaliste naissante)<sup>3</sup>. Matilde Serao, une romancière napolitaine, se passionne pour cette

1. Émilie ALTENLOH, « Pour une sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 321.

2. François DUSSAUD, « Depuis Gutenberg » [1906], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 75.

3. Sur la question du cinéma et de la psychologie des foules, voir l'étude très complète d'Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules*, *op. cit.* (en particulier : p. 39-70).



Fig. 36. *A Film Johnnie* (Charlie Chaplin, 1914, Keystone).

« expression universelle<sup>1</sup> » qu'est le cinématographe, capable de réunir dans un même espace des personnes issues de toutes les classes sociales. Le « public du cinématographe est fait de mille âmes simples », écrit-elle, ou plutôt il devient « une unique âme simple<sup>2</sup> » qui éprouve les mêmes émotions simultanément, remettant en question les hiérarchies sociales. En 1918, Victor Oscar Freeburg, un critique de théâtre intéressé par le cinéma, rappelle que « le public du cinéma est une masse<sup>3</sup> » réunie pour un temps déterminé dans un espace précis :

« Le contact est à la fois spirituel et physique. Non seulement, on touche les épaules de notre voisin et on vit dans son atmosphère, mais on est infecté par ses émotions et on partage ses désirs, intentions, réactions. »

1. Matilde SERAO, « Parla una spettatrice », *L'Arte muta*, n° 1, 1916, p. 31. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 32.

3. Victor Oscar FREEBURG, *The Art of Photoplay Making*, New York, Arno Press/The New York Times, 1970 [1918], p. 7. (Je traduis).

Le spectateur inclus dans un groupe est « inconsciemment influencé par ses compagnons et ses voisins », sa capacité à raisonner diminuant à mesure que ses émotions grandissent. Car la foule « est plus émotionnelle qu'intellectuelle que chacun de ses membres avant de se réunir<sup>1</sup> ». Les spectateurs se transforment en un seul corps anonyme pour voyager dans l'imaginaire. Moins rationnelle que le public de théâtre, le public du cinéma partage alors des sentiments communs exaltés par « le plaisir de l'œil », cette « sensation primitive<sup>2</sup> » procurée par l'image filmique. Par certains aspects, cette vision communautaire fait écho aux théories de l'esprit du philosophe allemand Theodor Lipps qui, à la suite de Robert Vischer<sup>3</sup>, envisage l'empathie esthétique comme un moyen de comprendre le sens d'une œuvre *via* son ressenti<sup>4</sup>.

Traduites en termes d'« art des foules », de « langage universel », d'« esperanto visuel » ou d'« éducateur des foules », ces valeurs modèlent une « conception panthéiste, ou mystique de l'univers », rappelle Emmanuel Plasseraud dans son étude sur les théories postromantiques du cinéma. Sous cet angle, l'emprise hypnotique du cinématographe est versée sur le compte d'un élargissement de la conscience, d'une hyperlucidité « par laquelle [les spectateurs] participeraient au même univers (noosphère, réservoir cosmique) sans pour autant que leur individualité soit dissoute<sup>5</sup> ». La puissance suggestive et hypnotique du dispositif cinématographique exacerbe une forme de solidarité entre les spectateurs qui, à leur tour, s'amalgament au monde (actuel et virtuel) pour créer le rêve grandiose d'un art unanimiste. Cette vision particulière de la foule hypnotisée dessine au final l'image d'une subjectivité qui récupère une pureté d'âme dans son union avec un tout. Elle se développe surtout dans les années 1920 où les représentations négatives de la foule cinématographique limitée par l'instinct cérébral s'orientent peu à peu pour en faire un *public* vu « comme une communauté virtuelle [...] dispersée dans l'espace, partiellement institutionnalisée et surtout

1. *Ibid.*, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. Robert VISCHER, « Le Sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique », traduction française Maurice Elie, *Aux origines de l'Empathie*, Nice, Éditions Ovidia, 2009 [1873], p. 57-100.

4. Theodor LIPPS, *Psychologische Untersuchungen. Zur Einfühlung*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1913.

5. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules, op. cit.*, p. 307.



unie par la conscience de partager une opinion, un goût, un point de vue ou une passion<sup>1</sup>». Les effets suggestifs de l'image cinématographique sont alors subordonnés à une lecture positive du public qu'une passion commune réunit aux quatre coins du monde, comme l'exemplifient les thèses de Jean Epstein. Les énoncés dépréciatifs de l'hypnose et de la suggestion n'ont donc pas l'exclusivité des discours autour de 1900, même si les utopies unanimistes sont à quérir plutôt du côté des avant-gardes artistiques et littéraires (et non pas tant du côté des médecins ou des magistrats qui tentent de normaliser la réception cinématographique)<sup>2</sup>.

On rencontre néanmoins une exception notable dans l'ouvrage du psychologue italien Pasquale Rossi, la *Psychologie collective* (1899) qui livre une appréciation favorable du spectacle cinématographique, considérant la contagion comme un moyen de créer une âme collective forte de la «sympathie» de ses membres<sup>3</sup>. L'influence de Gabriel Tarde sur Rossi se laisse deviner à travers certaines thèses, dont celle des technologies de communication comme concrétisation au plan matériel des phénomènes de suggestion collective. Tarde comprend en effet la subjectivité à l'instar d'un appareil récepteur et transmetteur d'informations qui circulent consciemment ou non d'un sujet à l'autre, l'usage de métaphores technologiques telles que la photographie accentuant le caractère automatique et irrésistible de l'imitation<sup>4</sup>. Dans un ordre d'idées comparables, Pasquale Rossi estime que le cinématographe et les autres machines de la modernité (phonographe, photographie) produisent des «décharges sympathiques<sup>5</sup>» qui se transmettent très rapidement à l'intérieur d'un groupe humain<sup>6</sup>: le spectacle cinématographique s'adresserait à une foule compacte de personnes unie par «une âme collective sous la stimulation d'une

1. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 110. (Je traduis).

2. Pour une étude sur le cinéma comme esperanto visuel et art fondé sur le primat du musicalisme, je renvoie à l'ouvrage de Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme*, *op. cit.*.

3. Pasquale ROSSI, «Psicologia collettiva» [1899], dans Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, *op. cit.*, p. 132-136. Cf. p. 55-58.

4. «Une action à distance d'un esprit sur un autre, [...] une action qui consiste dans une reproduction quasi photographique d'un cliché cérébral par la plaque sensible d'un autre cerveau [...]. J'entends par imitation toute empreinte de photographie inter-individuelle, pour ainsi dire qu'elle soit voulue ou non, passive ou active» (Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, *op. cit.*, p. 46).

5. Pasquale ROSSI, «Psicologia collettiva», *op. cit.*, p. 133. (Je traduis).

6. *Ibid.*, p. 135.

excitation qui envahit simultanément les psychés individuelles<sup>1</sup>». Il s'établirait alors entre le film et les spectateurs une sorte de jonction psychologique *via* des « ondes névro-psychiques<sup>2</sup> » favorisant l'instinct d'imitation des gestes, des expressions et des sentiments montrés à l'écran. Loin des sanctions dégénérationnistes, le spectateur de Rossi est éminemment sensible, capable d'empathie, d'expressivité et de communication, un corps riche de possibilités révélées par les progrès technologiques.

Atypique, cette source reste isolée dans un contexte où l'emporte une interprétation technophobe du cinéma qui réprouve les effets contagieux de l'image filmique. Tandis que les idéaux fusionnels se propagent surtout à la fin des années 1910 et durant les années 1920-1930, l'emploi des tropes cataclysmiques comme mode de dénonciation des effets délétères de l'hypnose collective dominant nettement l'entre-deux-siècles.

Nombre d'auteurs établissent explicitement le rapprochement entre la psychologie des foules, la modernité et le cinéma, le plus souvent dans une perspective de critique sociale du médium. Le film est dépeint comme un pôle d'attraction hypnotique, notamment lorsqu'il s'agit de décrire les effets imitatifs qu'il induit chez des spectateurs psychologiquement instables. Lui-même tributaire des théories médico-psychologiques, le concept de la psychologie des foules électrisées par un agent extérieur peut être mis en parallèle avec le public de cinéma saisi à l'image d'un groupe hypnotisé par la représentation.

Prenons l'exemple du médecin allemand Hermann Duenschmann qui, en 1912, rédige un article déchiffrant le cinéma à l'aide du modèle de la psychologie des foules de Gustave Le Bon<sup>3</sup>. Sous l'angle d'une critique de la culture de masse, Duenschmann comprend les spectateurs comme une foule influençable et irrationnelle entièrement dépendante de son imagination<sup>4</sup>. Bien plus efficace que le théâtre, le cinéma tirerait son pouvoir de suggestion de son langage visuel : avec sa force expressive et purement optique, la « pantomime cinématographique » exercerait

1. *Ibid.*, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 135

3. Hermann DUENSCHMANN, « Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie » [1912], dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933*, *op. cit.*, p. 85-99.

4. *Ibid.*, p. 90.

une influence à la fois quantitative et qualitative<sup>1</sup>. Touchant une foule considérable d'individus à travers le monde, le cinéma s'avère d'autant plus puissant que sa force s'exerce de manière inconsciente<sup>2</sup>. Les projections lumineuses entraîneraient alors leurs visiteurs dans des élans communs<sup>3</sup>, les invitant à se fondre dans un agrégat humain et à abdiquer leur libre-arbitre. Face au film, les spectateurs vivraient une situation analogue à celle de l'hypnotisé dans les mains de son hypnotiseur<sup>4</sup>, la reproductibilité technique et la diffusion massive de l'image filmique renforçant l'impact psychologique du cinématographe qui devient un nouveau facteur de cohésion sociale.

Le théologien évangéliste et enseignant allemand Adolf Sellmann s'interroge lui aussi sur le succès phénoménal du cinéma qui draine un public fort nombreux, et en particulier des jeunes et des enfants<sup>5</sup>. Créateur d'une véritable nouvelle culture populaire (« *Volksbildung* »), le cinéma doit sa prospérité à son prix accessible, ses horaires continus, sa nature à la fois divertissante et instructive, ainsi qu'à l'effet fascinant de l'image cinématographique<sup>6</sup>. Pourtant, il présenterait le tort de s'allier avec le capitalisme dans le but d'abêtir ou de débaucher les masses<sup>7</sup>, notamment à l'aide de *Schundfilms* qui provoquent des préjudices bien pires que le *Schundroman*<sup>8</sup>. De même que les experts cités plus haut, Adolf Sellmann noue un lien de cause à effet entre le cinéma et le crime, alléguant des articles de journaux américains qui relatent des faits divers causés soit-disant par les vues animées<sup>9</sup>. Il fait donc du cinéma une affaire qui concerne l'ensemble de la société chargée d'assainir un spectacle encore dénaturé par la présence de films grossiers et impropres à l'éducation du peuple.

Au final, ces hommes engagés dans la réforme du cinématographe dépeignent régulièrement le public sur le modèle de la foule criminelle. Comprise comme un complexe d'individus mus par une seule âme, cette

1. *Ibid.*, p. 91.

2. *Idem.*

3. *Ibid.*, p. 89.

4. *Ibid.*, p. 90.

5. Adolf SELLMANN, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », *op. cit.*, p. 6.

6. *Idem.*

7. *Ibid.*, p. 12.

8. *Idem.*

9. *Ibid.*, p. 13.

« foule » se distingue essentiellement par son excitabilité et sa suggestibilité, des propriétés qui concernent, non seulement les névropathes, mais également, dans certaines circonstances, les sujets sains de corps et d'esprit. C'est ce qu'on apprend avec Pierre Janet pour qui les formes de « désagrégation mentale et de suggestion » se manifestent « chez une foule d'individus qui ne sont pas des névropathes, au sens précis du mot<sup>1</sup> ». Par suite, et en extrapolant cette remarque de Janet, la suggestibilité peut venir concerner tous les spectateurs définis en tant que groupe humain éminemment influençable. Or, ce trait s'accompagne d'une connotation particulière, l'impressionnabilité constituant, avec la labilité, le nervosisme et la superficialité, un invariant de la psychologie féminine. Telles sont, en effet, les qualités évoquées pour désigner les spectateurs, la femme et la foule urbaine avides de sensations fortes et acquises au consumérisme<sup>2</sup>. La description que donne Adolf Sellmann du cinématographe souligne de manière éloquent son potentiel d'émas-culation : il n'aurait rien à proposer en termes d'idées, de pensées ou de contenu signifiant ; après avoir assisté aux acrobaties, courses-poursuites et autres farces totalement insensées, le cœur et l'esprit des spectateurs resteraient totalement vides<sup>3</sup> ; la variété des programmes et des genres de films encourageraient la passivité, l'inconstance et la superficialité ; et la suggestion viderait les individus de leur personnalité. En tout état de cause, l'expérience des vues animées est appréhendée par les élites intellectuelles et sociales sous le prisme multiple de la psychologie des foules, de la femme et du névrosé qui dispensent des tropes facilement exploitables par ses contempteurs.

1. Pierre JANET, *L'Automatisme psychologique*, op. cit., p. 498.

2. Voir Émile TARDIEU, *L'Ennui : étude psychologique*, op. cit., p. 219.

3. Adolf SELLMANN, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », op. cit., p. 7-8.

## CHAPITRE 11. PROJETER DES FANTÔMES

Discuté dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque le spiritisme se répand partout dans le monde occidental, le problème des pratiques illicites du médiumnisme se pose immédiatement à ceux qui doutent de la réalité des phénomènes paranormaux<sup>1</sup>. En France, les *Annales des sciences psychiques*<sup>2</sup>, dirigées par le physicien Xavier Dariex, publient les résultats d'enquêtes supervisées par des comités d'experts auprès de médiums revendiquant des dons paranormaux. Taxées de charlatanisme, les séances spirites déclenchent des polémiques centrées sur la question de l'authenticité de faits surnaturels, et, par ricochet, de la bonne foi des médiums. Malgré les efforts des sympathisants pour dissiper les malentendus déclenchés par la profusion de pratiques douteuses, le grand public confond souvent médiumnisme, voyance, somnambulisme et magnétisme. Certaines personnalités et intellectuels, pour leur part, fondent revues, sociétés, cercles d'études, rédigent nombre d'ouvrages, et surtout élaborent des nouveaux protocoles expérimentaux afin de tester les capacités des médiums<sup>3</sup>. L'enjeu de ces séances contrôlées consiste, selon les cas, à observer, à attester ou à démentir des faits inexplicables par la science, comme l'hallucination télépathique ou la vision à distance

1. Simone NATALE, «Spiritualism exposed: Scepticism, Credulity and Spectatorship in End-of-the-Century America», *European Journal of American Culture*, vol. 29, n° 2, 2010, p. 133-144; Peter LAMONT, «Magician as Conjuror, A Frame Analysis of Victorian Mediums», *Early Popular Visual Culture*, vol. 4, n° 1, avril 2006, p. 21-33 et «Spiritualism and Mid-Victorian Crisis of Evidence», *The Historical Journal*, vol. 47, n° 4, 2004, p. 897-920; James W. COOK, *The Arts of Deception. Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001.

2. Publication bimensuelle paraissant de 1891 à 1919 à Paris chez Félix Alcan. Elle porte le sous-titre de «Recueil d'observations et d'expériences», et elle émane de l'Organe de la Société universelle d'études psychiques.

3. Bernadette BENSUADE-VINCENT et Christine BLONDEL, *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002.

et, plus généralement, les produits de ce «sixième» sens, une forme d'intelligence supposée présente chez certains individus.

Cette tendance qui consiste à voir et à projeter des fantômes renvoie plus largement à la prégnance d'une culture neurologique intriguée par les troubles de la perception, comme le prouve l'importante littérature consacrée aux illusions visuelles, aux rêves et aux hallucinations. Les découvertes scientifiques et technologiques qui potentialisent la perception humaine en lui ouvrant des domaines réservés jusque-là à l'invisible et à l'inconnu, révèlent la fragilité des sens, tout en enrichissant l'imaginaire de fantômes redevables au choc culturel et social par elles produites. Les incertitudes liées à la vision – phénomène hautement subjectif et labile – interpellent les savants à la recherche de preuves garantissant la fiabilité du perçu. D'où le besoin d'élaborer des outils destinés à mesurer la force psychique et à contrôler les performances des médiums spirites<sup>1</sup> – même si la photographie des esprits a été discréditée en France depuis l'affaire Édouard Buguet<sup>2</sup>. Symptôme de l'incertitude qui entoure les faits parapsychiques, la compilation obsessionnelle et répétitive de témoignages glanés dans le vécu personnel des observateurs et celui de leur entourage direct ou indirect, devient la stratégie rhétorique la plus commune. Comme si le cumul de témoignages pouvait servir de rempart à l'impossible quête de vérité scientifique. Or, on l'a déjà vu avec l'hypnose, les sciences du psychisme gravitent autour d'un problème central et définitoire de la subjectivité en circulation à l'époque : celui de la suggestion et de l'illusion des sens.

Au tournant du siècle, les champs du cinéma et de l'hypnose rencontrent en plusieurs points ceux du spiritisme et de la prestidigitation dont les pratiques renvoient au paradigme des arts trompeurs<sup>3</sup>. Les rapprochements entre le spiritisme, la magie et le cinématographe

1. Voir Bernadette BENSUADE-VINCENT et Christine BLONDEL, *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, op. cit. ; Sofie LACHAPPELLE, *Investigating the Supernatural*, op. cit.

2. Clément CHÉROUX et al., *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004 ; Rolf H. KRAUSS, *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: An Historical Survey*, Portland, Nazraeli Press, 1995.

3. Cf. Matthew SOLOMON, *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2010 ; « Magic, Spiritualism, and Cinema, circa 1895 », *Cinema & Cie*, n° 3, automne 2003, p. 39-45. Voir aussi les travaux de Simone NATALE : « The Medium on the Stage: Trance and Performance in Nineteenth-Century Spiritualism », *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, n° 3, août 2011, p. 239-255 ; « Fantasia mediali: Storia dei media e la sfida dell'immaginario », *Studi*

peuvent être projetés à un triple niveau : premièrement, l'appareil cinématographique est parfois évoqué, aux côtés de la photographie et du sténographe, comme un dispositif de vérification des séances spiritiques dans le but d'enregistrer les phénomènes paranormaux, tels les ectoplasmes chez les médiums à matérialisation ; deuxièmement, le dispositif cinématographique œuvre en tant que modèle épistémologique du médium décrit tel un outil qui capte et diffuse des images et des sons ; troisièmement, les commissions d'experts font appel à des prestidigitateurs afin de dépister les éventuelles tricheries de spiritiques employant les trucs de la magie. Comparée à un spectacle de magie, la séance de spiritisme est en effet accusée par les sceptiques d'induire une forme de suggestion qui brouille le jugement des spectateurs trompés sur la véracité de réalités prétendument suprasensibles. Alors que la manipulation est pleinement assumée par les prestidigitateurs comme ressort essentiel de leur art, les spiritiques se défendent de fabriquer des fantômes par le biais de procédés artificiels et de stratagèmes hallucinatoires. Les polémiques sur la validité scientifique des faits occultistes placent ainsi le monde du spectacle et de l'illusionnisme au carrefour de la science et de la parapsychologie.

De ce faisceau de relations émerge la figure de Georges Méliès lequel joue un rôle nodal, notamment en traçant la voie qui mène du spectateur de la première époque (un spectateur irrationnel, influençable, infantile, etc.) vers le spectateur de la seconde époque (un spectateur épaté, ébloui, secoué, et dont la « névrose » est positivée puisqu'activement recherchée). On va le voir, l'analyse de ses fonctions au titre d'expert anti-fraudes médianiques et « théoricien » du cinéma permet de mettre au jour un modèle particulier de spectatorialité, à savoir la *stupéfaction* induite par les spectacles illusionnistes (de la magie, du spiritisme et du cinématographe). En tant que magicien, cinématographe et passeur de savoirs<sup>1</sup>, Méliès vient en effet éclairer la spécificité d'une attraction qui exerce simultanément des effets de choc (de surprise) et de captation (d'hypnose, d'émerveillement, d'ébahissement). Travaillant également à titre d'expert, le psychologue Alfred Binet livre une psychologie de

*Culturali*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 269-284 ; « Un dispositivo fantasmatico : Cinema e spiritismo », *Bianco e Nero*, n° 573, 2012, p. 82-91.

1. Je remercie Anne-Marie Quévrain pour ses précieuses suggestions concernant la pratique et l'œuvre de Georges Méliès.

la prestidigitation où s'allient les dispositifs de la magie et du cinéma pour mieux battre en brèche les supercheries des spirites – les images chronophotographiques qui documentent un tour de muscade exécuté par un magicien prenant en charge le discours de la preuve défendu par l'idéologie positiviste.

L'étude des interactions entre les vues animées, le spiritisme et la magie fait valoir la portée de l'imaginaire du corps nerveux comme machine électro-physiologique. Le médium apparaît clairement à l'image d'un puissant *média d'enregistrement et de communication*, sur le modèle du télégraphe, du téléphone, de la télévision (psychique) et du cinématographe. Métamorphosé en dispositif de projection fabriquant la voyance sous la forme d'un film intérieur, le médium clairvoyant devient le spectateur privilégié de sa production parapsychique. Réciproquement, le cinématographe se présente aux contemporains comme une technologie fantastique qui fait apparaître et disparaître des créatures évanescents et intangibles, échappe aux lois de la rationalité, épouse la versatilité et la créativité de la vie psychique, donnant accès à l'infini du monde visible et invisible.

Mais la magie du cinéma ne se limite pas à prolonger les ressources illimitées de l'esprit humain : elle détermine le fonctionnement même d'un dispositif doué d'une vision à distance capable d'intercepter la richesse et la beauté de la vie, à l'instar d'un médium surpuissant. Alors qu'il concrétise tous les fantasmes de l'imaginaire « télépsychique », le spectateur de cinéma incarne, grâce au film, une forme de subjectivité dévolue à la sympathie, à la clairvoyance et à la transgression des frontières spatio-temporelles. Or, et c'est l'hypothèse qui sous-tend ce chapitre, c'est par le truchement du spiritisme que s'élabore une vision du *spectateur télépathe* qui transcende les limites du monde matériel pour accéder à un niveau de réalité supérieure, tel que l'envisagera Jean Epstein dans les années 1920<sup>1</sup>.

1. Jean EPSTEIN, « Le Cinématographe vue de l'Etna » [1926], *Écrits sur le cinéma I*, Paris, Seghers, 1974. Voir Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, op. cit., p. 220-227. En Espagne, Daniel Pitarch travaille sur la pratique et la pensée de Jean Epstein en rapport avec les sciences du psychisme (voir Daniel PITARCH, « Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein », *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 63, 2009, p. 37-55).



*Spiritisme et suggestion*

Autour de 1900, les motifs de l'hypnose et de la suggestion apparaissent dans le cadre de pratiques consacrées à l'étude des phénomènes paranormaux jugés « contraires, en apparence, à toutes les lois connues de la nature, inexplicables par les données actuelles de la science, et qui se produisent, tantôt spontanément, tantôt par l'intermédiaire de certaines personnes<sup>1</sup> ». Qu'il s'agisse d'interpréter l'état psychologique des médiums spirites dont la sensibilité semble exaltée sous hypnose ou de s'interroger sur la crédulité des assistants durant les séances spirites, la question de la suggestion revient régulièrement sous la plume des commentateurs. Selon le médecin belge Jean Crocq, « toute étude un peu complète des phénomènes hypnotiques doit nécessairement comprendre l'étude des phénomènes psychiques occultes<sup>2</sup> » puisqu'une majorité de médecins les attribuent aux mouvements inconscients dont le médium est le siège. Loin de conférer l'origine de ces faits à l'intervention des esprits, des savants comme Pierre Janet ou Théodore Flournoy estiment que « c'est grâce à l'automatisme psychologique que l'on peut expliquer les phénomènes spirites, en mettant à part, bien entendu, les fraudes conscientes et en considérant seulement les phénomènes produits par des personnes sincères<sup>3</sup> ».

Dès les années 1890, des scientifiques (toutes disciplines confondues), ingénieurs, inventeurs et intellectuels s'intéressent à l'analyse des ces « phénomènes psychiques<sup>4</sup> » annexés au domaine de la psychologie expérimentale et scientifique, à l'instar de l'hypnotisme et du somnambulisme qui forment, avec le spiritisme et l'occultisme, ce que Régine Plas nomme le « merveilleux psychique<sup>5</sup> ». En effet, certains médecins et

1. Albert COSTE, *Les Phénomènes psychiques occultes*, Montpellier, C. Coulet, 1895 [1893], p. 5.

2. Jean CROCQ, *L'Hypnotisme scientifique*, op. cit., p. 104.

3. Jean CROCQ, « Les Rapports de l'hystérie avec l'hypnotisme », *Deuxième Congrès international de l'hypnotisme expérimental et thérapeutique, tenu à Paris du 12 au 18 août 1900*, Paris, Revue de l'hypnotisme/Vigot Frères, 1902, p. 105.

4. Dérivée de l'anglais « *psychical research* », cette notion est proposée par la *Society for Psychical Research* fondée le 20 février 1882 afin d'étudier les phénomènes spirites. Son équivalent francophone, la *Société des sciences psychiques*, sera fondé en 1895. Voir Bertrand MÉHEUST, *Somnambulisme et médiumnité (1784-1930)*, Le Plessis-Robinson/Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Les Empêcheurs de Penser en rond, 1998.

5. Régine PLAS, *Naissance d'une science humaine: la psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, op. cit.

psychologues en vue ne dédaignent pas l'analyse des faits paranormaux, leurs observations apportant des renseignements précieux sur les capacités « extraordinaires » de l'esprit humain. Que ce soit la télépathie, la clairvoyance (et autres cryptesthésies fondées sur des facultés sensorielles inédites), la communication avec l'au-delà, l'écriture automatique, la télékinésie (déplacement d'objets à distance), l'ectoplasmie (manifestations matérialisées d'esprits), etc., toutes ces aptitudes renvoient à un modèle de subjectivité hors du commun (**fig. 37**). Concernant au premier chef les médiums capables de s'« entranser<sup>1</sup> » pour entrer en relation avec les esprits, ces activités parallèles à la conscience offrent aux sciences du psychisme un terrain d'expérimentation extrêmement étendu, à l'égal du corps fantastique des hystériques instrumentalisés par Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière. Le voisinage des médiums spirites avec les hystériques de la psychiatrie s'établit à partir de cette commune possibilité pour le sujet d'entrer dans un état de conscience modifié qui met à l'épreuve l'unicité du moi rationnel.

Propagé en France par l'instituteur d'origine suisse Allan Kardec<sup>2</sup> (de son vrai nom, Hippolyte Léon Denizard Rivail) et par Léon Denis<sup>3</sup>, fondateur en 1893 de l'Union spirite française, le spiritisme postule la survivance de l'âme après la mort, laquelle conserverait une enveloppe impalpable mais matérielle appelée le périsprit ou le corps astral. Les esprits se manifesteraient sous la forme d'entités fluidiques susceptibles de s'objectiver par les moyens, entre autres, de la photographie – hypothèse qui fait directement écho à l'idéal positiviste de la psychologie expérimentale en quête de preuves tangibles. S'inspirant de la physiologie et de la physique<sup>4</sup>, bien des doctrines spirites estiment que l'activité du psychisme peut être mesurée et cartographiée, attendu que

1. Nicole EDELMAN, *Histoire de la voyance et du paranormal: du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 84.

2. Allan Kardec publie, en 1857, *Le Livre des esprits* qu'il prétend avoir écrit sous la dictée d'esprits extra-terrestres par l'intermédiaire de somnambules magnétiques. Du même auteur, voir *Qu'est-ce que le spiritisme? Introduction à la connaissance du monde invisible par la manifestation des esprits*, Paris, Vermet, 1982 (reproduit en fac-similé de l'éd. E. Dentu, Paris, 1858); *Résumé de la loi des phénomènes spirites*, Caseros, Argentine, F. Barrera, 1979 [1864].

3. Découvrant le spiritisme grâce aux ouvrages d'Allan Kardec, Léon Denis propose le deuxième grand corpus théorique en français (*Dans l'invisible, Spiritisme et Médiurnité*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1911).

4. Bernadette BENSAUDE-VINCENT et Christine BLONDEL (dir.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940, op. cit.*, p. 9-12.



Fig. 37. Expérience de mentalisme du Théâtre Isola, 1893 (affiche).

le «périsprit» s'apparente à un fluide électrique vital qui opère à la fois comme agent, et comme intervalle topologique entre les opérateurs et le public des séances spirites. Dans ce dispositif, le médium sert d'intermédiaire entre le monde des vivants et le monde des morts, intercepte et transmet les missives dictées par les esprits qui ont été sollicités par l'assistance. Si Kardec admet que le somnambulisme favorise les perceptions extra-lucides grâce à la dissociation corps/esprit – l'âme libérée du corps pouvant accomplir toutes sortes de prodiges –, il le distingue toutefois du médiumnisme qui consiste à laisser un corps vivant à disposition d'un esprit étranger afin que celui-ci puisse délivrer ses messages. Fondées sur des postulats sujets à controverse – la croyance en la réincarnation, en l'existence de mondes extra-terrestres ou d'esprits supérieurs appelés à venir en aide à l'humanité en vue de son progrès –, les doctrines spiritualistes de Kardec doivent leur succès en partie aux idéaux sociaux et spirituels qu'elles promeuvent. Loin d'être des phénomènes marginaux,

le spiritisme et le médiumnisme connaissent un succès certain dans certains milieux sensibles aux utopies sociales et pacifistes et, partant, à l'idée d'une communion des humains et des esprits, sur Terre et dans l'au-delà<sup>1</sup>.

Interprétant le spiritisme et l'occultisme comme la religion des temps nouveaux, Gustave Le Bon part en croisade contre les fraudes des médiums ayant piégé nombre de scientifiques imprévoyants et naïfs. Dans son ouvrage *Les Opinions et les croyances* (1911)<sup>2</sup>, il résume les enjeux des problèmes liés aux protocoles de vérification mis en place par des comités de contrôle composés le plus souvent de membres de l'Académie des sciences, de photographes (ou autres opérateurs usant d'appareils de mesure), et plus rarement de prestidigitateurs. Selon lui :

« Les illusions dont furent victimes les savants adonnés à l'étude des phénomènes spirites montrent que les méthodes d'investigation utilisables dans le domaine de la connaissance, ne le sont plus dans celui de la croyance. Elles sont inapplicables parce que le savant se trouve alors dans des conditions tout à fait exceptionnelles. Il doit en effet déjouer des fraudes incessantes, étrangères à ses expériences ordinaires et lutter contre les illusions qui lui sont suggérées<sup>3</sup>. »

Préconisant l'observation rigoureuse au détriment du témoignage forcément entaché d'approximation, Le Bon se méfie des récits de scientifiques très respectables qui, « sous l'influence de l'attention expectante » ont cru voir une « ébauche de phénomène », alors qu'il ne s'agissait que d'« un enchaînement d'hallucinations, prises facilement pour des réalités<sup>4</sup> ». Rappelant les principes de sa psychologie des foules, il assure que « les observateurs se suggestionnent les uns les autres, perdent tout esprit critique, le niveau de leur mentalité s'abaisse et ils ne parviennent qu'à des conclusions incertaines<sup>5</sup> ». Aussi, toutes les expériences menées

1. Il faut souligner l'importance des idéaux humanistes qui sous-tendent les thèses d'Allan Kardec et de Léon Denis soucieux de promouvoir une société meilleure, égalitaire, pacifique, solidaire et fraternelle. Voir Bertrand MÉHEUST, *Somnambulisme et médiumnité (1784-1930)*, *op. cit.*

2. Gustave LE BON, *Les Opinions et les croyances. Genèse, évolution*, Paris, E. Flammarion, 1918 [1911].

3. *Ibid.*, « Méthodes d'examen applicables à l'étude expérimentale de certaines croyances et de divers phénomènes supposés merveilleux » (livre IX, chapitre III), p. 207 et suivantes.

4. *Ibid.*, p. 208-209.

5. *Ibid.*, p. 209.



Fig. 38. Séance spirite avec Eusapia Palladino et Cesare Lombroso  
(photographie de H. Mairet, 25 novembre 1898).

après de médiums confirment la loi de la suggestibilité collective, ainsi que l'absence de fiabilité des spirites qui se rétractent à la moindre condition imposée par les contrôleurs, tel qu'agir en pleine lumière. Dès les années 1890 donc, les défis lancés la plupart du temps par des sociétés scientifiques comme l'Institut de psychologie de Paris, se multiplient pour mettre à l'épreuve des personnes qui prétendent avoir des dons surnaturels.

L'illustre médium italien, Eusapia Palladino, prêtera ses dons médianiques à plusieurs inspections, les différentes commissions aboutissant souvent à des conclusions contradictoires, même si le soupçon de fraude semble l'emporter (**fig. 38**)<sup>1</sup>. Dans un article des *Annales des sciences psychiques* consacré à Palladino, le philosophe et psychologue Julian Ochorowicz établit une typologie des escroqueries commises commu-

1. *Documents sur Eusapia Palladino*, Paris, Institut général psychologique/Section des recherches psychiques et physiologiques, 1913. Voir Christine BLONDEL, «Eusapia Palladino: la méthode expérimentale et la diva des savants», dans Bernadette BENSUAUDE-VINCENT et Christine BLONDEL (dir.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940, op. cit.*, p. 143-171.

nément par les médiums : il y aurait des fraudes conscientes (le spirite agit comme un prestidigitateur), des fraudes partielles (une fraction des faits relèverait du surnaturel, l'autre de la fraude) et des fraudes inconscientes (le médium tricherait de manière incontrôlée et automatique)<sup>1</sup>. Les falsifications inconscientes s'expliqueraient par la loi de l'imitation inconsciente, le médium en état de transe produisant des mouvements involontaires qui peuvent être interprétés par l'assistance comme un langage codé. Bien des partisans de la posture « modérée », tel le médecin et neurologue Joseph Grasset<sup>2</sup>, estiment que la contrefaçon est au spiritisme ce que la suggestion est à l'hypnose : un effet secondaire inéluctable. Or, si les médiums ne peuvent échapper à la duplicité, leurs spectateurs résistent aussi difficilement aux surinterprétations visuelles et sensorielles. Entourés de mystère, plongés dans l'obscurité, suscitant des attentes fiévreuses, voués à l'exploitation du spectaculaire, les dispositifs du spiritisme prêtent facilement le flan aux critiques. Pour les sceptiques, l'obscurité sert à créer une ambiance propice à l'illusion, attendu que dans les réunions spirites :

« L'esprit des spectateurs se trouve dans un milieu spécial où tout semble combiné pour créer l'illusion, les conversations, l'attente des événements, la demi-obscurité, la crainte de l'inconnu, la peur de ne pas voir se réussir les expériences<sup>3</sup>. »

Comme on va le constater, les polémiques suscitées par les séances spirites n'engagent pas seulement des questions institutionnelles de légitimité scientifique, mais reflètent les tensions produites par des pratiques culturelles rivales qui négocient différemment les rapports entre humain, arts trompeurs et technologie.

### *Le médium-cinématographe*

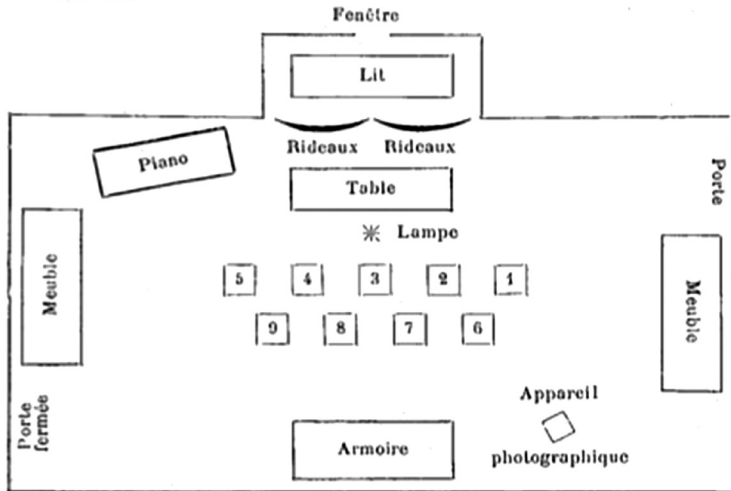
Le plus souvent, les séances spirites se tiennent dans une pièce close (portes et fenêtres scellées), faiblement éclairée (avec par exemple

1. Julian OCHOROWICZ, « La Question de la fraude dans les expériences avec Eusapia Palladino », *Annales des sciences psychiques*, 1896, p. 97.

2. Joseph GRASSET, *Le Spiritisme devant la science*, préface de Pierre Janet, Montpellier : Coulet ; Paris : Masson, 1904.

3. *Ibid.*, p. 61.

La séance eut lieu dans la salle à manger, au 3<sup>e</sup> étage, et le cabinet médianimique fut installé dans l'embrasure de la fenêtre par M. Venzano.



Le plan ci-contre montre la disposition des lieux et les chiffres

(1) Voir les *Annales Psychiques*, août 1907. *Contribution à l'étude des Matérialisations*, par le docteur Venzano, pp. 672 et suiv.

Fig. 39. Plan d'une pièce spécialement aménagée pour une séance de spiritisme (dans Gabriel Delanne, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, t. II, 1911).

une ou plusieurs lanternes à verres colorés), contenant très peu de mobilier (une table et des chaises), ainsi qu'un « cabinet » obscur dans lequel le médium se retire pour produire certains faits paranormaux, telle la matérialisation d'esprits<sup>1</sup> (fig. 39). Gabriel Delanne, un partisan des théories spirites, donne la description détaillée d'un dispositif contrôlé pour les besoins de la science :

1. « Il s'agit de la création *ex novo* de formes plus ou moins organisées, ayant les caractères physiques assignés à la matière : résistance au toucher (*tangibles*), lumière propre (*lumineuses*), et le plus souvent propriété d'arrêter les rayons lumineux du dehors en se rendant *visibles* » (Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, *op. cit.*, p. 68). Sur l'histoire de la voyance, voir Nicole EDELMAN, *Histoire de la voyance et du paranormal*, *op. cit.*; Ann BRAUDE, *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, *op. cit.*; Filiz Eda BURHAN, *Visions and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of Symbolist Aesthetic in France*, Princeton University, Ann Arbor, 1979.

« Il est indispensable de choisir une chambre dont les murs, le plafond ou le plancher ne présentent rien de suspect. C'est ordinairement ce qui a lieu lorsque l'on expérimente dans une maison particulière. Il est préférable pour la surveillance qu'il n'y ait qu'une porte et qu'une fenêtre, afin que l'on puisse les sceller après que tout le monde est réuni. La salle des séances ne doit contenir ni meuble, ni tableau, ni tapis pour faciliter le contrôle, mais seulement des chaises cannées, une table en bois blanc et des draperies quelconques, tendues dans l'angle des deux murs pleins, pour former le cabinet, dans lequel on place un fauteuil pour le médium<sup>1</sup>. [...] L'éclairage le plus pratique est celui que l'on obtient par réflexion. Il suffit de grouper plusieurs lampes électriques, en disposant un écran au-dessous, de manière que la salle soit éclairée par la lumière renvoyée par le plafond. Chacune des ampoules étant commandées par un commutateur séparé, on peut faire varier l'intensité de la lumière selon les besoins. Une ou plusieurs lampes peuvent avoir des verres rouges ou bleus<sup>2</sup>. »

Selon l'aisance matérielle de l'hôte qui accueille son médium pour des séances en petit comité, le « cabinet » se compose d'un fauteuil, d'un drap ou d'un tissu tendu formant un triangle dans un coin de la pièce, d'une structure en bois avec des tentures, ou d'un baldaquin avec des rideaux coulissant sur une tringle. Il s'agit d'aménager un espace partiellement clos et sombre (« une obscurité plus complète encore que celle de la chambre noire est requise dans le cabinet où se tient le médium<sup>3</sup> »), ouvert sur l'un de ses côtés afin que les assistants puissent percevoir les phénomènes de matérialisation. Sur la table prennent souvent place « divers instruments (phonographes, sténographes, dynamomètres, appareils photographiques, machine électrique)<sup>4</sup> », cette dernière dégageant de l'électricité et de l'azote afin de favoriser les manifestations fantomales. Lors de séances réalisées avec Eusapia Palladino à l'Institut général de psychologie de Paris entre 1905 et 1908, on use jusqu'à huit appareils photographiques, dont trois sont placés directement à l'intérieur du cabinet à matérialisations (un au-dessus du médium, et deux de côté)<sup>5</sup>. Ce cabinet noir permet au médium d'objectiver des

1. Gabriel DELANNE, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, t. II, « Les Apparitions des morts », Paris, Librairie Spirite, 1911, p. 627.

2. *Idem*.

3. Paul GIBIER, « Recherches sur les matérialisations de fantômes. La pénétration de la matière et autres phénomènes psychiques », *Annales des sciences psychiques*, 1901, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 8.

5. *Documents sur Eusapia Palladino, op. cit.* Voir également Cesare BAUDI DE VESME,





Fig. 40. Mme Stanislawa, médium à matérialisation,  
(dans Albert de Schrenck-Notzing, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, 1925).

esprits qui se montrent aux assistants sous divers aspects, soit en leur concédant la vision fugitive et partielle de certains « fragments » de leur entité, soit en déambulant plus franchement au milieu de l'assemblée. Privilège des médiums à matérialisations, cette « spécialité » consiste à concrétiser des fantômes qui se révèlent sous différentes formes appelées « ectoplasmes » ou « téléplasmas<sup>1</sup> » (fig. 40). Les ectoplasmes

« L'Ouvrage de M<sup>me</sup> Juliette Alexandre-Bisson sur *Les Phénomènes dits de matérialisation* », *Annales des sciences psychiques*, novembre-décembre 1913, p. 332.

1. Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing sur les deux médiums à matérialisation, Mesdemoiselles Eva C. et Stanislawa P. », *Annales des sciences psychiques*, janvier 1914, n° 1, 24<sup>e</sup> année, p. 21. Ces études seront publiées dans l'ouvrage d'ALBERT DE SCHRENCK-NOTZING, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, trad. de l'all. par E. Longaud, préface de Charles Richet, Paris, Payot, 1925 [1920].



Fig. 41. Mme Bisson, médium, photographie, séance du 8 mai 1912, (dans Albert de Schrenck-Notzing, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, 1925).

ressemblent à une substance filandreuse, irrégulière, flottante, à la fois légère et consistante, semblable à un tissu blanchâtre déchiqueté<sup>1</sup>. Cette matière lourde, humide, froide, de couleur gris clair ou laiteuse, est extrêmement mobile et souple, donnant naissance à des figures diverses allant d'un simple nuage à une figure humaine. Les médiums à matérialisation, comme la protégée de M<sup>me</sup> Bisson, M<sup>lle</sup> Eva Carrière, possèdent le

1. «La substance qui se dégage du corps du médium apparaît comme une masse fibreuse, déchiquetée, parfois même trouée. Si l'on examine cette substance de près, on remarque des rayures irrégulières, des filaments bizarres, qui ne peuvent pas plus être comparés à de la gaze qu'à de la tulle, ou à tout autre tissu auquel on a essayé parfois de les assimiler. Les médecins trouvent néanmoins quelque ressemblance avec l'épiploon» (Cesare BAUDI DE VESME, «L'Ouvrage de M<sup>me</sup> Juliette Alexandre-Bisson...», *op. cit.*, p. 338). Juliette ALEXANDRE-BISSON, *Les Phénomènes de matérialisation, étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1914.

pouvoir de produire des « corps matériels, avec formes, en commençant par des images à peine visibles, paraissant nuageuses et amorphes à la vue, jusqu'au développement de matières solides et de formes corporelles<sup>1</sup> » (fig. 41). Le médium expulse par ses orifices organiques (bouche, nez, oreille, vagin, etc.) des ectoplasmes pour ensuite réintégrer le corps de celui-ci, ne laissant derrière eux que quelques traces d'humidité<sup>2</sup> :

« J'ai vu cette substance sortir du corps du médium, nu, rentrer et ressortir, évoluer, se promener, donnant l'impression de quelque chose de vivant, d'un reptile par exemple. J'ai vu des mains, des bras, des visages se former, depuis son apparition jusqu'à sa résorption<sup>3</sup>. »

Jouissant de propriétés « idéoplastiques », cette substance mystérieuse peut « former artificiellement des images optiques et [...] leur donner l'aspect de visages, à l'instar de la sculpture ou du dessin », jusqu'à produire des « figures d'hommes et de femmes, ainsi que des fantômes entiers<sup>4</sup> » :

« Il se dégage du corps du médium une matière, tout d'abord à demi liquide, qui possède certaines propriétés d'une substance vivante, notamment celle du changement de consistance, du mouvement et de la prise de forme définie. Les images primitives que développe cette mare gélatineuse prennent la forme des membres humains, avec des contours tout d'abord seulement ébauchés, pour arriver, au moment suprême de leur formation, à ne se distinguer que fort peu d'organes vivants<sup>5</sup>. »

Ces ectoplasmes s'affichent aux yeux des spectateurs sous la forme de morceaux de corps humains qui interagissent plus ou moins activement avec eux, ayant parfois l'apparence d'un « tissu organique compact ou congloméré avec un dessin fondamental restant toujours pareil<sup>6</sup> » :

1. Schrenck Notzing cité dans Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing... », *op. cit.*, p. 21.

2. LE GOARANT DE TROMELIN, « Comment capter la substance extériorisée par le médium Eva C. », *Annales des sciences psychiques*, juin, 1914, p. 176-177.

3. Cesare BAUDI DE VESME, « L'Ouvrage de M<sup>me</sup> Juliette Alexandre-Bisson... », *op. cit.*, p. 338. Extrêmement touffu, cet article compte d'innombrables couches énonciatives mettant en abyme plusieurs discours rapportés. Concernant ce passage, il s'agit vraisemblablement d'un extrait de compte rendu de séances publié dans l'ouvrage de Juliette ALEXANDRE-BISSON, *Les Phénomènes de matérialisation*, *op. cit.*

4. *Ibid.*, p. 330. Cette citation est extraite d'une lettre du baron Albert von Schrenck-Notzing à M<sup>me</sup> Bisson datée du 2 août 1913 et qui figure en tête de l'ouvrage de Juliette Alexandre-Bisson.

5. *Idem* (les propos sont toujours de Schrenck-Notzing).

6. Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing... », *op. cit.*, p. 25.

« Ces mains, ces bras, ces têtes, invisibles même pour qui pénètre dans le cabinet, derrière le rideau qui les couvre, s'avancent vers les assistants, les touchent, serrent, repoussent, attirent, caressent, embrassent, avec tous les mouvements d'êtres vivants réels. Ces formes accomplissent des actes encore plus complexes, soit à l'ombre du cabinet, soit en avant de celui-ci, mais à l'abri des rideaux gonflés et projetés, au besoin, jusque sur la table et vers les chaises des assistants<sup>1</sup>. »

Au fur et à mesure de ces expériences réalisées avec ces médiums à matérialisations on constate, nous disent les témoins, que le « caractère sculptural des projections idéoplastiques » se développe de plus en plus jusqu'à la formation de véritables « œuvres d'art<sup>2</sup> ». Si le médium a quelque talent pictural, on met ces formations « téléplastiques » en rapport avec son don, ou alors on affirme qu'il a dû fréquenter une exposition où un tableau l'aurait vivement marqué. C'est comme si l'organisme du médium avait gardé l'empreinte d'une image « latente » réactualisée sous les traits d'un esprit à l'occasion d'une séance. Les ectoplasmes adoptent en effet souvent l'apparence d'images bidimensionnelles s'apparentant à des dessins, des gravures ou des esquisses picturales, ces productions spéciales trahissant chez le médium « une forte volonté artistique » ou « le tempérament d'un grand artiste » attestés d'ailleurs par des professionnels du monde de l'art (**fig. 42**)<sup>3</sup>. Dans l'obscurité, qui augmente « évidemment la facilité de ces manifestations<sup>4</sup> », on peut aussi assister à des coups frappés sur la table ou avec les chaises, au transport aérien d'objets divers, à l'apparition de points lumineux, à des attachements par des mains mystérieuses, à la vision de ces mêmes mains projetées sur un papier phosphorescent ou sur la vitre d'une fenêtre, etc. Car les médiums ont besoin, pour extérioriser leur sensibilité à la fois « d'obscurité, excitations, cris, bruits de voix, chants<sup>5</sup> ».

Analogue à une *camera obscura*, ce « cabinet » dans lequel se tapit le médium afin de donner naissance aux esprits, invite à faire l'hypothèse d'une proximité sémantique et fonctionnelle entre la notion de *médium*

1. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, op. cit., p. 69.

2. Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing... », op. cit., p. 21.

3. Schrenck-Notzing fait appel aux compétences du professeur Albert von Keller de Munich pour juger des formations téléplastiques de têtes et de fantômes entiers produits par Eva C. (*ibid.*, p. 26).

4. Jean CROCQ, *L'Hypnotisme scientifique*, op. cit., p. 115.

5. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, op. cit., p. 85.

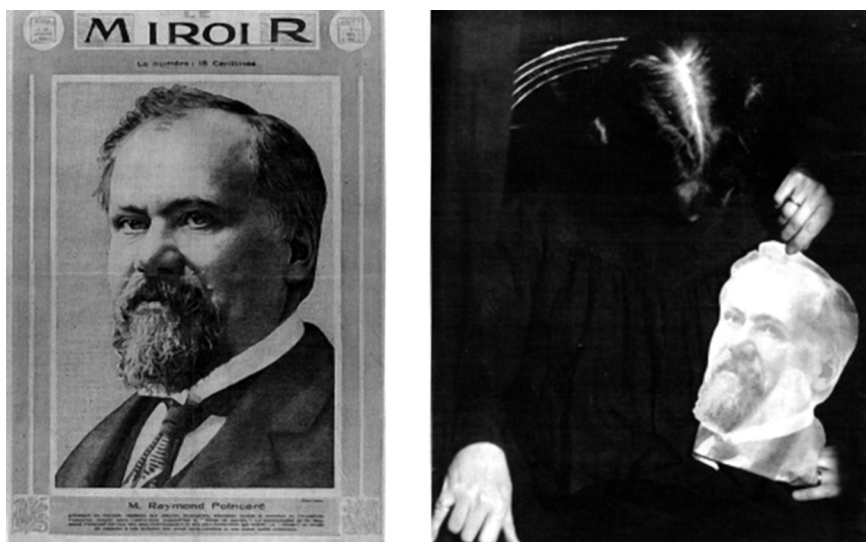


Fig. 42. Mme Bisson et l'ectoplasme du président Poincaré, vraisemblablement « inspiré » de la couverture du *Miroir* (dans Albert de Schrenck-Notzing, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, 1925).

spirite comme intermédiaire entre les vivants et les morts, et le *média* photographique comme machine à capter et à produire des images<sup>1</sup>. Certains ectoplasmes ayant figure humaine ressemblent à des dessins ou des photographies, à une image bidimensionnelle donc qui avère la capacité « photographique » du médium. Cette analogie entre la scène spirite et la chambre noire fait même pleinement partie du discours de l'époque : « Cette obscurité est une nécessité que l'on met en parallèle avec celle qu'exige la plaque sensible photographique<sup>2</sup> », c'est-à-dire qu'elle est indispensable à l'apparition des esprits, qui, comme certaines créatures légendaires, craignent la lumière du jour. Car le monde du spiritisme est saturé d'un imaginaire technologique qui motive sa relative intolérance à l'égard d'instruments voués à vérifier les allégations des témoins, comme je l'expliquerai un peu plus loin.

1. Voir Tom GUNNING, « Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny », dans Patrice PETRO (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 42-71.

2. ALBER, *L'Illusion, son mécanisme psycho-social*, Paris, Bloud & C<sup>e</sup>, 1909, p. 62.

Afin de certifier l'authenticité des faits spirites, on a recours, en fonction des séances, à des matériaux conservant les empreintes des mains ou des doigts fluidiques, à la photographie (couramment utilisée au XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà), et plus rarement au cinéma. Dans le cadre d'expériences menées par le baron Albert von Schrenck-Notzing (physicien, psychiatre et psychiste notable) avec des médiums à matérialisations, M<sup>lle</sup> Eva C. et M<sup>lle</sup> Stanislawa P., on apprend qu'un appareil cinématographique a été utilisé :

« On a réussi pour la première fois, dans les séances de Munich, à faire usage du *cinématographe*. Le film du 23 juin 1913 comprenant environ 360 images, celui du 13 juillet plus de 400. Les clichés, très instructifs, montrent l'accroissement de la matière et la résorption de celle-ci dans la bouche. L'expérience avec cet appareil moderne signifie un progrès extraordinaire dans la méthode de recherche : je suis persuadé qu'à l'avenir nous serons redevables de nombreuses surprises à cette idée du Baron Schrenck<sup>1</sup>. »

Cependant, les très rares cas d'usage du cinématographe en tant qu'outil de contrôle a de quoi surprendre, même si les spirites allèguent, pour se justifier, d'une part, les coûts trop importants entraînés par l'achat du matériel nécessaire, et, d'autre part, la difficulté technique de filmer des faits réalisés dans une quasi-pénombre. Lors de la création de l'*Institut de recherches psychiques de France* en 1912, on met sur pied un organe destiné exclusivement à l'étude scientifique des phénomènes parapsychiques, le « Bureau Julia », qui compte alors à son actif quatre « procédés d'identification spirite » : l'anthropométrie de la matérialisation partielle du décédé (dactyloscopie), l'écriture directe, les communications croisées et la photographie<sup>2</sup>. Un rapport indique que :

« Nous aurions pu adjoindre, à ces quatre moyens de reconnaissance, le procédé par incarnation, mais pour qu'il fût pratique, il aurait fallu mettre en œuvre le phonographe et le cinématographe ; le phonographe aurait enregistré durant la vie de l'individu, ses paroles, avec le type particulier

1. Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing... », *op. cit.*, p. 24. Des photogrammes de ces films sont conservés à l'Institut pour les zones frontières de la psychologie et l'hygiène mentale (IGPP), à Fribourg-en-Brisgau.

2. L. LEFRANC, « Organisation définitive d'un "Bureau Julia" à "l'Institut de Recherches Psychiques de France" », *Le Monde psychique, Organe mensuel de « l'Institut de recherches psychiques de France » pour l'étude expérimentale des phénomènes spirites*, février 1912, n° 12, p. 357. Voir Albert DE SCHRENCK-NOTZING, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, Paris, Payot, 1925 [1913], p. 140-141.

à chacun de nous, de la forme du verbe ; ainsi, avec le phonographe, le procédé de la communication croisée peut être plus véritable. Le cinématographe aurait enregistré les tics de l'individu ainsi que ses gestes habituels de la vie courante. Avec l'emploi de ces deux procédés, l'identification aurait été beaucoup plus parfaite. Nous ne voulons pas discuter ici, si le phénomène de l'incarnation peut avoir lieu, il suffit d'enregistrer les tentatives faites dans ce sens, et qui en démontrent la réalité. L'emploi de ces deux procédés demanderait malheureusement une dépense assez élevée (près de quinze cents francs) que *l'Institut de Recherches Psychiques de France* ne peut supporter, ses ressources étant des plus limitées<sup>1</sup>. »

Gabriel Delanne, également, conseille, en sus des instruments coutumiers, l'emploi à un phonographe et à un cinématographe si les moyens pécuniaires du cercle spirite l'autorisent :

« Lorsque cela est possible, on doit toujours employer des instruments enregistreurs qui servent à préciser les observations des assistants. Nous avons vu que des appareils photographiques ont souvent été utilisés ; de préférence, il faut les choisir stéréoscopiques et les disposer de manière à obtenir la même image sous des angles différents ; ainsi que des enregistreurs automatiques, des balances, etc. [...] Dans un cercle qui disposerait des ressources nécessaires, il est évident qu'un phonographe et un cinématographe seraient précieux, en raison des preuves permanentes qu'ils conservent pour l'avenir<sup>2</sup>. »

Le manque de ressources financières apparaît donc comme un argument récurrent invoqué par les spirites pour justifier l'absence de recours au cinématographe, considéré à l'époque comme l'un des outils en mesure de fournir des preuves objectives irréfutables. Nonobstant, si l'argument des difficultés techniques semble crédible, on ne peut manquer de s'interroger sur les raisons plus diffuses de cette absence de l'appareil cinématographique – bien que, comme on le constatera avec Georges Méliès et Alfred Binet, celui-ci n'est pas complètement écarté, opérant un subtil retour par le biais de la prestidigitation. En réalité, si les spirites font si souvent abstraction du cinématographe durant leurs séances, ce n'est pas seulement parce qu'ils redoutent ses effets de « vérité », mais aussi parce qu'il entrerait en concurrence directe avec le médium

1. *Ibid.*, p. 357-358.

2. Gabriel DELANNE, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, op. cit., p. 627-628.

conceptualisé lui-même comme un dispositif hypersensible, transformant l'invisible en visible. Surchargés d'électricité, les médiums capteraient et projeteraient « la matière radiante<sup>1</sup> » de l'âme; ils impressionneraient, en vertu de leurs capacités « radioactives », des effluves spirituelles sur des plaques photographiques<sup>2</sup>; ils « polariseraient » les énergies psychiques qui circulent autour d'eux; ils inventeraient un code télégraphique à partir des *raps* (coups frappés)<sup>3</sup>; ils réceptionneraient et diffuseraient des ondes électriques servant de courroies de transmission aux messages de l'au-delà. Les médiums spirites sont en effet régulièrement décrits à l'image d'appareils enregistreurs, des résidus conceptuels de l'ancien fluide magnétique mis en échec par la psychologie expérimentale et la neurologie persistant aux marges de la science. Ainsi, tout comme la technologie moderne, ils s'avèrent spécialement réceptifs aux flux invisibles qui fonctionnent à l'instar de canaux de communication avec le monde des esprits et autres entités énergétiques.

Or, il arrive que le médium soit comparé, non sans raison, à un cinématographe, notamment dans l'exercice de la voyance où il devient à la fois le producteur et le récepteur d'une perception intérieure qui défile à la manière d'images fixes ou mobiles :

« Quand le ou la somnambule saura différencier ce qui vient d'une dame de ce qui vient d'un homme, explique le magnétiseur Fernand Girod, il devra pouvoir préciser, ou du moins s'habituer à le faire, si telle personne entrevue est grande ou petite, brune ou blonde, puis quels peuvent être ses sentiments, sa profession, sa situation, etc. Et, du reste, si l'on a devant soi un voyant véritable, cette différenciation se fera très rapidement, le sujet étant grandement aidé dans ses recherches par les tableaux qui ne manqueront pas de se présenter à sa vue intérieure, tableaux qui peuvent être fixes comme une projection simple sur l'écran ou mobile comme dans un cinématographe. Parfois aussi, le plus souvent même, les tableaux entrevus sont symboliques comme les rêves et, en ce cas, l'explication des visions demande une connaissance approfondie et une étude de tous les instants si l'on ne veut pas courir les risques de faire des descriptions erronées, et parfois même tout à fait en désaccord avec

1. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, *op. cit.*, p. 174.

2. Cf. Marta BRAUN, « Fantômes des vivants et des morts... », *op. cit.*; Tom GUNNING, « Phantom Images and Modern Manifestations... », *op. cit.*

3. « Chaque esprit a ses formes propres de raps et de signes, imitant le télégraphe de Morse et lui permettant d'approuver ou de contredire les assistants, ou de reproduire les coups des contrôleurs » (Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, *op. cit.*, p. 280).



qui est réellement. Et, eu égard à cela, on peut certainement dire que les voyants et voyantes ont des visions réelles et lorsqu'ils annoncent certains événements, ils le font le plus sincèrement du monde<sup>1</sup>. »

Le rapprochement entre la vision médiumnique et le film indique combien le corps des médiums spirites est appréhendé sur le modèle d'une machine moderne (ici le cinématographe) à même de canaliser un ressenti pour le restituer sous la forme d'images et de sons reconnus comme réels – ou du moins perçus comme authentiques. Lors d'expériences sur une correspondance simultanée entre deux voyantes et médiums écrivains, M<sup>lle</sup> R. et M<sup>me</sup> T., le médecin Gustave Geley rapporte, par l'intermédiaire de M<sup>me</sup> W. (accueillant chez elle les expériences dites de Wimereux), les propos de la seconde qui font explicitement allusion au cinéma :

« Le 2 septembre, dès le commencement de notre séance obscure, M<sup>me</sup> T. me dit : "On ne me fait pas écrire, mais je vois des lettres passer comme dans un cinéma. Je vais les copier." En relisant, lumière faite, nous trouvons une phrase sur les bienfaits de l'air natal, sujet bien étranger à nos préoccupations, en lettres toutes séparées les unes des autres : "L'air du pays natal renforce toutes les facultés, aussi bien celles du corps physique que celles du corps astral<sup>2</sup>." [...] Il ne s'agit pas à proprement parler d'une correspondance croisée, mais d'une correspondance simultanée : M<sup>lle</sup> R. écrit d'abord [...] cette singulière injonction adressée à M<sup>me</sup> T. : "Allons, M<sup>me</sup> T., venez et tâchez de lire ce que j'écris ; je vais aller très lentement." Puis M<sup>lle</sup> R. écrit la communication sur l'air natal, non plus couramment, mais en lettres toutes séparées les unes des autres. En même temps, M<sup>me</sup> T. déclare qu'on ne lui fait écrire, mais qu'elle voit des lettres passer *comme dans un cinéma* et qu'elle va les copier. Elle copie, lettre par lettre, ce qu'écrit en ce moment, à Wimereux M<sup>lle</sup> R.<sup>3</sup> »

Le modèle cinématographique se combine ici au modèle télégraphique de sorte à révéler la puissance de deux esprits qui rédigent et lisent les mêmes phrases au même moment, leurs aptitudes dépassant de loin les possibilités offertes par les dispositifs contemporains.

1. Fernand GIROD, *Tout le monde magnétiseur. Petit manuel d'expérimentation magnétique et hypnotique*, Paris, Édition de la « Vie Mystérieuse », 1912, p. 48-49.

2. Gustave GELEY, « Contribution à l'étude des Correspondances croisées. Documents nouveaux. Conférence par M. le Docteur Gustave Geley faite à la Société Universelle d'Études Psychiques, à Paris », *Annales des sciences psychiques*, janvier 1914, n° 1, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 8 (je souligne).

L'exemple le plus abouti de « médium cinématographique » est livré par le médecin et métapsychiste Eugène Osty qui, en 1913, publie ses observations scientifiques sur une voyante-medium, M<sup>me</sup> M., sous le titre *Lucidité et intuition. Étude expérimentale*. La mise en condition de la médium exige d'elle qu'elle fasse « le blanc », dans son esprit, pour ainsi dire, de sorte à pouvoir recevoir les images de sa voyance :

« À peine l'ordre de mise en communication formulé, M<sup>me</sup> M... fait un véritable effort mental d'adaptation, qui dure près d'une minute ; il aboutit pour elle à un sentiment d'épanouissement mental. Elle a l'impression d'une clarté illuminant son cerveau et grâce à laquelle vont pouvoir vivre devant sa conscience attentive les hallucinations que les questions du consultant feront surgir. Telle la lumière blanche qui, pendant un instant, précède, sur l'écran des scènes cinématographiques<sup>1</sup> ! »

Une fois ces conditions « techniques » réalisées, elle assiste mentalement à un défilé d'éléments principalement visuels, reliés les uns aux autres par une trame narrative qu'elle peut transmettre ensuite à la personne qui a sollicité ses dons de voyance :

« La vision d'un fait se représente rarement isolée dans le champ de conscience de M<sup>me</sup> M... Que l'expérimentateur le lui demande ou que cela soit spontané, il arrive presque toujours que d'autres visions succèdent à la vision première, pour en indiquer les conséquences. De sorte que le sujet assiste au *défilé cinématographique* de toute une lignée de phénomènes reliés par la causalité<sup>2</sup>. »

La vision « tout en images<sup>3</sup> » de M<sup>me</sup> M. est alors présentée comme s'il s'agissait d'un film muet sans carton :

« Les visions de M<sup>me</sup> M... lui représentent surtout des êtres humains en mimiques et des choses. Elle voit des êtres dans le cadre de leurs actions ; mais jamais aucun mot, aucun chiffre, ne viennent se projeter sur l'écran où vivent intensément ses hallucinations. Il est regrettable que son imagination subconsciente n'imité pas totalement le cinématographe et qu'au moment où les images animées deviennent insuffisantes, il n'y ait pas projection de phrases exprimant ce que les images concrètes

1. Eugène OSTY, *Lucidité et intuition. Étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1913, p. 21 (je souligne).

2. *Ibid.*, p. 56 (je souligne).

3. Il s'agit d'une expression qui m'est propre.

ne peuvent exprimer et que le sujet n'aurait qu'à lire mentalement pour nous en donner connaissance<sup>1</sup>.»

«C'est donc, écrit Eugène Osty, par la cinématographie d'une physionomie humaine, mimant ses divers sentiments, que le sujet prend connaissance des caractéristiques psychiques d'un être, indépendamment de toute influence extérieure déterminée<sup>2</sup>.» Transformé en appareil de filmage, le médium est placé dans une double posture de producteur et perçoit des images mentales. Mais Osty ne s'arrête pas en si bon chemin et pousse encore plus loin «la comparaison du psychisme subconscient de M<sup>me</sup> M. avec un appareil cinématographique» :

«On ne s'imagine pas la quantité d'images qui doivent se succéder pour fournir des connaissances tant soit peu détaillées sur un événement ou même la simple transformation d'un sentiment! Car, [...] les visions de M<sup>me</sup> M... n'ont pas l'immobilité des tableaux: tout s'y meut comme dans la vie réelle et, en vérité, bien plus que dans la vie réelle, car le mouvement, la mimique contribue pour une très large part à la valeur de l'expression. On pourrait pousser très loin la comparaison du psychisme subconscient de M<sup>me</sup> M... avec un appareil cinématographique. Une pensée préalable [...] a fourni le thème. Comme les acteurs, l'imagination du sujet organise la mimique et la mise en scène. Puis, les formes animées projetées sur l'écran reconstituent la pensée première. Et la raison consciente du sujet assiste au spectacle et à mesure que le jeu des images lui en révèle le sens, elle raconte ce qu'elle voit et rétablit le thème initial pour une personne *hors la salle* et qui l'en a priée... pour son consultant. C'est la succession ininterrompue des images et leur contraste qui permet la reconstitution des idées, et les trucs que, pour cela, emploie l'imagination sont bien peu différents de ceux usités en cinématographie. Supposons, par exemple, que M<sup>me</sup> M... révèle un accident tragique et les conséquences diverses: organiques, psychiques et sociales, qu'il aura dans l'avenir pour la personne présente. Tout d'abord se présentera le tableau animé de l'accident, avec la foule des images qu'il nécessite pour qu'il soit mouvant. Puis aux divers aspects de ce tableau succédera la vision de la personne seule, laquelle, par son attitude générale et par sa mimique, exprimera l'ensemble des conséquences. Et aussitôt d'autres tableaux viendront, successivement, montrer la vision des organes atteints; et la physionomie de la personne occupant ensuite tout le champ d'attention, considérablement grossie, mimera ses impressions en de multiples

1. *Ibid.*, p. 92-93.

2. *Ibid.*, p. 96.

tableaux qui la présenteront à des époques différentes de sa vie... Ne dirait-on pas qu'il s'agit du déroulement d'un film établi suivant les procédés ordinaires et avec la connaissance des trucs de substitution? L'analogie n'est-elle pas frappante avec, surtout, ce procédé qui consiste à suspendre la marche du tableau principal, pour lui substituer la seule image d'un des personnages, dont la mimique n'aurait pas été assez expressive dans ses dimensions relatives à l'ensemble, mais qui, projetée isolément sur l'écran, en raison de son ampleur gigantesque, ne laisse rien perdre de son expression. M<sup>me</sup> M..., en hypnose lucide, est donc comme dans une réelle salle cinématographique. Son imaginaire confectonne, à mesure, les images mentales qui, étant toujours hallucinantes, lui apparaissent comme de véritables projections. Et c'est ainsi, par le déroulement, devant ses yeux de rêve, d'une suite d'images animées et colorées, choisies et combinées pour être très expressives, qu'elle prend connaissance des fragments de notre évolution future<sup>1</sup>. »

Mobilité de la représentation, jeu physionomique des personnages, succession narrative logique, gros plans significatifs, illusion de réalité du perçu et réalisme de l'image, tous ces aspects concourent à faire de la voyance de M<sup>me</sup> M. un film dont elle est la spectatrice unique et privilégiée. Les meilleurs voyants sont d'ailleurs ceux qui reçoivent des messages clairs et tranchants sous la forme d'« hallucinations cinématographiques et colorées », la qualité filmique de ces images fonctionnant comme un gage d'authenticité de la voyance et de la compétence du médium :

« Selon la qualité de l'imagination du sujet ou l'importance de sa dissociation mentale, la puissance représentative de l'image visuelle varie. On peut dire qu'elle est généralement hallucinante. Le sujet croit percevoir l'objet, il en a la sensation actuelle. Les véritables voyants présentent cette particularité d'avoir des hallucinations cinématographiques et colorées. Leurs visions se rapprochent de la vie objective. Le *mouvement* est un procédé de leur imagination pour ajouter à la valeur expressive des images. Chez quelques-uns, les visions animées évoluent dans un espace à trois dimensions, comme en pleine nature. Chez d'autres, elles sont comme projetées sur un écran blanc, de forme carrée ou arrondie et sur lequel se succèdent rapidement les tableaux dont les significations particulières révèlent la pensée subconsciente. Et, comme je l'ai signalé, en étudiant le psychisme particulier de M<sup>me</sup> M..., il y a une complète similitude entre les artifices qu'emploie la subconscience et ceux des auteurs de films cinématographiques. Et cela n'a rien qui doive étonner,

1. *Ibid.*, p. 74-75.

car dès que l'imagination veut s'exprimer sans le secours de la parole, ses procédés sont les mêmes, qu'elle ait à créer de la vision intérieure ou qu'elle s'ingénie à la rendre perceptible du dehors. Les images que les films déroulent ne sont-elles pas les reproductions de scènes préalablement imaginées, puis mimées<sup>1</sup> ? »

La vision médiumnique fait appel à des ressources expressives analogues à celle du langage cinématographique, comme on le voit dans cet exemple où les sentiments qui lient deux personnes sont représentés par le truc de la surimpression en forme de bulle onirique. Le motif du *balloon dream* – terme habituellement utilisé dans la littérature anglo-saxonne pour désigner l'écran onirique en raison de sa forme en médaillon et de sa place en exposant au-dessus de la tête du rêveur – revient très régulièrement dans les films muets, et particulièrement dans le cinéma des premiers temps (**fig. 43**). Il intervient également dans la description de la voyance donnée par Eugène Osty :

« Quand il s'agit de l'application de la sensibilité individuelle, quand on veut connaître les réactions par rapport à une autre individualité donnée, alors une double image vient halluciner le sujet: celle de la personne éprouvant le sentiment et celle de la personne qui en est l'objet. L'image de la première est grande et bien en relief; l'image de la seconde est projetée de côté, à la façon de ses apparitions nuageuses et de proportions réduites dont on use en cinématographie pour représenter la pensée hallucinante de quelqu'un. Et c'est la mimique des deux physionomies fantomales qui donne au sujet la notion de leurs sentiments relatifs. [...] Par un artifice analogue de l'imagination, M<sup>me</sup> M... voit souvent comme autour de la tête des personnes hallucinantes, la projection des images de leurs sentiments ou passions, ou toutes leurs préoccupations affectives du moment. C'est en les traduisant qu'elle nous transmet la connaissance. La succession de tableaux animés viendra, de la même manière, indiquer les étapes de l'évolution des sentiments<sup>2</sup>. »

Ici, la parapsychologie s'inspire très nettement des écrans psychiques représentés au cinéma (et dans les spectacles de la lanterne magique) par le biais de formes géométriques: tantôt circulaires, tantôt rectangulaires, tantôt triangulaires ou en forme de nuage, ils occupent le cadre de manière changeante, divisant l'image verticalement, horizontalement,

1. *Ibid.*, p. 330.

2. *Ibid.*, p. 96-97.



*Fig. 43. Aladin et la lampe merveilleuse  
(Albert Capellani et Segundo de Chomon/Pathé, 1906).*

diagonalement, etc. Pour parfaire encore cette série de recouvrements où le cinéma (c'est-à-dire : l'appareil de filmage, l'appareil de projection, le langage cinématographique, l'activité spectatorielle) sert de modélisateur à l'expérience médiumnique de la voyance, Osty interprète la fin d'une vision de M<sup>me</sup> M. comme la fin d'un film : « ...Rien ne se présente à moi... je ne vois que du sombre... cette personne n'a plus rien à attendre... [...] On est au bout du film ; la scène a été entièrement déroulée ; il n'y a plus d'images à évoquer<sup>1</sup> ! » Le médium maîtrise donc toutes les étapes liées à l'élaboration d'un film, depuis son tournage, jusqu'à la perception du produit fini.

Ces longs extraits montrent, d'une part, que le cinématographe, au début des années 1910, ne fait plus simplement office de métaphore à visée illustrative, mais offre la possibilité de conceptualiser certains

1. *Ibid.*, p. 78-79.

processus psychiques (ici : une voyance médiumnique) qui restent difficiles à expliciter par le biais du langage verbal et des cadres théoriques de la pensée scientifique. Ils laissent, d'autre part, deviner que la quasi-absence effective d'appareils cinématographiques durant les séances médiumniques prend racine au niveau de « l'inconscient » de la scène spirite, elle-même déjà surchargée d'ondes électriques et d'instruments enregistreurs « incarnés » dans la personne du médium. Dans un tel contexte, un appareil cinématographique viendrait rivaliser et défier trop directement ses dons, risquant de les annuler, soit par parasitage d'ondes « odiques<sup>1</sup> », soit, plus concrètement, par une mise à découvert d'éventuelles supercheries. Car les fantômes n'apprécient guère la présence d'outils destinés à les « capturer », refusant souvent de se manifester à l'assemblée lors de séances suréquipées d'instruments de mesure.

Mais plus important encore, le complexe de supériorité des spirites joue certainement un rôle dans cette mise à l'écart du cinématographe, la sensibilité humaine du médium étant considérée comme nettement plus performante que la technologie. La co-présence d'un médium spirite et d'un instrument cinématographique dans un même espace risquerait de mettre en concurrence deux types de sensibilités (humaine et machine) difficiles à concilier : celle du médium qui repose sur des facultés surnaturelles soi-disant impossibles à égaler, et celle de la pellicule cinématographique (littéralement une *petite peau* qui enregistre tout sans discriminer). Or, il s'agit précisément pour les médiums d'affirmer la prééminence de leurs facultés perceptuelles, non seulement vis-à-vis du commun des mortels, mais également vis-à-vis des techniques existantes qui ne suppléent qu'imparfaitement le besoin d'intercepter l'au-delà. Pour les spirites, en effet, le corps nerveux des médiums est le mieux placé pour entrer en contact avec le monde suprasensible, cette expertise neurologique ne pouvant être déléguée à aucune autre personne ou dispositif.

C'est ce que montre un article (certes tardif) commentant l'invention par Edison d'un « appareil perfectionné, d'une sensibilité telle que ce dispositif devrait permettre aux vivants de converser avec les morts », se substituant ainsi aux pouvoirs du médium spirite<sup>2</sup>. L'auteur, Marcel

1. Le terme est proposé par le baron Karl Ludwig VON REICHENBACH (*Lettres Odiques-Magnétiques du Chevalier de Reichenbach, op. cit.*).

2. Marcel LAURENT, « La Découverte d'Edison et les forces de l'au-delà », *La Revue spirite*.

Laurent, un contributeur régulier de *La Revue spirite*, quoiqu'enthousiaste vis-à-vis de cette technologie, et rejoignant sur ce point Camille Flammarion qu'il paraphrase quelque peu, précise néanmoins :

« [Qu']aucune mécanique, si sensible qu'elle soit, ne vaudra jamais [...] le cerveau de l'homme, instrument divin, dont nous sommes loin encore d'avoir mis à profit les ressources infinies, ce qui revient à penser que la matière fabriquée de l'inventeur ne saura égaler la matière vivante du médium. La puissance psychique réside effectivement en nous. Elle se dégage de nous. Elle est faite d'atomes impalpables qui correspondent à nos propres molécules. C'est son contact qu'appelle le fluide de l'âme désincarnée, qui ne peut se projeter sur l'écran de l'expérience qu'autant que nous l'éclairons avec la lumière, parfois insoupçonnée, recélée par des êtres sensibles. L'invention d'Edison consisterait à substituer une lumière artificielle à cette clarté nouvelle<sup>1</sup>. »

Comme on le constate, les machines reproduisant trop franchement les faits paranormaux doivent se cantonner au statut, soit d'aimable fantaisie spéculative, soit de modélisateur du corps parapsychique, l'une et l'autre épargnant aux médiums spirites le chômage technique. Dans tous les cas, c'est comme si deux cinématographes, l'un « humain », l'autre technologique, ne pouvaient pas cohabiter dans le même espace, au risque de faire disparaître les fantômes ; et c'est comme si les spirites voulaient s'arroger le droit exclusif d'enregistrer, de projeter et de visionner des images et des sons parvenus d'un autre monde. En tant que véritable « machine-cinéma », le médium peut lui aussi manipuler la temporalité et l'espace, accéder au passé et au futur sans entrave, jouir du don d'ubiquité, capter l'invisible et l'impénétrable. Réciproquement, le « cinéma-psychique » se manifeste aux contemporains comme une technologie « hantée » et spectrale qui permet le retour sans cesse renouvelé des âmes errantes, des voix et des corps électriques.

C'est en faisant fond de ce constat, que je propose de défendre l'hypothèse d'un *spectateur télépathe*, à savoir un sujet paré de facultés perceptives et psychiques majorées par la modernité technologique, mais inscrites dans un héritage culturel légué par le spiritisme. Sur le modèle de la phénoménologie spirite et magnétiste, le spectateur de cinéma actualise en effet un réservoir d'aptitudes latentes chez tout

*Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, novembre 1920, p. 337.

1. *Ibid.*, p. 338.



être humain, et que l'expérience cinématographique vient exhumer pour mieux l'enrichir. Car si le médium peut se transformer en une machine hypercinématographique (combinant les opérations de mise en scène, d'inscription, de projection et de perception), le spectateur est un « médium » apte à l'hyperesthésie visuelle et mentale. « Art spirite »<sup>1</sup>, psychique<sup>2</sup> et hypnotique par excellence, le cinéma « nous perce à son jour d'ampères »<sup>3</sup> grâce à son « œil doué de propriétés analytiques inhumaines », affirme le cinéaste et théoricien Jean Epstein. Cet « œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences »<sup>4</sup> serait en mesure de franchir la barrière séparant le visible et l'invisible afin d'offrir aux spectateurs une connaissance clairvoyante du monde :

« La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par assez même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien encore n'a été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible. »<sup>5</sup>

« Surnaturel par essence »<sup>6</sup>, le cinéma déploie un œil qui « voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles »<sup>7</sup>, à l'instar du médium spirite connecté à des énergies échappant aux sens humains. Car il est bien, selon Epstein, « le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du "surréal" comme aurait dit Apollinaire. »<sup>8</sup> Révélateur de la photogénie des êtres et des objets, le cinéma ménagerait une nouvelle voie d'accès à la réalité environnante, provoquant chez le spectateur « un état de conscience extralucide »<sup>9</sup>, précise Emmanuel Plasseraud. La puissance visionnaire du cinéma se transmet alors naturellement au public « dans une obscurité qu'on dit favorable aux phénomènes de télépathie, c'est-à-dire aux compréhensions lointaines, aux corres-

1. Jean EPSTEIN, *Bonjour Cinéma*, Paris, La Sirène, 1921, p. 112-113.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. Jean EPSTEIN, « Le Cinématographe vue de l'Etna », *op. cit.*, p. 137.

4. *Ibid.*, p. 136-137.

5. Jean EPSTEIN, « La Féerie réelle », *Le Spectateur*, 21 janvier 1947 (*Écrits sur le cinéma II*, Paris, Seghers, 1975, p. 45).

6. Jean EPSTEIN, *Bonjour Cinéma*, *op. cit.*, p. 43.

7. *Ibid.*, p. 37.

8. Jean EPSTEIN, « Le Cinématographe vue de l'Etna », *op. cit.*, p. 142.

9. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, *op. cit.*, p. 219.

pondances les plus secrètes des esprits»<sup>1</sup>. Propice à la suggestion et à l'hypnose, le dispositif privilégie un état de conscience autre, « une expansion des facultés psychiques humaines, voire une nouvelle ère de l'espèce humaine »<sup>2</sup>. Non seulement il encourage une nouvelle manière de saisir le monde, mais également une nouvelle forme de sociabilité, car, suggère encore Plasseraud, « le spectateur automate se métamorphose en télépathe, capable de communication instantanée non médiatisée par le langage verbal, par l'intermédiaire donc d'une pensée visuelle »<sup>3</sup>. L'imaginaire du spiritisme et du cinéma se rencontrent précisément autour des tropes de la perception augmentée (radiographique, comme dirait Epstein<sup>4</sup>), de la double vue, du pré-verbal et de la télépsychie alors connues *via* la pratique de certains médiums<sup>5</sup>. En ce sens, le spectateur de cinéma symbolise le sujet visionnaire des sciences du psychisme qui, par le truchement des ressources infinies dont dispose le langage cinématographique (ralenti, accéléré, *flashback*, gros plan, simultanéité, discours intérieur, etc.) fait éclater les confins de la rationalité pour voyager littéralement à travers l'impossible – rêve d'ailleurs caressé par Georges Méliès dont la figure est au cœur de la prochaine étape de cette réflexion.

### *Georges Méliès, expert anti-fraudes médianiques*

Paul-Louis Ladame présente ainsi l'immense attrait pour la magie et le merveilleux dans une fin de siècle où triomphent le positivisme et le matérialisme, cette coexistence n'épuisant de loin pas toutes les contradictions de la société industrielle et moderne :

« La magie et le merveilleux ont de tout temps attiré les hommes ; la superstition règne encore partout. Le mysticisme, la croyance aux esprits, aux revenants, aux puissances occultes maîtresses de la destinée humaine, ne se rencontrent pas seulement chez les habitants des campagnes, mais se retrouvent même chez les gens cultivés et intelligents ; les tables tournantes, qui ont fait tourner tant de têtes,

1. Jean EPSTEIN, « Le Cinématographe vue de l'Etna », *op. cit.*, p. 142.

2. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules, op. cit.*, p. 227.

3. *Ibid.*, p. 224.

4. Jean EPSTEIN, *Bonjour Cinéma, op. cit.*, p. 112.

5. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules, op. cit.*, p. 208.

le spiritisme, les médiums, le magnétisme animal et toutes les inventions bizarres de l'imagination dévoyée se répandent parfois comme une épidémie sur les nations, et atteignent mêmes les sceptiques et les esprits irréligieux qui font profession d'incrédulité, tandis que les âmes simples et dévotes croient alors à une intervention du diable et voient l'œuvre de Satan dans les paroles et les actes de pauvres malades atteints d'hallucination et de folie<sup>1</sup>. »

Comparée à un spectacle de magie, la séance de spiritisme est accusée d'induire une fascination qui brouille le jugement du public *via* une forme de suggestion collective. Le prestidigitateur anglais Dickson estime en effet que « tous les médiums sont de simples truqueurs, et les prestidigitateurs connaissent leurs trucs, puisqu'ils en sont les inventeurs et que les médiums les leur ont pris, pour exploiter la crédulité publique<sup>2</sup> ». Alors que la manipulation est pleinement assumée par les prestidigitateurs comme ressort essentiel de leur art, les psychistes se défendent de fabriquer des fantômes par le biais de procédés artificiels, les apparitions des esprits tels les ectoplasmes étant très difficiles à reproduire – sans compter que les séances données par des médiums sérieux font toujours l'objet de contrôles très scrupuleux<sup>3</sup>. Là où se répandent les pratiques spirites, les prestidigitateurs sont appelés à exercer leurs compétences afin de dépister les éventuelles contrefaçons, de nombreux médiums imitant les magiciens pour tromper leur public avide de merveilleux. Certaines branches de la magie regroupées sous le nom de « mentalisme » reproduisent précisément certains phénomènes comme les perceptions extra-sensorielles, et attestent la possibilité de truquer l'apparition d'un spectre ou la divination de la pensée. Dans les six branches qui composent l'art de la prestidigitation, le célèbre magicien français Jean-Eugène Robert-Houdin, mentionne :

1. Paul-Louis LADAME, *La Névrose hypnotique ou le magnétisme dévoilé*, *op. cit.*, p. 6-7.

2. DICKSON, « Les Illusions d'un Illusionniste », *Annales des sciences psychiques*, mars 1914, p. 89.

3. Bernadette BNSAUDE-VINCENT et Christine BLONDEL (dir.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, *op. cit.* Les débats sur les pratiques charlatanesques de certains médiums se prolongent sur un autre axe jalonné par les phénomènes d'apparitions et de révélations charismatiques à des croyants. Savants anticléricaux et hommes d'église s'affrontent alors pour discriminer simulations, hallucinations et manifestations divines avérées (Nicole EDELMAN, *Histoire de la voyance et du paranormal*, *op. cit.*, p. 77-81).

«3° LA PRESTIDIGATION DE L'ESPRIT. Influence matérielle par la volonté des spectateurs; pensée prévue par d'ingénieux diagnostics, et souvent forcée par des subtilités fort habiles.

4° LE MAGNÉTISME SIMULÉ. Imitation des phénomènes du magnétisme: seconde vue, lucidité, divination, extase et catalepsie.

5° LES MÉDIUMS. Le spiritisme, évocation simulée des esprits. Tables tournantes, frappantes, parlantes et écrivantes. Armoires et leurs mystères, etc.<sup>1.</sup>»

Menées à un niveau tant théorique que pratique, les luttes anti-spiritiques consistent à démasquer les resquilleurs du médiumnisme, à l'exemple des vendeurs de prétendues photographies de fantômes<sup>2</sup>. De nombreux prestidigitateurs (Kellar, Rob. Houdin, Raynaly, Dickson, Weller, Thurston, etc.) s'emploient à dévoiler les trucs des médiums (mais sans pour autant débiter les leurs) en reproduisant exactement les mêmes tours d'adresse (**fig. 44 a b c**). «Il naît donc une émulation acharnée entre les pseudo-médiums qui inventent et les prestidigitateurs qui les imitent<sup>3</sup>.» Médecins, psychologues et physiologistes sont convaincus que «c'est aux prestidigitateurs qu'il appartient [...] de déterminer les meilleurs moyens de se prémunir contre les supercheries si variées<sup>4</sup>» des spiritiques. Organisateur de séances avec Eusapia Palladino, l'Institut général psychologique de Paris<sup>5</sup> cherchera d'avance à s'attacher les services de prestidigitateurs: «Nous nous sommes enquis dès 1895, et nous en avons vu à cette époque deux dont la notoriété est la plus grande<sup>6</sup>», rapporte Jules Courtier. Projetées à l'échelle internationale, les polémiques sont alors très vives, et parfois confuses, entre ces deux communautés, d'autant plus que l'avis souvent ambigu de certains médecins intervenant à titre d'experts vient semer le trouble dans le

1. Jean-Eugène ROBERT-HOUDIN, *Comment on devient sorcier*, Paris, Omnibus, 2006 [1868], p. 450.

2. Voir Denis CANGUILHEM, *Le Merveilleux scientifique: photographies du monde savant en France, 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004.

3. Henri MORSELLI, «Médiumnisme et prestidigation. (À propos d'Eusapia Palladino)», *Annales des sciences psychiques*, 16 mai-1<sup>er</sup> juin 1908, n° 10-11, p. 157.

4. Jules COURTIER, «Rapport sur les séances d'Eusapia Palladino à l'Institut Général Psychologique en 1905, 1906, 1907 et 1908», *Bulletin de l'Institut général de psychologie*, 1908, n° 516, p. 538. À propos de ces séances, voir aussi *Documents sur Eusapia Palladino*, *op. cit.*

5. *Documents sur Eusapia Palladino*, *op. cit.*

6. Jules COURTIER, «Rapport sur les séances d'Eusapia Palladino...», *op. cit.*, p. 539.



Fig. 44. a. Affiche du magicien Thurston.

Fig. 44. b. Robert Houdin, « La seconde vue, un exercice de divination », 1846.

Fig. 44. c. Affiche du spectacle de Robert-Houdin au St. James's Theatre, Londres, 1848.



tumulte général<sup>1</sup>. La possibilité que les phénomènes spirites puissent être contrefaits par des artifices connus des prestidigitateurs, « sans nous autoriser à en nier absolument l'existence, doit nous rendre extrêmement circonspects avant d'en admettre l'authenticité », affirme le biologiste suisse et professeur à l'université de Genève Émile Yung<sup>2</sup>. « Mais, si nous éliminons du groupe des médiums d'un côté les prestidigitateurs et acrobates, et de l'autre les malades, hyperesthésiés, somnambules et désagrégés, que restera-t-il ? Je l'ignore<sup>3</sup> », ajoute-t-il. Ayant publié un ouvrage sur les phénomènes médianimiques d'Eusapia Palladino<sup>4</sup>, le directeur de l'Institut de psychiatrie de Gênes, Henri Morselli, note que si les fraudes inspirées par la magie constituent le fonds de commerce d'une majorité d'imposteurs, elles sont difficilement prouvées chez les médiums à phénoménologie authentiquement spirite. Le psychiatre italien introduit, en effet, une différence entre le « médiumnisme charlatanesque » qui substitue des « faits réels [à] des faits illusoires<sup>5</sup> », et le spiritisme véritable dû aux facultés suprasensibles d'un individu ayant résisté aux expertises les plus drastiques. Selon lui, au milieu d'une foule de mystificateurs (très importante, notamment aux États-Unis), on rencontrerait une minorité de médiums honnêtes et sincères devant lesquels la science est forcée de s'incliner<sup>6</sup>. Car si « la médiumnité intellectuelle peut se simuler d'une manière extraordinaire » par les moyens de la magie, la médiumnité physique d'Eusapia Palladino, à savoir « les lévitations de la table en pleine lumière ou au milieu de la salle, le vent froid du cabinet, les lueurs errantes, les transports d'objets à la demi-lumière, les matérialisations tangibles derrière le rideau, et celles visibles sous un contrôle absolu » s'avèrent « inimitables<sup>7</sup> ».

Il semblerait donc que les débats à propos de la crédibilité des faits spirites soient fortement orientés par la découverte de nombreuses pratiques falsifiées du « spiritisme à base de prestidigitation<sup>8</sup> » qui se

1. Émile YUNG, *Hypnotisme et Spiritisme*, Genève, Librairie R. Burkhardt, 1890, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 172.

3. *Ibid.*, p. 170.

4. Henry MORSELLI, *Psicologia e spiritismo. Impressioni e note critiche sui fenomeni di Eusapia Palladino*, Turin, Boccas Frères Éd., 1908.

5. Henry MORSELLI, « Médiumnisme et prestidigitation », *op. cit.*, p. 149.

6. *Ibid.*, p. 153.

7. *Ibid.*, p. 160.

8. *Ibid.*, p. 154.

sont développées partout dans le monde durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1874, François Joseph Chabas indique qu'en « Amérique, cet incroyable charlatanisme donne lieu à une industrie assez active<sup>1</sup> », malgré les preuves patentes de supercherie. Pas totalement compromises, les exhibitions spirites se poursuivent toutefois grâce à la modification de quelques trucs et la restriction du cercle à des amis fortunés prêts à payer cinq dollars pour assister à un simple spectacle de magie. Henri Morselli confirme : aux États-Unis, des locaux spirites à paiement contiennent des trappes dans le parquet, des ouvertures au plafond, des objets dissimulés dans le cabinet noir destinés à confectionner « des spectres divers par âge sexe, qualité et couleur (blancs, nègres, peaux-rouges) », des malles cachant des artifices (masques, perruques, costumes, etc.). « Souvent on découvre que le médium fut employé en qualité d'aide ou de domestique, peu importe, chez quelque célèbre illusionniste de théâtre », précise Morselli. Et ces faux-médiums-mais-vrais-prestidigitateurs ne se laissent ni contrôler ni attacher :

« Du reste, même étant liés et reliés, ils ont une grande habilité pour défaire les nœuds les plus compliqués et les plus étroits [...]; une fois libérés, ils s'habillent à la hâte, se masquent et se présentent à leur public stupéfait et... crédule. Le *Conductor*, c'est-à-dire l'impresario, veille à ce qu'aucun des assistants ne s'approche; pendant ce temps, le "fantôme" parle si le médium a la faculté d'altérer sa voix; sinon, il se tait et gesticule, ou se contente d'embrasser son "cher ami" ou parent<sup>2</sup>. »

Ligotée pour qu'elle ne puisse pas passer les mains sous ses vêtements; vêtue d'un maillot noir collant qui rend impossible toute dissimulation d'objet; ayant ingéré, avant la matérialisation, de la confiture de myrtilles ou d'airelles afin de colorer les tissus qu'elle aurait éventuellement ingurgités avant la performance afin de simuler l'ectoplasmie<sup>3</sup>; avalant après la séance un vomitif pour vérifier qu'il n'y a eu aucune « rumination »; encerclée d'appareils photographiques actionnés au même moment pour obtenir des clichés pris sous différents points de vue, etc., Eusapia Palladino ne serait en rien comparable avec ces pseudo-médiums de

1. François-Joseph CHABAS, « Spirites et médiums », *Courrier de Saône-et-Loire*, 10 juin 1874, p. 1.

2. Henri MORSELLI, « Médiunisme et prestidigitation », *op. cit.*, p. 154.

3. Guillaume DE FONTENAY, « Les Phénomènes de matérialisation obtenus en présence de M<sup>lle</sup> Eva C... », *Annales des sciences psychiques*, mars 1914, p. 76.

foire, déclarent bien des scientifiques. Et les illustres expérimentateurs l'ayant observée (Lombroso, Ochorowicz, Flammarion, Richet, etc.) ne peuvent être assimilés à «une assemblée composée de personnes ramassées à la hâte, payantes, avides d'émotions, suggestionnables et curieuses<sup>1</sup>».

Animées de mises au défi assorties parfois de coquettes sommes, ces controverses tournent souvent à l'affrontement ouvert entre prestidigitateurs et médiums spirites, avec, comme médiateurs, des scientifiques, des publicistes, des éditorialistes, des hommes du monde désintéressés mais curieux. La grande presse et les revues spécialisées fourmillent d'articles ou de notices annonçant un nouvel appel des uns aux autres dans le dessein de confronter les rivaux. Contrastant avec le nombre de duels effectifs, la plupart des invitations lancées dans les journaux restent toutefois sans réponse, ces défections étant interprétées par les deux bords comme une crainte de l'échec doublée de lâcheté. Le ton sardonique émaille tous les commentaires, comme lorsqu'il s'agit d'attaquer les prestidigitateurs, «ces mystificateurs par habitude et par profession»: «Les prestidigitateurs de Paris avaient, eux aussi, il y a quelques jours, lancé un appel aux médiums parisiens pour se constater quelques phénomènes; cet appel ne fut point entendu, sans doute parce qu'ils n'avaient pas crié assez fort<sup>2</sup>.» Il semblerait qu'après quelques tentatives avortées ou peu fructueuses de la part des sympathisants du spiritisme pour gagner le concours des magiciens, le climat se soit définitivement crispé entre eux, expliquant l'animosité ou l'indifférence mutuelles<sup>3</sup>.

Afin de justifier leur refus d'affronter les prestidigitateurs, les spirites déclarent que ceux-ci sont absolument incapables de reproduire les

1. Henry MORSELLI, «Médiumnisme et prestidigitation», *op. cit.*, p. 159.

2. Cesare BAUDI DE VESME, «Aux banquets des prestidigitateurs», *Annales des sciences psychiques*, 16 juillet-1<sup>er</sup> août 1908, p. 233.

3. Voilà ce qu'écrit le psychiste Guillaume de Fontenay: «J'ai eu beaucoup de considération pour les illusionnistes. J'en ai moins aujourd'hui. Je fondais sur eux quelque espoir pour nos recherches et mes collègues de la S. U. E. P. se rappellent que je leur ai présenté et que j'ai fait recevoir parmi nous un jeune docteur en droit, habile prestidigitateur et, je crois, avocat-conseil du Syndicat des Illusionnistes parisiens. Je pensais qu'il nous aiderait puissamment et nous éclairerait. Il nous a appris à arrêter notre poulx avec un mouchoir en tampon sous le bras; et aussi à faire je ne sais plus quel tour avec deux oranges. Après quoi il est parti pour New York» (Guillaume DE FONTENAY, «Les Phénomènes de matérialisation...», *op. cit.*, p. 75).



phénomènes surnaturels dans les conditions très sévères imposées à un médium aussi puissant qu'Eva Carrière. Ainsi :

« Privé de ses appareils, de ses glaces, de ses effets de lumière ; dépouillé *chez nous* de ses vêtements personnels et habillé, comme Eva, d'un maillot et d'une blouse visités soigneusement, un illusionniste, s'appelât-il le professeur Dickson, serait un petit, petit, tout petit seigneur<sup>1</sup>. »

De même, Cesare Lombroso garantit que « les prestidigitateurs n'ont réussi à imiter les phénomènes spirites qu'à la condition qu'on n'exigeât pas d'eux les précautions prises avec les médiums<sup>2</sup> ». Il ajoute par ailleurs que des prestidigitateurs réputés (Jacob du Théâtre Robert-Houdin et Bellachini employé à la cour de Berlin) admettent eux-mêmes l'impossibilité de contrefaire les phénomènes spirites par quelque tour que ce soit. Sans compter que la présence, dans l'assistance, de personnes sceptiques et à l'affût du moindre geste avérant une tentative de tricherie, influencerait par suggestion la transe médiumnique, soit en atténuant l'exemplarité et la clarté des manifestations, soit en poussant le médium à transformer inconsciemment ses dons surnaturels en tours de magie. De fait, « M<sup>me</sup> Bisson constate que l'assistance, suivant ses dispositions, joue un rôle important dans la réussite de ces séances » :

« Lorsqu'elle est composée de personnes habituées à ces expériences, les phénomènes sont obtenus facilement, la confiance étant un élément de succès ; ils se montrent avec abondance, le médium est de bonne humeur, l'harmonie règne. Il en est tout autrement avec certains expérimentateurs. Le médecin, le biologiste, en un mot l'homme de laboratoire, s'évertuera sans cesse à rechercher de nouvelles méthodes de contrôle ; il essaiera d'appliquer à ces phénomènes, sans précédent pour lui, les systèmes d'expérimentation qui lui sont habituels. Tout en restant souriant et en s'efforçant de paraître aimable, il cachera au fond de sa pensée un complet scepticisme et la hantise de la fraude. Cette disposition d'esprit n'échappe pas au médium endormi, qui, défavorablement influencé, devient nerveux, irritable, et ne fait plus les efforts qu'exige la production des phénomènes<sup>3</sup>. »

1. *Idem*.

2. Cesare LOMBROSO, *Hypnotisme et spiritisme*, *op. cit.*, p. 296.

3. Cesare BAUDI DE VESME, « L'Ouvrage de M<sup>me</sup> Juliette Alexandre-Bisson... », *op. cit.*, p. 337.

Les non-croyants influenceraient négativement le médium par voie de suggestion inconsciente, au point de le pousser à falsifier ses performances, sa force psychique étant diminuée par les doutes environnants. Le baron von Schrenck-Notzing maintient que « la vive préoccupation de démasquer des trucs, pourrait, ainsi que le pensent quelques chercheurs, influencer par suggestion le médium dans cette direction et l'inciter à exécuter des tours d'adresse manuels ». Il est donc indispensable, selon lui, d'écarter « cette source de défauts, en éloignant complètement de ces observations les "démasqueurs" de profession<sup>1</sup> ». Les forces de suggestion, on le comprend, enveloppent l'ensemble de la scène spirite et de ses protagonistes, qu'ils soient croyants ou négationnistes. Du côté des spirites, on craint les ondes négatives véhiculées inconsciemment par les personnes défiantes, et du côté des incroyants on attribue aux médiums comme seul talent celui de suggestionner autrui. Au final, la méfiance et l'orgueil se manifestent clairement de part et d'autre, les accusations de suggestion et de tromperie se multipliant jusqu'à embrouiller définitivement la communication entre magiciens et spirites.

En France, la magie et la prestidigitation constituent un carrefour au sein duquel vont se croiser, autour de 1910, la psychologie scientifique, la parapsychologie et le cinéma, particulièrement autour de la figure de Georges Méliès convoqué à titre d'expert dans les « débats sur les fantômes » afin de mettre au jour les « fraudes médianiques<sup>2</sup> ». Les prestidigitateurs du célèbre Théâtre Robert-Houdin dirigé dès 1888 par Méliès vont à plusieurs reprises être sollicités par des commissions de contrôle pour venir authentifier les expériences parapsychologiques, celles-ci étant placées soit du côté de la « science » dont se réclament les spirites en quête de reconnaissance, soit du côté du spectacle (donc du truc, du trucage et de la supercherie) par leurs adversaires. Que ce soit dans ses numéros de magie ou ses féeries (**fig. 45 a b**)<sup>3</sup>, ou en vertu de son statut de spécialiste des trucages illusionnistes, Méliès ne cessera de dénoncer des pratiques falsifiées exploitant la crédulité d'un

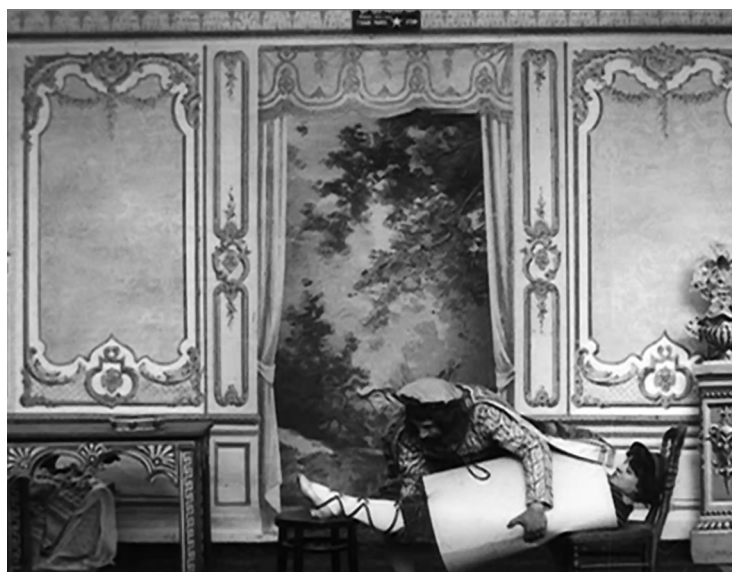
1. Joseph PETER, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing... », *op. cit.*, p. 20.

2. Julian OCHOROWICZ, « La Question de la fraude dans les expériences avec Eusapia Palladino », *op. cit.*, p. 79-123.

3. Plusieurs féeries raillent les pseudo-pouvoirs des spirites, telles *L'Évocation spirite* (1898), *Spiritisme abracadabrant* (1900), *L'Antre des esprits* (1901) ou *Le Revenant* (1903).



*Fig. 45 a. Evocation spirite (Georges Méliès, 1898, photographie)*



*Fig. 45 b. Transmutations imperceptibles (Georges Méliès, 1904, capture d'écran).*

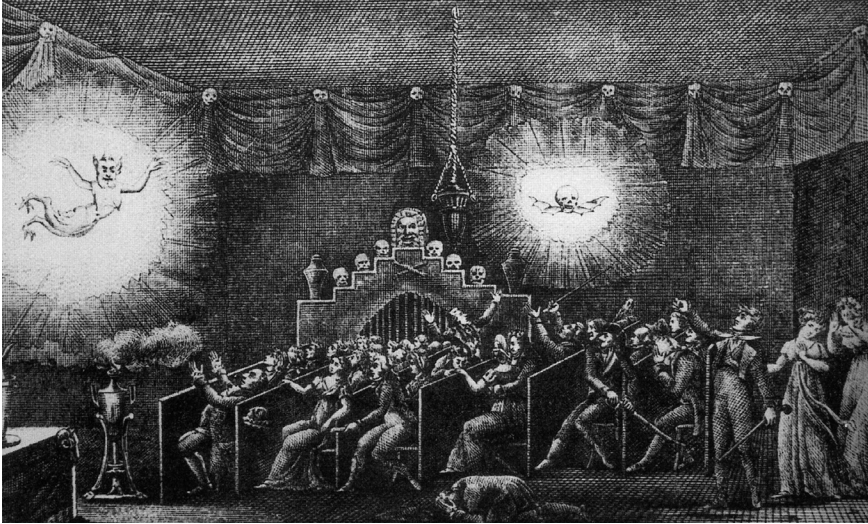


Fig. 46. *Fantasmagorie de Robertson, autour de 1800.*

public impressionné par des «visions» extravagantes et mensongères; les exploits de certains médiums qui se déclarent de force à entrer en communication avec des esprits et, parfois, de leur prêter corps, ne seraient alors que pures mascarades<sup>1</sup>. Associé à une tradition spectaculaire revendiquant un jeu sur l'illusion de réalité des phénomènes donnés à voir aux spectateurs, le cinématographe contribue, on va le voir, à la création du sujet stupéfié par le merveilleux, la figure de Méliès se situant à la jonction entre sciences et culture, psychologie et monde des arts et des spectacles.

Tournant ses premiers films à trucs en 1896, Méliès s'inscrit dans une longue tradition de spectacles illusionnistes recourant aux ressources de l'optique, de la chimie, de la mécanique et de la physique pour produire des effets spéciaux dotés d'un très fort degré de réalisme<sup>2</sup>. Comme le rappelle Laurent Mannoni :

1. Voir Marie-Georges CHARCONNET-MÉLIÈS et Anne-Marie QUÉVRAIN, «Méliès et Freud, un avenir pour les marchands d'illusions?», dans Madeleine MALTHÈTE-MÉLIÈS (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 230.

2. Laurent MANNONI, «Méliès, magie et cinéma», dans Jacques MALTHÈTE et Laurent MANNONI (dir.), *Méliès. Magie et cinéma*, Paris, Paris Musées, catalogue d'exposition Espace EDF Electra, 2002, p. 36-71.

«L'archéologie des techniques cinématographiques inclut, en grande partie, les pratiques de la magie, de l'illusionnisme, de la prestidigitiation. Le courant "fantasmagorique" suit son chemin parallèlement à la recherche de la perception, du réalisme, de la reproduction chimique et artificielle des vues exactes qu'offre la camera obscura<sup>1</sup>.»

Influençant bien des prestidigitateurs, les spectacles de fantasmagories inventés par Robertson à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle usent de manière sophistiquée des lanternes magiques pour créer des images en mouvement de fantômes et autres apparitions spectrales (**fig. 46**). Cette mode des fantômes réapparaît vers 1860 sous la forme de spectacles de spectres vivants dont les prestidigitateurs se font une spécialité, tels Robert-Houdin ou Henri Robin (**fig. 47**)<sup>2</sup>. Considéré comme le fils spirituel et le successeur de Robert-Houdin, Méliès connaît parfaitement tous les trucs mis à disposition par l'art de la prestidigitiation afin de créer à volonté des apparitions et des disparitions de toutes sortes, des métamorphoses, des déplacements, des lévitations d'objets ou de personnes. Fort de sa réputation de prestidigitateur et de cinémathographe, Georges Méliès combat le spiritisme par différents moyens comme la parodie dans le cadre de ses activités artistiques ou la lettre de lecteur envoyée aux éditorialistes des journaux, se faisant ainsi l'écho de querelles entre partisans et opposants de l'occultisme.

En 1907, Méliès invite un membre honoraire de la Chambre syndicale des illusionnistes de France dont il est le président, Monsieur Rémy, à donner deux conférences au Théâtre Robert-Houdin sur le thème «*Spiritistes et Illusionnistes*<sup>3</sup>». Tenues le 26 avril 1907 et le 29 avril 1909, ces conférences réuniront la fine fleur des prestidigitateurs, des collaborateurs du journal *L'Illusionniste* et des membres du corps médical et scientifique. Posant le sujet comme «très moderne<sup>4</sup>», Rémy se donne comme tâche de broser un panorama historique du spiritisme pour ensuite en évaluer la validité scientifique sur la base d'une analyse des différentes doctrines existantes. De sorte à conquérir son auditoire en

1. *Ibid.*, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 52-53.

3. Ces conférences sont à rattacher à ses positions défendues dans le journal *L'Illusionniste*. «Conférences sur le spiritisme», n° 65, mai 1907, p. 277-279; n° 66, juin 1907, p. 289-291; n° 68, août 1907, p. 311-314.

4. M. RÉMY, *Spiritistes et illusionnistes, conférences faites à la Chambre syndicale des Illusionnistes de France*, Paris, Alfred Leclerc, 1911, p. 10.



Fig. 47. Affiche du spectacle de Robert Houdin,  
« Les Spectres et le Manoir du Diable », 1889.

majorité acquis à la cause de la « théorie sceptique », il commence par mettre en garde contre les dangers du spiritisme qui peuvent atteindre autant les médiums privés de leur libre arbitre (puisqu'à disposition totale de l'esprit qui les visite)<sup>1</sup>, que les assistants trop naïfs. Soucieux

1. Il dénonce « cette prise de possession de leur être par un autre être, pur esprit et par conséquent, d'une nature supérieure, pour lui permettre, allègue-t-on, de se manifester ». Il

de médicaliser la croyance qui anime les adeptes du spiritisme, Rémy signale que :

« Beaucoup sont des sujets plus ou moins névrosés ou hystériques, exaltés encore par la tension d'esprit qu'ils s'imposent, suggestionnés d'ailleurs par le milieu dans lequel on opère, et chez lesquels l'hallucination doit exister souvent. Si nous ne trouvions que de tels sujets dans le spiritisme, il y aurait bien lieu de douter de leur témoignage. Mais les spirites sont extraordinairement nombreux<sup>1</sup>. »

Nombreuses, en effet, seraient les personnes férues de pratiques illicites, la population des médiums se divisant assez équitablement, selon lui, en « charlatans » et « vrais spirites<sup>2</sup> ». D'où l'idée que le dispositif de la séance spirite comprend, dans le pire des cas, une assemblée à « l'imagination hallucinée<sup>3</sup> » et des médiums qui rusent pour produire des « effets merveilleux » inspirés de la prestidigitation. Toutes ces supercheries fournissent un argument sérieux à ceux qui nient la réalité du spiritisme et des faits extraordinaires qui en résultent. Le spiritisme se prêterait ainsi aux fraudes et à l'imposture, surtout lorsque ses manifestations s'accomplissent en présence de personnes ignorantes ou disposées d'avance à tenir pour vraies les mystifications les plus grossières<sup>4</sup>. Aussi, la responsabilité du discrédit jeté sur le spiritisme se répartit équitablement sur les deux groupes humains qui le composent, les premiers tirant profit de la faiblesse mentale des seconds, voire de leur débilité. C'est ce que Rémy sous-entend lorsqu'il stigmatise cette partie de la clientèle des médiums jugée dépourvue de discernement, manipulable, inculte, et donc aisément impressionnable. Ce discours active alors toutes les représentations attachées à l'hallucination pathologique comprise comme la conséquence d'une suggestion exercée par des « névropathes<sup>5</sup> » sur leur audience : « Les rapports entre la médiumnité

ajoute, « n'est-il pas effrayant, en effet, de penser à cette abdication, à cette perte, ne serait-ce que momentanée, de la plus noble faculté humaine : la liberté ? » (*ibid.*, p. 35-36).

1. *Ibid.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 50.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 55.

5. Rémy cite ici Pierre Janet qui, dans *Névroses et idées fixes*, estime que « la plupart des médiums, sinon tous, présentent des phénomènes nerveux, sont des névropathes, quand ce n'est pas franchement des hystériques » (*ibid.*, p. 136).

et les accidents nerveux sont donc incontestables et l'on peut dire que les médiums appartiennent à la famille névropathique<sup>1</sup>. »

Toutefois, son exposé change bientôt de ton pour admettre l'existence de médiums véritables dont les prouesses se prêtent difficilement à la critique en vertu, à la fois, de la fiabilité des témoins et de l'explication rationnelle qui peut en être tirée. Adoptant un point de vue médian entre les deux postures extrêmes, Rémy invite son auditoire à accueillir avec bienveillance « les phénomènes du vrai spiritisme » qui « sont de nature à exercer tous les courages, toutes les intelligences, toutes les perspicacités ». Car, déclare-t-il :

« Au lieu de refuser de les connaître ou de les révoquer en doute de parti pris, il serait très désirable qu'illusionnistes et savants unissent loyalement leurs efforts pour éclaircir un peu, s'il est possible, une question mystérieuse et si complexe<sup>2</sup>. »

Chantre de la réconciliation entre les deux camps, il prône aussi la probité et la tolérance des uns et des autres afin de pouvoir opérer la distinction, nécessaire à la connaissance scientifique, entre les faits spirites avérés et attestés, et leurs caricatures trompeuses.

En 1911, ces conférences feront l'objet d'une publication accompagnée de gravures illustrant le dernier grand spectacle de prestidigitation réalisé par Méliès au Théâtre Robert-Houdin qui démarre en septembre 1907 sous le titre « Revue rétrospective et moderne des phénomènes spirites » (dès septembre 1910, il sera rebaptisé « Les Merveilles de l'occultisme »)<sup>3</sup>. Ces photogravures montrent le magicien Jules-Eugène Legris aux prises avec des spectres et des tables en lévitation, images réalisées par le biais de « nouveaux "trucs" vraiment peu ordinaires<sup>4</sup> », lesquels ne sont autres que les procédés de la double exposition ou de la surimpression que Méliès revendique comme étant de son invention dans le champ de la photographie animée (**fig. 48 a b**). En juin 1909, la « Chronique théâtrale de la prestidigitation » de l'*Illusionniste* rend ainsi compte du spectacle « Le Spiritisme » de Méliès :

1. *Idem*.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. Voir tout particulièrement le chapitre « Le Spiritisme au Théâtre Robert-Houdin », *ibid.*, p. 245-254.

4. *Ibid.*, p. 253, note 1.



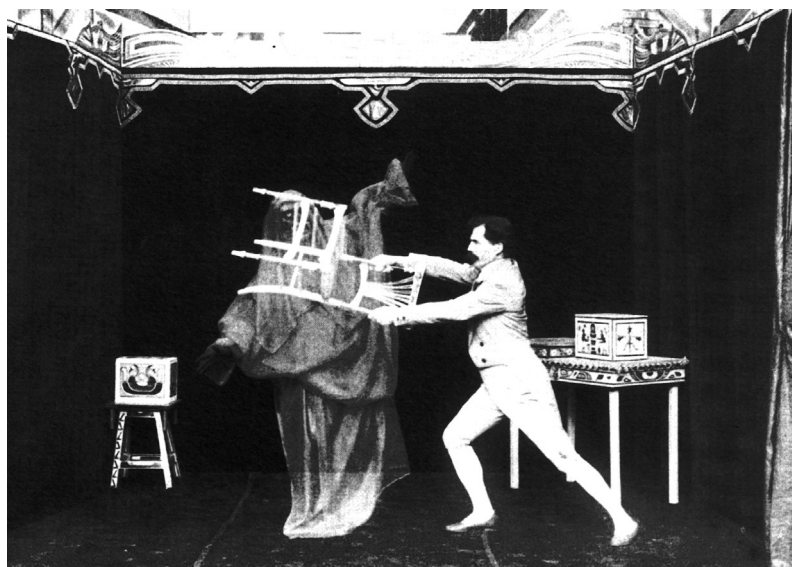


Fig. 48. a. et b. « Revue rétrospective et moderne des phénomènes spirites », rebaptisée « Les Merveilles de l'occultisme ». Photogravures, avec le magicien Jules-Eugène Legris (dans Rémy, *Spirites et Illusionnistes*, 1911).

« Les établissements les mieux cotés ont sacrifié à cette nouvelle divinité parisienne et le Théâtre Robert-Houdin devait à sa vogue de se mettre à l'unisson. Ainsi, le nouveau chef d'œuvre du Maître Méliès, porte-t-il en sous-titre "Revue rétrospective et moderne des phénomènes spirites". C'est, en effet, un intéressant défilé des principales expériences occultes que Legris, devenu soudain médium de premier ordre, nous présente avec sa bonne humeur et son entrain habituels. [...] Après quelques curieuses lévitations d'une table, d'un guéridon, d'un banjo, tout cela non truqué et soigneusement examiné, voici les grandes évocations des spectres et des fantômes. [...] Les spectateurs eux aussi sont enchantés et se communiquent avec enthousiasme leur émerveillement. Nous n'en dirons pas plus à nos lecteurs, qu'ils soient spirites ou prestidigitateurs, ils trouveront dans le nouveau spectacle du Théâtre Robert-Houdin, la plus intéressante manifestation de leurs doctrines respectives<sup>1</sup>. »

Ce commentaire soulève deux points qui ne peuvent s'expliquer que par le biais d'un ton volontairement ironique à l'égard des deux bords engagés dans cette cordiale dispute autour du spiritisme. Le premier réside dans la mention de scènes de prestidigitation paradoxalement estimées comme non truquées par l'auteur, et le second est contenu dans la dernière phrase qui réconcilie les deux camps autour du plaisir éprouvé par le spectateur, comme si l'émerveillement de voir des fantômes, qu'ils soient factices ou non, primait sur tout autre argument. Il y a donc élision – pour ne pas dire escamotage – du nerf de la guerre dans laquelle s'engagent les magiciens pour prouver leur supériorité au moment d'éblouir le public de la magie, lequel, au contraire des séances spirites, est prévenu d'avance de la supercherie. Car le spectateur aime à être trompé et à être transporté dans une douce illusion d'autant plus savoureuse qu'elle est parfaitement reconnue comme telle.

De fait, Méliès ne cessera de répéter la nécessité de maintenir le public dans l'ignorance, non pas de la nature *artificielle* des numéros exécutés, mais bien des procédés qui visent précisément à produire l'illusion et à dérouter le spectateur bluffé par l'agilité de l'opérateur. L'illusionnisme représente pour lui une pratique laborieuse qui exige dextérité, finesse et intelligence – en un mot : un art – de sorte à créer chez le sujet percevant des illusions, qu'il s'agisse de lui faire voir ce qui n'existe pas, ou de lui

1. Signée le « Servant de scène », cette chronique est parue dans *L'illusionniste*, n° 90, juin 1909, p. 190-191. Elle figure dans l'ouvrage de Rémy au chapitre « Le Spiritisme au Théâtre Robert-Houdin » (*ibid.*).

cache la vue de ce qu'il a sous les yeux. Tenant son spectateur en très haute estime, Méliès, comme tous les prestidigitateurs combattant la crédulité facilement exploitée par les marchands de fantômes, prend à plusieurs reprises la peine de rappeler combien « la divulgation des procédés secrets de fabrication à un public de profanes est la plus lourde faute qu'il soit possible de commettre<sup>1</sup> ». En avril 1908, répondant dans la revue *Phono-Cinéma-Revue* à Gustave Babin qui, dans *l'Illustration* aurait révélé quelques secrets sur les procédés cinématographiques<sup>2</sup>, Méliès rappelle les règles déontologiques d'une activité associée à la tradition des fantasmagories et autres féeries produites *in vivo*. Voilà comment le rédacteur en chef de la revue introduit son article :

« On sait que notre confrère de *l'Illustration* a récemment publié deux articles fort curieux sur les coulisses de la Cinématographie. Dans ces révélations de quelques trucs professionnels, l'auteur M. Gustave Babin, directement inspiré par M. Gaumont, s'efforçait non pas d'arracher au public ses agréables illusions, mais de lui montrer les ingénieuses ressources de la projection animée et de lui faire davantage goûter le plaisir cinématographique. Une telle conception relève du plus pur journalisme moderne. Elle est bien d'un âge sceptique où chacun se complait à la plus sensationnelle indiscretion, où l'on veut savoir plutôt que croire, et connaître ce que les poupées ont dans le ventre avant même de les avoir aimées. Mais ne reste-t-il pas encore une vieille école – préhistorique évidemment – qui préconise au contraire le principe de l'illusion nécessaire ? N'y a-t-il plus de croyants volontaires, ou plus simplement, n'y a-t-il pas dans le monde professionnel des amuseurs, certains fabricants soucieux à l'extrême de garder la tradition secrète de leurs trucs ? [...] Éditeur de films féeriques, roi du truc et héritier de la fantaisie Robert-Houdin, M. Méliès est de ceux qui croient que l'industrie du cinéma a tout à gagner dans la discrétion<sup>3</sup>. »

Le texte de Méliès, riche en enseignement autant sur sa conception de la magie que du cinéma, insiste sur l'indispensable part d'inconnu et de mystère à préserver afin de s'assurer la foi du public :

1. Georges MÉLIÈS, « Les Coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire? », *Phono-Cinéma-Revue*, n° 2, avril 1908, p. 2. Je remercie Jacques Malthête de m'avoir aimablement transmis une copie de l'article.

2. Gustave BABIN, « Les Coulisses du cinématographe », *L'Illustration, Journal universel*, 28 mars 1908, n° 3396, p. 211-215 ; 4 avril 1908, n° 3397, p. 238-242.

3. Georges MÉLIÈS, « Les Coulisses de la cinématographie », *op. cit.*, p. 2.

« Vous n'ignorez pas que, étant depuis de longues années directeur du théâtre Robert-Houdin, je suis habitué de longue date à inventer et à construire des "trucs" de toutes sortes; qui tout en reposant sur des principes connus, semblent mystérieux à ceux qui ne savent pas démêler ces principes, lesquels sont toujours, dans tout "truc", dissimulés avec le plus d'habileté possible. Le *truc* lui-même n'est pas chose surnaturelle, toute la valeur est dans l'adresse avec laquelle le *moyen employé* est caché aux yeux du public. [...] J'ai remarqué en prestidigitation, que toujours ceux qui divulguent les *trucs*, sont ceux qui les exécutent mal. Cela va de soi, jamais un bon prestidigitateur n'ira, après avoir travaillé 20 ans pour acquérir l'adresse nécessaire, expliquer le secret d'un tour au public. Dès que le public sait comment cela se fait, toute idée de difficulté d'exécution disparaît pour lui et il se borne à dire: *ce n'est pas malin*, cela se fait comme cela. Or dans le Cinématographe il en est exactement de même. Rien n'est plus difficile d'*exécuter* d'une façon *parfaite et artistique* tout ce qui est *vue bien truquée*<sup>1</sup>. »

L'enjeu pour Méliès réside d'abord dans l'apologie d'une profession encore sujette à bien des critiques de la part des élites intellectuelles doutant des qualités artistiques requises pour réaliser des vues – réserves déjà émises quelques décennies auparavant à propos de la photographie considérée comme une machine reproduisant bêtement la réalité avec une intervention humaine minimale. Il s'agit ensuite de s'attribuer la paternité d'un genre, « la cinématographie fantaisiste et fantastique » qui aurait « sauvé d'une mort certaine » une récréation dévolue à « un public ayant été très vite fatigué des simples vues en plein air<sup>2</sup> ». L'efficacité du cinématographe dépend du « tour de main » de l'artiste, qui comme celui du prestidigitateur « ne s'explique pas, il faut l'avoir<sup>3</sup> ». Concluant qu'il ne peut « admettre qu'on veuille faire passer comme enfantine une profession difficile<sup>4</sup> », Méliès mène ici deux batailles de front : l'une contre les adversaires du cinéma vu comme un passe-temps puéril ; l'autre contre tous ceux qui usent du cinéma et de la magie à des fins contestables. Car l'illusionnisme du cinéma, à l'instar de la magie, relève pleinement du domaine de l'art. Rémy abonde dans ce sens lorsqu'il vilipende les médiums qui

1. *Ibid.*, p. 2-3.

2. *Ibid.*, p. 2.

3. *Ibid.*, p. 3.

4. *Ibid.*, p. 4.

imitent un savoir-faire censé pasticher « artistiquement » et avec raffinement les phénomènes occultes. Les spirites plagieraient ainsi les :

« Ingénieux procédés imaginés par les maîtres illusionnistes ou par nombre de leurs adroits élèves pour reproduire, à volonté, les phénomènes dits spirites : Robert-Houdin, œuvres diverses, notamment *Magie et Physique amusantes* et *Confidences d'un prestidigitateur* ; nombres d'inventions de M. Méliès, directeur du Théâtre Robert-Houdin, à Paris ; Raynaly, *Fraudes et dangers du magnétisme*, conférences, articles, chroniques ; Caroly, praticien habile et directeur du journal *L'Illusionniste*<sup>1</sup>. »

Rémy fait figurer dans ce passage certains des protagonistes qui prennent part au « Débat sur les fantômes », désigné comme tel par Jean Caroly en 1912 dans les pages de sa revue *L'Illusionniste*. Ce dernier informe régulièrement ses lecteurs de la lâcheté des spirites au moment de se mesurer aux compétences des prestidigitateurs. En 1908, dans deux articles intitulés « Les médiums sont-ils des prestidigitateurs ? », Caroly revient sur les polémiques suscitées par les appels à confrontation lancés par les savants aux médiums, et soulève la question de la présence indispensable des professionnels de la magie au sein des comités évaluant la probité des psychistes<sup>2</sup>. La bataille fait alors rage dans la grande presse, *Le Matin* ou *L'Éclair* publiant des lettres de personnalités qui offrent de coquettes sommes d'argent à ceux ou celles qui parviendraient à prouver scientifiquement leur qualification, tantôt de médium, tantôt de prestidigitateur. Aussi, un certain Georges Montorgueil, adepte de la cause spirite, exige de « voir de quoi les médiums sont capables » mais aussi, et « c'est l'autre aspect du problème » glisse-t-il, « si les prestidigitateurs sont capables d'être des médiums<sup>3</sup> ». Montorgueil répond ici à Gustave Le Bon qui, dans *Le Matin*, déclare récompenser le spirite qui parviendrait à convaincre de sa faculté de lévitation<sup>4</sup>. L'écrivain Gaston Danville (pseudonyme d'Armand Blocq) rappelle qu'en mars, avril et mai 1908 :

« M. Gustave Le Bon, auquel se joignirent le prince Roland Bonaparte et M. Dariex, offrit un prix de cinq cent francs, porté à deux mille par les

1. M. RÉMY, *Spirites et illusionnistes*, op. cit., p. 83.

2. Jean CAROLY, « Les Médiums sont-ils des prestidigitateurs ? », *L'Illusionniste*, mai 1908, p. 52-53 ; juin 1908, p. 62-63 ; juillet 1908, p. 76.

3. Lettre publiée le 29 avril 1908 dans *L'Éclair*. Elle offre cinq cents francs au magicien qui saura au mieux imiter les médiums (*ibid.*, mai 1908, p. 53).

4. Gustave LE BON, *Les Opinions et les croyances*, op. cit., p. 210-211.

souscriptions des deux personnalités précitées, au médium qui pourrait, en pleine lumière, soit dans les conditions de contrôle effectif par la cinématographie, transporter sans contact un objet d'une table à une autre, placée à très peu de distance. Le concours fut clos après quelques mois d'attente où aucun médium ne se fit inscrire<sup>1</sup>. »

Le spiritualiste Gérard Encausse Papus justifiera l'absence d'intéressés à cause des conditions techniques d'éclairage défavorables au médium qui risquerait de perdre toute sa force psychique en présence de certaines sources lumineuses comme celles du cinématographe :

« Cette force, qui est projetée, dans un état d'hypnose spécial, hors du corps humain, subit des réactions violentes de la part des forces physiques, et entre autres de la part de certains rayons lumineux. La lumière blanche surtout enlève à cette force presque toutes ses vibrations<sup>2</sup>. »

Contestant également, comme Papus, l'hypothèse du trucage et de la suggestion avancée par les magiciens et les savants, Montorgueil reçoit, dans les colonnes du même journal, une réponse d'Édouard Raynaly prêt à relever le défi, tout en précisant que, comme tout spécialiste qui se respecte, un prestidigitateur ne pourra jamais reproduire la totalité du répertoire médiumnique. Caroly prend soin de signaler que Montorgueil ne donnera pas suite à la proposition de son collègue et ami, mettant ainsi en évidence un trait récurrent chez les sympathisants du spiritisme consistant à battre en retraite dans les moments de « vérité<sup>3</sup> ». Or donc la lutte entre partisans et opposants du spiritisme se résume à une longue suite de rendez-vous manqués, les premiers omettant de convier les seconds qui se contentent d'attendre poliment une invitation comme preuve de courage et de rectitude morale. À cet égard, l'expérience de Gustave Le Bon livre un parfait cas d'école puisqu'une fois le comité d'experts formé et les conditions drastiques par lui fixées, aucun médium, finalement ne se présentera pour plaider la cause spirite. Gustave Le Bon estime que :

« Si l'expérience que je proposais se fût réalisée, elle eût constitué une preuve définitive, à l'abri de toute discussion. Elle devait s'accomplir en plein jour dans le laboratoire du professeur Dastre, à la Sorbonne,

1. Gaston DANVILLE, *Magnétisme et spiritisme*, *op. cit.*, p. 45.

2. Gérard Encausse Papus, cité par Gaston Danville (*idem*).

3. Jean CAROLY, « Les Médiums sont-ils des prestidigitateurs ? », juin 1908, *op. cit.*, p. 62.

en présence de deux prestidigitateurs, d'un photographe chargé de cinématographier les détails de l'opération, et enfin de quatre membres de l'Académie des sciences [...]. L'annonce de ce prix me valut naturellement la réception de plusieurs centaines de lettres, mais cinq médiums seulement se présentèrent pour le gagner. Je leur fis connaître les conditions indiquées plus haut, garantissant d'ailleurs autant de séances qu'ils le demanderaient. Tous promirent de revenir. Aucun ne reparut<sup>1</sup>. »

Serait-ce la présence d'un cinématographe qui aurait découragé les médiums? On serait tentée de le croire, cette anecdote confirmant l'hypothèse du cinéma comme repoussoir aux fantômes. Gustave Le Bon soulève par ailleurs un point essentiel, à savoir les qualités requises pour pouvoir juger des faits spirites, les prestidigitateurs étant bien mieux placés que les scientifiques dépourvus de compétences en matière d'illusionnisme :

« Une erreur générale consiste à s'imaginer qu'un savant, distingué dans sa spécialité, possède pour cette seule cause une aptitude particulière à l'observation des faits étrangers à cette spécialité, notamment ceux où l'illusion et la fraude jouent un rôle prépondérant. Vivant dans la sincérité, habitués à croire le témoignage de leurs sens complétés par la précision des instruments, les savants sont, en réalité, les hommes les plus faciles à tromper<sup>2</sup>. »

Il donne pour preuve une démonstration réalisée par M. Davey se faisant passer, auprès d'une docte assemblée, pour un médium émérite, alors qu'il n'est en réalité qu'un magicien virtuose qui cherche à tester la vigilance des savants – expérience qui aurait par ailleurs amené de l'eau au moulin de Montorgueil<sup>3</sup>. Des prestidigitateurs imitant des spirites copiant les procédés de la magie, voilà une version cocasse de cette angoisse de la simulation. Ainsi, si l'on estime les hommes de spectacle exercés dans l'art de fabriquer des fantômes – et donc aptes à les identifier comme chimériques –, les hommes de science doivent se limiter à en étudier la teneur et la véridicité. C'est pourquoi Gustave Le Bon enjoint ses pairs à s'assurer du concours d'illusionnistes, déplorant que l'Institut psychologique de Paris, par exemple, n'ait pas eu la présence d'esprit

1. Gustave LE BON, *Les Opinions et les croyances*, op. cit., p. 211.

2. *Ibid.*, p. 213-214.

3. Richard HODGSON, « Comment M. Davey a imité par la prestidigitation les prétendus phénomènes spirites », *Annales des sciences psychiques*, 1894, p. 287-319 et p. 355-366.

d'accepter la proposition de Binet « d'amener gratuitement d'habiles prestidigitateurs<sup>1</sup> ». Sur la base d'une correspondance avec le psychophysiologiste, Le Bon évoque l'initiative d'Alfred Binet consistant à faire appel à Raynaly – qu'il connaissait depuis leur rencontre en 1894 autour d'une étude sur la psychologie de la prestidigitatation, comme on le verra plus loin –, et qui aurait manifesté le « plus ardent désir<sup>2</sup> » de participer à des séances, aux dires de l'intéressé.

Édouard Raynaly, l'un des prestidigitateurs attitrés du Théâtre Robert-Houdin, occupe justement les avant-postes de la querelle opposant spirites et illusionnistes. S'exprimant régulièrement à ce propos dans la revue dirigée par Caroly (*L'illusionniste*) sous la forme de « causeries » aux accents badins, il se permet de contredire son ami Rémy, dont il a attentivement suivi les conférences empreintes, selon lui, d'une foi naïve dans le merveilleux :

« Il faut [...] compter avec l'humaine faiblesse et justement parce que l'humanité est faible, sa tendance à croire au merveilleux se manifeste trop fréquemment et trop aveuglément. Là où le merveilleux joue un rôle, il n'est pas étonnant de voir intervenir le charlatanisme et la superstition, traînant à leur suite une trop grande affluence de croyants, qui, dans majorité des cas, sont transformés en dupes<sup>3</sup>. »

Rapprochant le spiritisme, à l'égal de Le Bon, d'une église sectaire qui met au goût du jour des croyances candides et archaïques – tout en notant l'absurdité de jurer « que les morts s'occupent des affaires des vivants<sup>4</sup> » –, il conclut :

« Qu'il n'y a jamais eu de phénomènes spirites, sauf entre les mains des prestidigitateurs, ce qui est alors amusant et inoffensif, ou, ce qui est plus regrettable, en quelques mains perverses, dans les agissements trop intéressés des aigrefins qui en vivent, ou bien encore, ce qui est triste aussi, sous l'imagination en déroute de quelques hallucinés<sup>5</sup>. »

1. Gustave LE BON, *Les Opinions et les croyances*, op. cit., p. 214.

2. *Ibid.*, note 1, p. 214.

3. Édouard RAYNALY, « Conférence-Causerie sur le spiritisme... », *L'illusionniste*, n° 76, avril 1908, p. 43.

4. *Ibid.*, n° 78, juin 1908, p. 67.

5. *Ibid.*, n° 79, juillet 1908, p. 80.



Admirateur sardonique des morceaux de bravoure commis par les pseudo-spirites, il estime :

« Qu'il faut, sinon un excessif talent manuel, au moins une certaine dose d'habileté mentale et d'ingéniosité de présentation, augmentée il est vrai, dans certains cas spéciaux, d'une certaine élasticité de conscience et d'énormément d'audace<sup>1</sup>. »

La position de Raynaly est emblématique d'une sensibilité anticléricale hostile aux systèmes se terminant en -ismes, « regrettables anomalies mentales » qui viennent grossir les rangs des névrosés. Son point de vue est également représentatif de l'ensemble de sa profession qui tient à préserver la prestidigitacion d'une récupération vénale et obscurantiste.

Traversant un semblant d'accalmie, la dispute entre spirites et illusionnistes reprend une nouvelle vigueur dans les premiers mois de l'année 1912, bien que les modalités de l'affrontement soient strictement analogues aux épisodes précédents : un médecin met au défi par voie de presse un « croyant » censé lui prouver la réalité des capacités surnaturelles d'un médium, mais qui finit par se rétracter au moment de vérité imposé par les illusionnistes. Le « Débat sur les fantômes » reporté dans les pages de *L'illusionniste* réunit encore une fois une série de personnalités issues du monde des arts et des sciences qui tente de percer les mystères du spiritisme qu'aucune expertise n'est parvenue à dissiper. Cette fois-ci, le D<sup>r</sup> Albert Charpentier exige d'un certain M. Girod (assisté de M. Fabius de Champville, directeur de la *Revue scientifique de l'occultisme*) de le persuader des dons du médium Mary Demange qui prétend pouvoir déplacer des objets à distance et sans contact<sup>2</sup>. D'après le compte rendu que Caroly donne de cette affaire, d'abord fixé à la création d'un fantôme, le degré de difficulté s'abaisse fortement lorsque M<sup>me</sup> Demange prend connaissance des préalables draconiens dictés par la commission d'étude<sup>3</sup>. Constatant la nullité des progrès

1. *Ibid.*, n° 79, juillet 1908, p. 79.

2. Dans *Le Matin* du 29 janvier 1912, « Le D<sup>r</sup> Albert Charpentier, membre de la Société universelle d'études psychiques, rouvrait le débat en offrant une somme de 2000 francs [...] au médium qui, dans des conditions de contrôle très sévères, provoquerait une apparitions de fantômes » (Jean CAROLY, « Débat sur les fantômes », *L'illusionniste*, février 1912, n° 122, p. 124).

3. Jean Caroly retranscrit l'article paru dans *Le Matin* du 25 février : « Le D<sup>r</sup> Albert

réalisés en matière « d'exhibition de spectres [...] depuis les apparitions jadis suscitées par Robin<sup>1</sup> », Caroly déplore l'absence de prestidigitateur dans le panel des figures choisies pour jauger le médium. Le projet du D<sup>r</sup> Charpentier, écrit-il :

« Devait, ces jours-ci, être mis à exécution devant le contrôle de six savants et personnalités réputés, trois étaient invités par chacune des parties. Leur liste en a été publiée : journalistes, médecins, psychologues et physiologues, rien n'y manque... sauf, c'est par hasard, l'élément qui semblerait indispensable : un prestidigitateur. Cette abstention systématique n'est pas pour étonner qui connaît la façon habituelle des médiums de se dérober au contrôle de ceux qui sont tout indiqués pour voir clair dans leur jeu et découvrir leurs fraudes. Mais le D<sup>r</sup> Charpentier, dont sa bonne foi et le désir de faire vérité ne sauraient être mis en doute, a [...] peut-être manqué de clairvoyance et péché par excès de confiance en n'élargissant pas jusqu'aux gens du métier son champ d'investigation<sup>2</sup>. »

Dans le numéro suivant, Caroly aura l'occasion de rectifier le tir d'une conclusion trop hâtive en publiant une lettre de Georges Méliès assignée à rétablir la vérité à propos de l'évincement supposé des prestidigitateurs. Le D<sup>r</sup> Charpentier aurait bien contacté un illusionniste pour compléter sa commission, à savoir Méliès lui-même, ce qui permet à Caroly d'attribuer la défection des spirites à la peur d'une confrontation avec un grand spécialiste de l'illusion : « Peut-être, affirme-t-il, la prestidigitation, ou tout au moins un prestidigitateur, n'est-il pas étranger à la décision prise par M. Girod. » Tels sont les propos de Méliès datés du 27 février 1912 :

« C'est que M. le D<sup>r</sup> Charpentier ne s'est nullement rendu coupable de l'imprudence de *juger par lui-même* sans l'aide d'un illusionniste, comme l'ont fait beaucoup d'autres docteurs. Il est, au contraire, venu me trouver, et m'a demandé d'examiner attentivement les conditions qu'il avait fixées pour le médium, et de voir s'il restait aucune place pour la

Charpentier avait, en collaboration avec ses assesseurs, MM. Babinski, Lapicque et Roubinovitch, établi le procès-verbal des conditions nécessaires de l'expérience projetée. Ces indications furent sévèrement discutées au cours des deux réunions principales. Après les deux jours de réflexion qu'il avait demandés pour se prononcer définitivement, M. Girod, par une lettre adressée au Dr. Charpentier, a cru devoir renoncer à se soumettre à ces conditions qu'il trouve trop rigoureuses. En cette occurrence, les trois séances d'expérimentation ne pourront avoir lieu » (Jean CAROLY, « Débat sur les fantômes, suite et fin », *L'Illusionniste*, mars 1912, n° 123, p. 136).

1. Jean CAROLY, « Débat sur les fantômes », février 1912, n° 122, p. 124.

2. *Ibid.*, p. 125

fraude. Après examen, je lui ai indiqué deux conditions supplémentaires, et, après m'être rendu chez lui et avoir étudié la où *devait* se passer le phénomène de déplacement d'un guéridon sans contact, je lui ai indiqué un dispositif qui, infailliblement, ferait pincer le médium en flagrant délit s'il essayait de frauder. [...] Puisque le médium devait opérer *par la force psychique seule*, je le mettais dans l'impossibilité, lui et ses acolytes, de tendre les mains ou les pieds vers le guéridon, placé *en dernier* au milieu du cercle par le D<sup>r</sup> Charpentier *lui-même*, après que tous les spectateurs étaient dûment *liés et cachetés* (pas eux, mais les liens). Ils ne pouvaient refuser ces conditions sans avouer que l'usage des mains ou des pieds d'une des personnes de connivence ou du médium lui-même était nécessaire pour aider la soi-disant force psychique. Les précautions et l'organisation (qui a été entièrement préparée chez le docteur) étaient telles, qu'il était impossible de truquer ou de frauder. Le résultat ne s'est pas fait attendre. Le médium, devant des précautions trop sérieuses, a battu en retraite, *même* pour la séance projetée *dans l'obscurité complète*, et, à plus forte raison, pour la deuxième séance en lumière rouge, et la troisième en pleine lumière qui devaient suivre la première. Je l'avais, du reste, annoncé d'avance au Docteur, en le prévenant que, si les médiums voulaient opérer quand même par forfanterie, ils opéreraient certainement *sans résultats* et mettraient leur défaite sur le compte de *l'opposition de la volonté des profanes présents*; ou bien que, s'ils essayaient d'agir, ils se feraient pincer grâce à mon petit dispositif secret<sup>1</sup>. »

Cette affaire confirme combien les véritables adversaires des spiritistes s'avèrent être les illusionnistes et non pas les scientifiques dont le scepticisme souffre de quelques lacunes en matière de tours de passe-passe.

Méliès aborde dans cette lettre la question essentielle du dispositif employé pour vérifier les performances des médiums opérant le plus souvent dans une relative obscurité, avec l'aide d'un ou plusieurs assistants, et en prenant soin de tamiser la perception des spectateurs par différents moyens connus des magiciens. Ce n'est donc pas un hasard s'il souligne d'un « même » la « séance projetée dans l'obscurité complète » puisque celle-ci semble favoriser l'apparition de spectres et autres faits paranormaux, les médiums ayant une prédilection pour les ambiances ténébreuses, propices bien évidemment à la mascarade et à la dissimulation.

1. Jean CAROLY, « Débat sur les fantômes, suite et fin » (mars 1912, n° 123), *op. cit.*, p. 137.

En 1936, Méliès évoque à nouveau cette question à propos de son spectacle *Les Phénomènes du spiritisme*, renommé ensuite *Les Merveilles de l'occultisme*, « grand succès du Théâtre Robert-Houdin » représenté entre 1907 et 1910<sup>1</sup>, lequel est introduit comme suit: « Lévitiation, catalepsie, ectoplasmes, matérialisation et dématérialisation, tous les soi-disants “mystères” des médiums réalisés *en pleine lumière*, et *sous contrôle effectif des spectateurs*<sup>2</sup>. » Il poursuit ainsi :

« Une nuée de soi-disant médiums étrangers s'était abattue sur les salons parisiens, et leurs expériences, pourtant obtenues par des procédés *plus que rudimentaires*, faisaient tourner bien des têtes. La foi, chez les adeptes du spiritisme, est indéracinable, et la bêtise humaine incommensurable! En vain Raynaly, Dicksonn (sic), Caroly (premier du nom) et moi-même [...], nous avons multiplié la reproduction des expériences exécutées par les médiums, dans des conférences, dans les mairies, en démontrant leur absence de sincérité, en vain avons-nous écrit nombre d'articles, et jeté d'innombrables défis aux spirites qui refusèrent toujours d'opérer devant des professionnels de l'illusion, rien n'y faisait, les gogos continuaient à se laisser plumer. Aussi, un beau jour, en désespoir de cause, je me proposai de frapper un grand coup en reproduisant ces expériences dans des conditions jamais réalisées auparavant, c'est-à-dire non plus dans une obscurité presque totale, comme c'est l'usage chez les spirites, mais dans une lumière éclatante, sur une scène hermétiquement close, sauf du côté des spectateurs et tout à fait à l'avant-scène, à 80 centimètres à peine du premier rang. C'était difficile, mais je réussis au-delà de toute espérance, après nombre d'essais, de tâtonnements, et en m'acharnant, avec persévérance, à vaincre les difficultés que je m'imposais, volontairement<sup>3</sup>. »

L'intérêt de cette citation est triple: d'une part, elle laisse apprécier l'investissement des milieux de la magie dans les affaires de spiritisme, engagement certainement légèrement enjolivé par l'auteur qui exagère les contentions et les écueils rencontrés; d'autre part, elle valorise la prestidigitation de « vrais » professionnels qui se soucient de la qualité artistique des illusions produites, réduisant les spirites à de vulgaires

1. Geo MÉLIÈS, « Un grand succès du Théâtre Robert-Houdin » [1936], *Bulletin de l'association « Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès »*, n° 27, 2<sup>e</sup> semestre 1995, p. 43-44; n° 28, 2<sup>e</sup> semestre 1996, p. 33-35; n° 29, 2<sup>e</sup> semestre 1996, p. 35-36; n° 30, 1<sup>er</sup> semestre 1997, p. 41-43 (aussi publié dans *Journal de la Prestidigitation*, n° 90, juillet-août 1936, p. 326 et suivantes).

2. Geo MÉLIÈS, « Un grand succès du Théâtre Robert-Houdin », n° 27, *ibid.*, p. 43.

3. *Idem*.

débutants ; enfin, elle oppose deux dispositifs symétriquement inverses, la scène de la magie baignant dans une luminosité synonyme d'intelligibilité, alors que celle du spiritisme se pare d'une obscurité symbolique de son opacité. Les spectateurs sont pris à partie pour renforcer la fiabilité d'un dispositif dévolu à fabriquer de faux fantômes dont la vraisemblance prodigieuse risquerait toutefois de les sidérer :

« Il est vrai, précise Méliès, que nous les prévenions longuement, dès le début, que tout ce qu'ils allaient voir n'était qu'illusion, et qu'il ne fallait pas croire un seul mot des mensonges qu'en notre qualité de médiums nous allions leur prodiguer<sup>1</sup>. »

Le péril en effet que ces « merveilles » ne se retournent contre les illusionnistes par trop talentueux imitateurs des spirites était à envisager, sinon à craindre. Aux précautions orales prises lors du spectacle, les opérateurs exhibent le parfait hermétisme d'une scène encadrée d'une tenture de velours noir « d'une seule pièce, sans aucune ouverture », munie d'un sol sans trappes, et dépourvue de panneaux masquant la vue d'objets à faire apparaître ou disparaître. Alors que :

« Dans la Magie noire, la scène était dans l'obscurité absolue, tandis qu'un cadre de lumières, entourant la scène extérieurement, était dirigé vers le public (exclusivement), lui crevant les yeux et l'empêchant de voir ce... qu'il ne fallait pas voir ! [...], ici, au contraire, *pleine lumière*, visite scrupuleuse des spectateurs montés en scène, s'assurant qu'aucun des objets qui la meublent ne sont truqués, et qu'il est matériellement impossible de quitter la scène ou d'y rentrer autrement que du côté du public [...]. On ne commençait que lorsque les spectateurs se déclaraient certains que *personne ne pouvait venir aider l'opérateur*, et que le matériel à disposition était rigoureusement exempt de préparation<sup>2</sup>. »

La complicité des spectateurs est sollicitée autant au plan logistique du dispositif matériel, que métapsychologique du dispositif de croyance, le public étant dûment avisé d'une supercherie à laquelle il va faire semblant d'adhérer. Car le plaisir spectral réside, non seulement dans l'émerveillement procuré par l'ingéniosité du magicien, mais aussi dans l'acte de se prêter au jeu de la tromperie. Or, ce qui frappe dans cette juxtaposition de deux pratiques contraires, c'est la ressemblance

1. *Ibid.*, p. 44.

2. Geo MÉLIÈS, « Un grand succès du Théâtre Robert-Houdin », n° 28, *ibid.*, p. 33.

du dispositif illusionniste avec celui du dispositif cinématographique que Méliès connaît parfaitement dans son activité « parallèle », pour ne pas dire « jumelle ». Comme le Théâtre Robert-Houdin, la salle de cinéma se compose également d'une scène baignée de lumière puisque occupée par un écran lumineux sur lequel sont projetées des images donnant l'illusion de réalité du perçu, ainsi que d'un public dont l'attention est entièrement concentrée sur la représentation. Il existe donc une parenté structurelle et scénographique des dispositifs, et une similitude de pratiques illusionnistes fondées sur une série de trucs savamment dosés. Dans les deux modes spectaculaires, le truquage vise les mêmes effets d'enchantement du spectateur, tout en dissimulant la mécanique qui soutient la logique de l'illusion. Dans son texte « Les Vues cinématographiques » publié en 1907<sup>1</sup>, Méliès rappelle les fondements d'un art véritable s'exprimant à travers ses « vues fantastiques » :

« Aussi mon intention est-elle d'envisager principalement le côté ignoré de la confection des vues cinématographiques et notamment les difficultés insoupçonnées du public, et rencontrées à chaque pas dans l'exécution d'œuvres qui semblent toutes simples et toutes naturelles. Maintes fois, j'ai entendu dans les salles d'exhibition les réflexions les plus saugrenues, qui prouvaient, à n'en pas douter, qu'une bonne partie des spectateurs étaient à cent lieux de se figurer la somme de travail représenté par les vues qu'ils voyaient défiler<sup>2</sup>. [...] La même phrase revient invariablement sur leurs lèvres: "Vraiment, c'est extraordinaire! [...]" [...] Il faut avoir mis, comme on dit, la main à la pâte, et pendant bien longtemps, pour connaître à fond les innombrables difficultés à surmonter dans un métier qui consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions le plus invraisemblables de l'imagination. Enfin, il n'y a pas à dire, il faut absolument *réaliser l'impossible*, puisqu'on le photographie, et qu'on le fait voir<sup>3</sup>!!! [...] C'est le *truc* intelligemment appliqué qui permet aujourd'hui de rendre le surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visibles, et de réaliser des tableaux vraiment

1. Georges MÉLIÈS, « Les Vues cinématographiques », texte publié à l'origine dans *l'Annuaire général et international de la photographie*, [1907] (dans Georges SADOUL, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985, p. 203-218 et André GAUDREAU, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*, p. 195-222).

2. *Ibid.*, p. 203.

3. *Ibid.*, p. 207.

artistiques qui sont un véritable régal pour ceux qui savent comprendre que toutes les branches de l'art concourent à leur exécution<sup>1</sup>. »

La magie et le théâtre en sont quelques-unes :

« En employant mes connaissances spéciales des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc. Avec tous ces procédés mêlés les uns aux autres et employés avec compétence, je n'hésite pas à dire qu'en cinématographie, il est aujourd'hui possible de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables<sup>2</sup>. »

Le truc consiste précisément à déjouer la perspicacité du public qui va alors s'interroger sur la faisabilité des prodiges certifiés par la nature indicielle des images filmiques, laquelle majore l'exploit de l'artiste-cinématographe d'un supplément d'impensable. Aussi, le spectateur postulé par Méliès est un sujet proprement sidéré, stupéfié par la beauté d'un spectacle hors du commun, ébranlé dans ses certitudes perceptives. Qu'il soit face à un numéro de magie ou une féerie cinématographique, il doit être prêt à redevenir candide, tout en étant conscientisé par un discours qui signale le tour de force et l'audace de l'artiste. Si le spectateur des séances spirites semble rejoindre le spectateur méliésien sur le plan de l'adhésion ingénue au perçu, il s'en écarte du point de vue des intentions qui sous-tendent la production de l'illusion puisqu'il s'agit d'abuser le sujet avec un contrat de lecture idéologiquement biaisé.

Sur cette base, on propose de caractériser la réception des exhibitions illusionnistes et spirites en fonction du modèle de la *sidération*. En tant que lieu de croisement de la magie, du cinéma et du spiritisme, le Théâtre Robert-Houdin symbolise l'espace qui voit naître la figure du sujet stupéfié par l'impossible<sup>3</sup>. À la différence des séances spirites, les œuvres de Méliès s'adressent en première instance à un public éclairé qui vient assister à une performance artistique. Simultanément héritier d'une culture fantasmagorique et « laboratoire expérimental » d'un sujet stupéfié que la psychologie scientifique éprise (parfois malgré elle) de

1. *Ibid.*, p. 215

2. *Idem.*

3. Je rappelle que le studio de Montreuil où Méliès tourne ses féeries est conçu sur le modèle exact du Théâtre-Houdin.

merveilleux va tenter de théoriser, le dispositif spectaculaire de Méliès aide donc à comprendre les enjeux d'une subjectivité située à cheval entre tradition et modernité.

*Psychologie et prestidigitation: autour d'Alfred Binet*

L'étude des interférences entre Alfred Binet et la prestidigitation va permettre de compléter l'analyse de la figure du sujet stupéfié. La psychologie de la prestidigitation intéresse les scientifiques qui voient en elle une sorte de prolongement de la psychologie de la suggestion, les magiciens jouant avec les phénomènes perceptifs de l'illusion. Le philosophe et psychologue polonais Julian Ochorowicz invite ses confrères à étudier les techniques utilisées par les prestidigitateurs pour suggérer leur audience, l'art de la magie éveillant le travail de l'inconscient. Après s'être rendu à un spectacle de prestidigitation (avec tours de mémoire, jeux de cartes et divination de la pensée), il recommande ce genre de séance «vraiment intéressante pour un psychologue» ou un physiologiste qui s'occupe «de l'hypnotisme en général et de la suggestion mentale en particulier» :

«La magie blanche est l'œuvre d'une application ingénieuse de la psychologie de l'attention, des associations involontaires, de l'illusion et des mouvements réflexes – plutôt que de l'habileté physique. Le grand prestidigitateur de l'hypnotisme, c'est l'Inconscient<sup>1</sup>.»

Au moment où le spectateur choisit une certaine carte du jeu élue d'avance, le magicien exploiterait des processus mentaux tels que l'association d'idées et les mouvements expressifs automatiques. L'instinct d'imitation serait en effet aux fondements de la psychologie de l'illusion et de la suggestion, en ce qu'il trahit, chez un sujet, ses intentions et pensées cachées. Les prestidigitateurs font précisément partie des «observateurs exercés» qui décèlent aisément, à travers les mimiques de leurs clients, les idées et dispositions d'esprit qui les animent, permettant ainsi de simuler la divination de la pensée pratiquée par les spirites sous l'égide d'un prétendu pouvoir paranormal. L'inconscient se laisse donc saisir à la surface du corps dont les secrets ne sauraient échapper à la sagacité

1. Julian OCHOROWICZ, *De la suggestion mentale*, op. cit., p. 15-16.



des magiciens. Ajoutons que les mouvements de la table en séance spiritiste s'expliquent également par l'action musculaire et inconsciente de l'assistance: «Les phénomènes sont dus, non pas à *l'esprit frappeur*, mais aux assistants eux-mêmes, acteurs et dupes» qui impriment à la table «une série d'impulsions imperceptibles» alimentées par «la force de leur attention» et par «l'intensité du désir qui les accompagnent et les dominant<sup>1</sup>».

En 1894, sollicitant la collaboration scientifique de magiciens prestigieux, dont Méliès, Raynaly et Arnould, Alfred Binet va s'intéresser de près à la prestidigitation afin de démontrer le parallélisme qui existe entre le travail du psychologue expérimental et celui de l'illusionniste qui soumet le sujet à une adroite manipulation des sens et de l'esprit. Connu pour sa rigueur scientifique, il étudie, dans son Laboratoire psychologique de Paris, ainsi qu'à la Station physiologique d'Étienne-Jules Marey où Georges Demeny lui offre son aide, les processus d'illusions visuelles produits par l'habileté des prestidigitateurs. La séquence d'images chronophotographiques produites par la caméra Demeny-Gaumont dévoile alors à quel point l'illusionnisme se base sur la gestion minutieuse de la distraction/attention du spectateur, les compétences du magicien résidant précisément dans son pouvoir de fascination et de suggestion. Proposant une véritable théorie psychologique de la magie, ces thèses vont contribuer à renforcer la crédibilité d'une profession ravie d'une telle caution scientifique, tout en confortant les adversaires du spiritisme et de l'occultisme.

Les résultats de cette étude sont présentés par Alfred Binet dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>2</sup> – puis résumés dans la *Revue philosophique*<sup>3</sup> –, et publiés en différentes tranches dans *L'Illusionniste* où l'expérience sera chaleureusement accueillie par les chroniqueurs, notamment par l'un des «auxiliaires» de cette expérience, Édouard Raynaly<sup>4</sup>. Le point

1. Georges SURBLED, *Spiritistes et médiums. Choses de l'autre monde*, Paris, Charles Amat Éditeur, 1901, p. 145. Surbled cite les propos de Michel-Eugène Chevreul dans *Le Journal des savants*, 1853-1854. («C'est à Chevreul, notre illustre chimiste, que l'on doit la première tentative d'explication du mouvement des tables»).

2. Alfred BINET, «La Psychologie de la prestidigitation», *Revue des Deux Mondes*, t. 25, 1894, p. 903-922.

3. *Ibid.*, p. 346-348.

4. Ce même article sera publié dans *L'Illusionniste* de décembre 1904 à juillet 1905 (du n° 36 au n° 43), c'est-à-dire en huit parties. Raynaly commente cette expérience dans sa rubrique «Causerie» de mars 1904, n° 27, p. 218-219. J'y reviendrai.

de départ de cette investigation consiste à comprendre les mécanismes mentaux mis en jeu dans les illusions optiques, la prestidigitation se prêtant particulièrement bien à une analyse de la perception du spectateur, mais aussi des gestes exécutés par le magicien. L'analyse d'Alfred Binet porte sur l'ensemble des composants du dispositif de la prestidigitation, l'efficacité de l'illusion dépendant autant des talents de l'opérateur que de la « complaisance du public<sup>1</sup> ». Pour se faire, il compulse une série d'ouvrages sur la magie et sur la psychologie de la perception, et prend contact avec les autorités en la matière, à savoir des prestidigitateurs de renom :

« Nous avons surtout cherché à travailler d'après nature, en consultant des professionnels et en les priant d'exécuter devant nous, dans des conditions variées, différents tours où ils nous ont montré avec complaisance ce qu'ils ont l'habitude de cacher avec soin ; nous citerons avec plaisir, parmi ces collaborateurs bénévoles, MM. Arnould, Dickson, Méliès, Pierre et Raynaly<sup>2</sup>. »

Distinguant entre illusion (trouble perceptif ordinaire et courant) et hallucination (trouble perceptif d'origine endogène), entre illusion positive (voir ce qui n'existe pas) et illusion négative (ne pas voir ce qui existe), illusion passive (commune à tous les individus) et illusion active (relative à chaque personne), Alfred Binet conçoit l'illusion produite dans un spectacle de prestidigitation comme n'existant « que pour le sens de la vue ; la raison le contredit<sup>3</sup> ». Si le spectateur reste conscient de sa présence phénoménologique dans un lieu destiné précisément à égarer ses sens, il s'adonne volontiers au jeu du leurre et du trompe-l'œil, congédiant volontiers sa raison :

« Le public ne va pas chez les prestidigitateurs pour percer à jour une expérience scientifique ; il ne demande qu'une chose : être trompé, c'est-à-dire éprouver cet étonnement, ce léger trouble des idées que provoque la vie d'un phénomène en contradiction avec les lois naturelles. Pour que cet état mental particulier se produise, il faut se laisser aller, s'abandonner à l'illusion, et non s'appliquer à en saisir le mécanisme<sup>4</sup>. »

1. Alfred BINET, « La Psychologie de la prestidigitation », *op. cit.*, p. 905.

2. *Ibid.*, note 1, p. 904.

3. *Ibid.*, p. 906.

4. *Ibid.*, p. 905

Alfred Binet formule de manière rationnelle ce que Georges Méliès exprime en termes plus poétiques : le spectateur de la prestidigitatation est obligé d'abdiquer la logique rationnelle pour se laisser entraîner dans le monde de la féerie et de l'impossible. Sans surprise, le psychologue rapproche l'illusion positive produite par le magicien de la suggestion hypnotique qui cause également la vision d'« apparences sans réalité » : l'illusion hypnotique « ressemble aux illusions de la prestidigitatation par ce caractère important qu'il est provoqué, c'est-à-dire qu'il résulte de l'action morale d'un individu sur un autre individu<sup>1</sup> ». Il nuance toutefois cette analogie par le degré de docilité qui sépare les sujets sous hypnose des spectateurs de la magie, ces derniers étant « des personnes éveillées, en possession de leur bon sens<sup>2</sup> », donc aptes à résister aux suggestions. Or, semblable à la captation hypnotique, le travail du prestidigitateur consiste, selon Binet, à « s'emparer de tous les regards, qu'il concentre sur sa personne, sur ses yeux, sur ses mains, sur l'endroit qu'il choisit au gré de ses convenances<sup>3</sup> ». Appelé le « bon œil » par Robert-Houdin, ce regard vif et assuré constitue un préalable fondamental à l'efficace prestidigitatrice, permettant l'harmonisation des deux pôles humains du dispositif. De même, le magicien Alber insiste sur :

« L'influence du regard de l'illusionniste qui, se portant sur un point, entraîne comme un aimant tous les yeux des spectateurs. [...] Robert Houdin a fait la remarque que le bon prestidigitateur doit avoir un bon œil c'est-à-dire un regard franc sur lequel se rivent les yeux du public<sup>4</sup>. »

Ce qui compte avant tout, c'est la « vivacité du mouvement » qui seule permet de tromper subtilement le spectateur<sup>5</sup>. À cet œil du magicien qui soumet le regard du spectateur à son dessein, se greffe une série de procédés renforçant son influence, comme le boniment motivé par l'expressivité tant du discours verbal, de la gestuelle, de l'attitude que de la physionomie avenante du maître de cérémonie. L'usage de la baguette magique qui détourne l'attention du sujet aux moments-clé, la vitesse d'exécution et la complexité d'un tour sont également

1. *Ibid.*, p. 907.

2. *Ibid.*, p. 908.

3. *Idem.*

4. ALBER, *L'illusion, son mécanisme psycho-social, op. cit.*, p. 40.

5. Alfred BINET, « La Suggestibilité au point de vue de la psychologie individuelle », *L'Année psychologique*, 1899, p. 106.

des éléments primordiaux dans une prestidigitation réussie. Bien des gestes du magicien, en effet, passent inaperçus du spectateur dont la « perception mentale » ne sera jamais aussi précise et clairvoyante que « la plaque photographique qui fixe sans discernement tous les détails de la réalité<sup>1</sup> », souligne Alfred Binet.

Afin d'obtenir une preuve imagée d'une gestuelle indéchiffrable à l'œil nu, Binet se rend au laboratoire de la Station physiologique de Paris où le photographe Georges Demenÿ se charge d'enregistrer une série de chronophotographies de Raynaly exécutant divers tours, comme le traditionnel escamotage d'une muscade (**fig. 49**)<sup>2</sup>. L'examen de la décomposition de ces mouvements face à la caméra va permettre à Binet de tirer un certain nombre de conclusions sur la psychologie de la perception dans le domaine de la magie. Non seulement, la photographie sérielle révèle l'invisible et l'inconnu d'une action qui se dérobe à la perception naturelle, mais elle démontre aussi combien la magie ressortit de procédés psychologiques déployés au cours de la performance elle-même :

« Quand on examine cette petite collection photographique, écrit Alfred Binet, on est frappé de ne pas y retrouver les illusions si puissantes qui naissent du tour exécuté devant les yeux ; en regardant par exemple les nombreuses images qui indiquent la position des mains dans un saut de coupe, on saisit le mécanisme de cette opération compliquée mais on ne comprend pas comment cette opération a pu produire une illusion quelconque. Cette série photographique a même révélé à M. Raynaly, qui avait exécuté le tour, un détail dont il ne se doutait pas ; pendant le saut de coupe, qu'il exécute en quinze centièmes de seconde environ, une de ses mains se porte au-devant des cartes et forme un écran ; le tout est si rapide que le spectateur ne s'en aperçoit pas ; il est plus curieux que l'artiste lui-même ne s'en soit pas aperçu. [...] On est même surpris de s'apercevoir que le mouvement simulé ne ressemble que de loin au mouvement réel ; dans aucune des images les mains n'ont la position réelle qu'elles devraient avoir pour saisir un objet ; le tour est exécuté si vivement qu'une imitation grossière suffit pour donner l'illusion<sup>3</sup>. »

1. Alfred BINET, « La Psychologie de la prestidigitation », *op. cit.*, p. 921.

2. On trouve des reproductions de cette expérience dans l'ouvrage de Jacques DESLANDES, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963, p. 15-17.

3. Alfred BINET, « La Psychologie de la prestidigitation », *op. cit.*, p. 922.

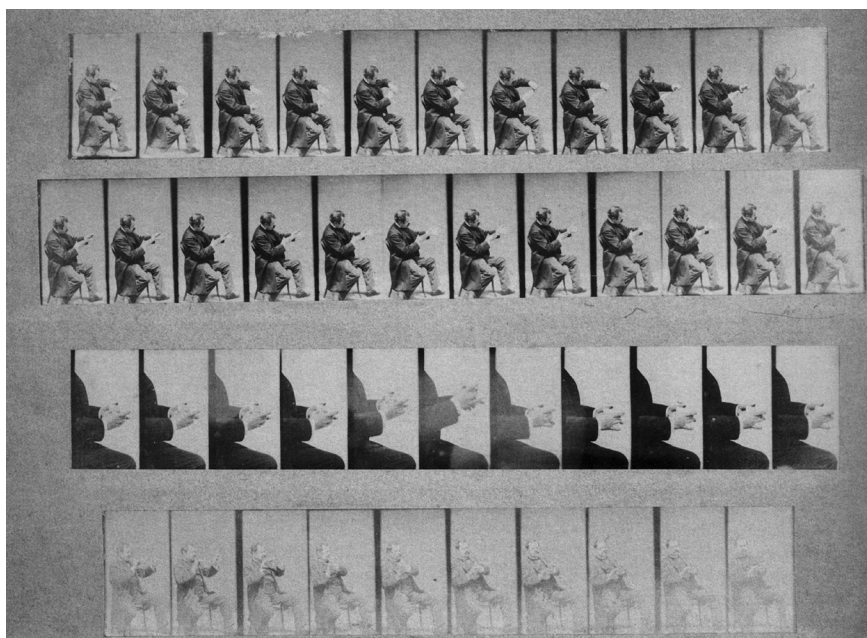


Fig. 49. Chronophotographie représentant le tour d'escamotage d'une muscade par le magicien Raynaly, observé par Alfred Binet (dans Jacques Malthête et Laurent Mannoni (dir.), *Méliès, Magie et cinéma*, 2002).

Aussi, la chronophotographie contient à la fois des « carences » et des suppléments d'information car elle supprime tous les facteurs favorisant l'illusion de réalité (la gestion de l'attention, la vitesse du tour, le boniment de l'artiste), et dévoile des aspects ignorés du magicien pourtant le mieux placé pour les connaître. Dans ses « vides » comme dans ses « pleins », l'image chronophotographique permet de constater le rôle central joué par ce qu'elle évacue – la psychologie de la prestidigitation –, ainsi que par la différence entre « la sensation brute et l'interprétation de l'esprit<sup>1</sup> ».

Ce texte d'Alfred Binet aura un écho significatif dans le milieu de la prestidigitation où l'on se félicite d'avoir trouvé un allié en la personne d'un théoricien aussi sagace que notoire, comme le spécifie Raynaly dans *L'Illusionniste*:

1. *Idem*.

« Non seulement la Prestidigitation a sa psychologie, mais encore le fait a reçu une consécration quasi-officielle, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte en lisant dans la *Revue des Deux Mondes*, un important article, très savamment documenté, et paru dans cette publication le 13 octobre 1894 sous le titre "Psychologie de la prestidigitation"<sup>1</sup>. »

Précisant qu'il a été, « ainsi que quelques collègues, sérieusement interviewé par l'auteur », Raynaly communique aux lecteurs son témoignage sur cette expérience :

« J'ai été en quelque sorte mesuré, comme à l'anthropométrie. Il m'a fallu tout le calme d'une conscience tranquille pour penser que je sortirai indemne de cette épreuve, car j'ai été observé, interrogé, expérimenté, photographié et même chronométré, à ce point ainsi que le fait est relaté dans l'article en question, qu'il a été constaté que j'exécutais un certain saut-de-coupe en quinze centième de seconde. Ça m'a rudement fait plaisir de savoir cela. J'ai craint un instant qu'au milieu de ces bizarres instruments d'observation, on vint à m'appliquer quelque appareil destiné à déterminer le degré de mon intelligence, et déjà, je redoutais quelque fâcheuse révélation sur le peu d'élévation de ce degré. Sérieusement, il n'en résulte pas moins que l'imposante et grave Sorbonne a prêté son sévère local et permis qu'on manipulât ses scientifiques instruments en l'honneur de la Prestidigitation, dans le but d'estimer la somme de sa psychologie<sup>2</sup>. »

C'est pourquoi il estime qu'Alfred Binet a livré « un véritable chef-d'œuvre de savante observation » où « il appert que notre art n'est point dépourvu d'une très certaine psychologie, ce dont nous ne nous étions peut-être pas jusqu'alors avisés, mais ce dont nous devons désormais nous sentir très honorés<sup>3</sup> ». Cet enthousiasme plein de reconnaissance résonne comme une victoire contre les faiseurs d'ectoplasmes qui détournent les théories et les outils techniques de la magie à des fins mystificatrices, à l'instar des photographies truquées du corps astral et autre moi fluïdique.

Plus largement, l'étude d'Alfred Binet doit être saisie en regard de la prégnance du modèle de la psychophysiologique qui fournit le cadre dans lequel toute une série de questions et de problèmes relatifs aux limites entre

1. Édouard RAYNALY, « Causerie », *L'Illusionniste*, mars 1904, n° 27, p. 218-219.

2. *Ibid.*, p. 218.

3. *Ibid.*, p. 219.

le visible et l'invisible sont projetés en ce tournant de siècle. L'angoisse, exprimée par Raynaly, d'être l'objet de dissection des appareils de mesure qui garnissent les laboratoires scientifiques indique suffisamment l'aura attachée à ce type de recherches qui physiologise l'ensemble des phénomènes vivants. Son allusion aux tests d'intelligence Binet-Simon met en exergue cette tendance générale de la science à la quantification de données mentales traduites en termes de chiffres et de métrique. Le recours à la chronophotographie trouve logiquement sa place dans ce contexte ultra-positiviste voué à saisir les aspects les plus fuyants du corps et de l'esprit humains. Hissée au rang de véritable psychologie appliquée et assistée par les moyens d'enregistrement et de documentation modernes, la prestidigitation rejoint ainsi d'autres champs d'études scientifiques qui recourent aux ressources de la photographie et du cinéma.

L'application du cinématographe à l'enseignement de la chirurgie permet de tirer un parallèle avec les discours sur le pouvoir de révélation psychologique de l'opérateur-magicien grâce à la caméra chronophotographique. Promoteur convaincu du film comme outil pédagogique autonome, le chirurgien Eugène Doyen énumère, dans un article contemporain à celui d'Alfred Binet, tous les avantages présentés par l'emploi du cinématographe lors d'opérations médicales, un de ceux-ci consistant à montrer aux étudiants la conduite et la *psychologie* du chirurgien :

« Le cinématographe enregistre toute la scène telle qu'elle a eu lieu, il la reproduit fidèlement et permet par sa répétition d'en retenir, d'en approfondir jusqu'aux moindres détails. Chacun des temps de l'opération peut être étudié, analysé, critiqué. [...] Chacun y trouve un précieux enseignement. Le chloroformisateur lui-même est surpris de se découvrir tel qu'il ne se soupçonnait pas auparavant. Il se voit tantôt nerveux et agité, tantôt calme et véritablement conscient de sa responsabilité. [...] Toute la psychologie du chirurgien et de l'ensemble de l'opération revit sur l'écran du cinématographe. [...] L'opérateur apparaît sur l'écran tel qu'il est, avec toute sa personnalité. Vous lirez sur son visage ses pensées intimes et vous aurez conscience de la volonté, de la présence d'esprit, de la puissance du vrai chirurgien<sup>1</sup>. »

Annexée à une mystique de la révélation, l'image cinématographique dévoile l'esprit à travers un corps, fait saillir l'invisible derrière le visible,

1. D<sup>r</sup> Eugène DOYEN, « Le Cinématographe et l'enseignement de la chirurgie », *op. cit.*, p. 4-5.

et ce bien au-delà des limites du pensable. La caméra, à l'instar de l'expérience de Binet, donne à voir une double psychologie puisqu'elle renseigne autant sur la personnalité des acteurs de l'opération que sur la « psychologie » de l'opération elle-même.

Dans le sillage des études sur la psychologie de la magie menées par Binet, la prestidigitation continue d'être adjointe au domaine de la psychologie et des sciences, comme l'indique un article du médecin François Helme publié en 1909 dans *La Presse médicale*<sup>1</sup>, à une époque où sévissent encore les « supercheres du pseudo-spiritisme<sup>2</sup> » que l'auteur oppose aux saines distractions de la magie. Sans citer le travail de Binet, Helme parvient à des constats similaires. Il commence d'abord par expliquer le besoin humain d'être trompé par des illusions perceptives, car :

« Jeunes ou vieux, ignorants ou savants, l'illusion nous mène tous par la main. Si nous la perdions, le monde serait pour nous sans joie, la vie sans intérêt. Elle est à la fois l'anesthésique et l'excitant de notre froide raison<sup>3</sup>. »

Cette dernière phrase, sorte d'interprétation médico-psychologique du plaisir spectral tiré d'un régime moyen de croyance, renvoie à l'idée d'une soumission volontaire aux pouvoirs de l'imaginaire que Helme explicite en termes de subordination du public au prestidigitateur :

« M'annonce-t-il que la colombe va sortir de la boîte, l'attente dans laquelle où je suis du phénomène, me met déjà en état d'infériorité. Si après cela, il me submerge sous le flot de ses paroles, je serai bien davantage à sa merci. Ce sera alors un jeu pour lui, ayant détourné mon regard durant une fraction de seconde, de faire apparaître ou disparaître tel ou tel objet<sup>4</sup>. »

Cautionnant le lieu commun de la dissymétrie du dispositif hypnotique où le sujet est mené par l'opérateur, Helme explique comment les prestidigitateurs font de la psychologie expérimentale en exploitant les défaillances de l'attention volontaire :

1. François HELME, « L'illusionnisme et quelques autres propos profitables sur l'illusion », *La Presse médicale*, n° 91, samedi 13 novembre 1909, p. 881-886.

2. *Ibid.*, p. 883.

3. *Ibid.*, p. 881.

4. *Ibid.*, p. 883.



« L'art de l'illusionnisme est basé sur l'imperfection de nos sens et sur la fragilité de l'attention. [...] Vous verrez ainsi comment ces hommes subtils, en trompant la Raison qui garde les avenues des nos sens, font de la psychologie expérimentale, souvent sans le savoir<sup>1</sup>. »

Sur ce point, Alfred Binet ne le contredirait certainement pas puisqu'il s'est également employé à considérer la magie comme une pratique qui permet d'éprouver certaines hypothèses relatives aux mécanismes perceptifs. Mais la prestidigitation repose aussi, selon Helme, sur les principes de la « psychologie des foules », le magicien ayant affaire à un groupe d'individus qu'il s'agit de séduire pour mieux le subjuguier. S'inspirant très probablement de l'œuvre de Gustave Le Bon, il invite le prestidigitateur à tirer profit des « ressources de la crédulité des assemblées constituant la foule avec sa logique simpliste<sup>2</sup> ». Cette dernière sera d'autant plus commode à manipuler qu'elle sera constituée de femmes, plus enclines à l'asservissement psychologique que les hommes : « Le public féminin, pour le conférencier, est souvent préférable à celui d'individus plus ou moins préoccupés et que leurs soucis rendront plus rebelles à l'emprise de l'orateur<sup>3</sup>. » Selon le prestidigitateur Mantis, les femmes s'avèrent particulièrement bien disposées aux illusions de la prestidigitation en raison de leur imagination exacerbée, de leur impressionnabilité et de leur curiosité innées :

« Toutes les qualités qu'elle montre prédisposent la femme à recevoir une impression profonde de nos séances. Elle est douée d'une imagination vive qu'exalteront nos expériences dont elle ne pénétrera pas le secret. Le merveilleux se dégage de certains tours, l'éblouit et la transporte; elle contemple et suit avec un intérêt soutenu les métamorphoses que la baguette magique semble produire; et emportée dans son imagination, elle se berce dans un monde mystérieux et plein de charmes [...]. Une seconde cause de succès auprès des dames est leur impressionnabilité. Les effets inattendus de la magie les impressionnent et enlèvent leurs bravos enthousiastes. [...] Les dames françaises possèdent trop les qualités de leur race pour ne pas manifester au-dehors les sentiments qui les agitent. [...] Et puisque l'enthousiasme est communicatif, toute la salle est bientôt transportée; et vous apparaissez comme un homme supérieur, avec un pouvoir vous élevant bien au-dessus du vulgaire [...]. Enfin, vous pouvez

1. *Ibid.*, p. 882.

2. *Ibid.*, p. 882.

3. *Idem.*

utiliser la curiosité innée chez la femme : non seulement elle est curieuse, mais sa curiosité est doublée d'une impatience que le moindre retard excite et avive. De temps en temps, dans les plus beaux tours, retardez le dénouement en débitant un boniment dont les longueurs calculées irriteront les esprits impatients. Ce subterfuge oblige l'auditoire à porter une attention intense sur la merveille attendue, et l'effet produit devient plus surprenant et plus frappant<sup>1</sup>. »

Cet argumentaire rappelle les clichés de la féminité hystéro-hypnotique présents dans la littérature médicale et psychologique autour de 1900, ainsi que les portraits de spectatrices du cinéma perçues comme des créatures candides. Dans une série d'articles sur « La crédulité du public », Mantis affirme que « pour le grand public, le prestidigitateur se sépare du commun des mortels ; il est placé dans une caste dont les adeptes sont réputés doués d'une puissance mystérieuse<sup>2</sup> ». Cette faculté provient, selon Alber, également magicien, d'une part, des dons intellectuels de la plupart des prestidigitateurs : sur les cinquante qu'il a en effet observé, « plusieurs ont fait de fortes études, les autres sont presque tous originaires des professions d'art et l'intelligence est sûrement au-dessus de la moyenne<sup>3</sup> » ; d'autre part, de leur maîtrise des techniques de suggestion, leur talent d'acteur et leur facilité à impressionner une foule éveillant naturellement respect et admiration :

« Le prestidigitateur a une réelle supériorité sur les spectateurs. Sa mémoire visuelle ou auditive, son acuité visuelle, son toucher développé par un travail journalier sont supérieurs ; il sait les moyens d'influencer, d'illusionner son public, et si par hasard, il était pris comme sujet d'études de psychologie expérimentale, sûrement, il fausserait la moyenne<sup>4</sup>. »

D'après Mantis, la supériorité intellectuelle du magicien sur son public n'explique pas tout car :

« Sur cent spectateurs qui assistent aux scènes de divination ou de transmission de pensée, il y a cent personnes qui attribuent ces phénomènes au magnétisme ou à l'hypnotisme, c'est-à-dire à un pouvoir merveilleux que le prestidigitateur est censé posséder. »

1. MANTIS, « La Crédulité du public », *L'illusionniste*, décembre 1905, n° 48, p. 107-108.

2. *Ibid.*, août 1905, n° 44, p. 71.

3. ALBER, *L'illusion, son mécanisme psycho-social*, op. cit., p. 29.

4. *Ibid.*, p. 32.

Cependant «cette crédulité, admet-il, varie avec la qualité et l'intelligence des auditeurs<sup>1</sup>». Plus le public est nombreux, plus il serait facile à manipuler: «Le prestidigitateur qui cherche à produire l'illusion dans une salle publique n'a guère à s'inquiéter de la mentalité ou de la situation sociale de ses spectateurs<sup>2</sup>», précise Alber. De fait, le sentiment de cohésion sociale et psychologique emporterait tous les spectateurs dans une admiration commune: «Une chose qui aide beaucoup l'illusion, c'est le sentiment collectif de la foule. L'admiration augmente, à ce qu'il semble, au fur et à mesure que le public est plus nombreux.» Le ravissement des uns se transmettrait par contagion aux autres: «Pour obtenir le succès au théâtre, l'illusion de la prestidigitation, il faut le public nombreux, la cohésion, le contact magnétique, les spectateurs doivent se tenir les coudes<sup>3</sup>.» Face à une assemblée restreinte, par contre, il faut veiller à adapter son discours et son art:

«Il n'en est pas de même de l'opérateur qui ne va avoir devant lui qu'une vingtaine de personnes. Son discours, s'il est quelconque, pourra plaire à son public, mais s'il est approprié aux goûts, habitudes, à la situation, aux études ou distractions de ses auditeurs, les intéressera davantage<sup>4</sup>.»

Estimant qu'une petite salle de théâtre de deux cents ou trois cents personnes «sera le local idéal, le temple de l'illusion<sup>5</sup>», Alber délivre une véritable théorie psycho-sociale du spectateur, les personnes instruites se prêtant plus facilement à la tromperie que les personnes moins éduquées:

«L'instruction, la mentalité d'un ensemble de spectateurs est aussi à considérer. Si l'on a devant soi un public instruit, intelligent, il sera souvent plus facile de le tromper qu'un public plus primitif. [...] Si l'ignorant ne veut pas être trompé, l'homme instruit se laissera faire, car il est là pour cela; le scientifique examinera, contrôlera et souvent, je l'ai vu, le point de départ lui manquant, ses bases de raisonnement étant fausses, ses conclusions sont erronées. Cela ne l'empêchera pas de constater l'agrément de l'illusion<sup>6</sup>.»

1. MANTIS, «La Crédulité du public», *L'illusionniste*, septembre 1905, n° 44, p. 79.

2. ALBER, *L'illusion, son mécanisme psycho-social*, op. cit., p. 49.

3. *Ibid.*, p. 56-57.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. *Ibid.*, p. 58.

6. *Idem*.

Aussi, alors « que les spectateurs cultivés se laisseront (en général) tromper avec plaisir » :

« Les spectateurs plus frustes ne s'embarrasseront pas d'à-côtés inutiles, et souvent ils devineront à peu près, ayant inconsciemment fait abstraction des inutilités et n'ayant posé dans leur problème de probabilités que des bases d'autant plus exactes qu'elles étaient plus simples<sup>1</sup>. »

Mantis admet lui aussi que l'intelligence ne suffit pas pour deviner les ruses du prestidigitateur : « En présence de nos expériences merveilleuses, les esprits cultivés sont aussi naïfs que les esprits vulgaires : ils sont peut-être plus accessibles à l'admiration, on les plonge plus facilement dans un profond étonnement<sup>2</sup>. » Malgré cette nuance, il considère que l'influence de la prestidigitation s'exerce sur « toutes les classes de la société » et transfigure tous les spectateurs en « gens crédules ».

Or, cette crédulité, contrairement à celle qu'inspire le spiritisme, « est douce et bienfaisante ; elle ravit l'imagination, remplit le cœur d'émotions agréables qui font du spectacle un tissu de merveilles et d'enchantements<sup>3</sup> ». Dans la création de cette atmosphère propice à la candeur et au ravissement, le dispositif joue un rôle primordial, à commencer par la salle de théâtre qui happe le spectateur « dans l'engrenage et il y passe tout entier ; il subit l'influence du milieu » :

« Pendant les entr'actes, la salle est brillamment éclairée, les spectateurs se considèrent les uns les autres et prennent plaisir à cette distraction, se donnant le spectacle d'eux-mêmes ; au moment du lever du rideau, la lumière baisse dans la salle qui est plongée dans une demi-obscurité, la lumière augmente sur la scène qui, éclairée par sa rampe, ses herse, ses portants et les projecteurs, semble une large ouverture béante et lumineuse sur l'inconnu. L'attention du public détournée de la salle, se concentre sur la scène et n'est point attirée autre part. L'influence du milieu est, de plus, aidée par l'unité d'attraction<sup>4</sup>. »

L'attraction exercée par la scène illuminée sur le public assis dans une salle assombrie exerce une captation hypnotique, arrachant le spectateur

1. *Ibid.*, p. 59.

2. MANTIS, « La Crédulité du public », *L'Illusionniste*, octobre 1905, n° 46, p. 88.

3. *Ibid.* (mars 1906, n° 51, p. 136).

4. ALBER, *L'Illusion, son mécanisme psycho-social*, *op. cit.*, p. 61.

à lui-même pour l'amener à se concentrer sur un point précis de l'espace. Comme dans :

« Les illusions d'art, dioramas, panoramas, exhibitions, musées de cire et autres, c'est l'éclairage spécial, tamisé qui, changeant les habitudes de l'œil, lui fait porter au cerveau des sensations inhabituelles. Le raisonnement est oblitéré par contraste de sensations. Si d'un lieu très éclairé vous arrivez dans l'ombre, vous ne voyez rien ; cependant peu à peu l'œil s'habitue, le moindre éclairage paraît éclatant, mais la réalité n'est pas jugée comme elle le serait avec la quantité de lumière habituelle. Cette sensation aide beaucoup à l'illusion du diorama ; elle est employée dans bien des cas pour donner un aspect irréel, mais cependant existant et sensible à l'œil dans les effets de décorations théâtrales. Robertson fut un des premiers qui se servit de l'influence du milieu<sup>1</sup>. »

L'attitude expectante, les discussions précédant la représentation, la fascination naturelle de l'humain pour la magie, la réputation du prestidigitateur, la publicité entourant le spectacle, le désir d'être illusionné, la dramatisation de l'éclairage, « tout est préparé pour pétrir son imagination et en faire un terrain propice à la culture de l'illusion<sup>2</sup> ». Par ces aspects, la prestidigitation se situe dans la tradition des « illusions théâtrales » de la vue montrant des images virtuelles peintes ou par projection, et classées par Alber dans la catégorie des « *illusions produites par une personne ou par une cause quelconque extérieure et ressenties par une autre personne*<sup>3</sup> ». Donnant « l'illusion du mouvement par la continuation des impressions sur la rétine », l'image cinématographique – avec les panoramas, le praxinoscope, le zootrope, kinétoscope et « tous les ancêtres du cinématographe », également cités – produit des « illusions de la vue » comparables à celles de la prestidigitation<sup>4</sup>. Alber définit ainsi l'impression du mouvement continu gratifiée par le défilement des images :

« Le cinématographe est un chapelet de vues, c'est-à-dire un chapelet de phénomènes visuels excessivement courts, c'est vrai, mais dont chacun persistant peu ne laisse qu'une impression suffisante pour ne pas faire une impression particulière, mais pour donner une sensation, grâce à

1. *Ibid.*, p. 62-63.

2. *Ibid.*, p. 64.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 23.

une part d'impression prise dans le phénomène précédent, et une dans le suivant<sup>1</sup>.»

Pourtant, il manque à «l'illusion du tableau cinématographique», estime-t-il, «l'illusion de l'ouïe, les bruits accessoires qui donnent la vie et, à défaut, le discours qui intéresse et complète<sup>2</sup>». Sous cet angle, c'est la prestidigitation qui est «le véritable royaume de l'illusion» :

«La prestidigitation n'est qu'un faisceau d'illusions qui se soutiennent et se complètent mutuellement; elle ne vit que pour et par l'illusion. Si l'illusion était bannie de la terre c'est dans la prestidigitation qu'on la retrouverait<sup>3</sup>.»

Publié en 1909 à la demande de Raymond Meunier dirigeant, chez Bloud, la Bibliothèque de psychologie expérimentale et de métapsychie, l'ouvrage d'Alber sur l'illusion et «son mécanisme psycho-social», a l'ambition de dénoncer les médiums spirites qui mystifient leur public en puisant leurs trucs dans le répertoire et la psychologie de la prestidigitation :

«Au risque d'être honni par ces occultistes intransigeants qui raisonnent avec leurs nerfs et s'illusionnent par principe et par besoin, j'ai prié l'auteur de nous signaler, lorsqu'il le pouvait sans trop trahir ses secrets professionnels, les ruses auxquelles de faux-médiums, ou des médiums fatigués, peuvent recourir<sup>4</sup>.»

Alors que la prestidigitation, à l'instar des vues créées par Méliès, tirent profit des trucs artistiques qui ont été inventés pour bernier un public averti et ravi de la duperie, les réunions spirites tirent grossièrement parti des illusions qui ne «réussissent que par suite de la disposition des spectateurs» :

«Ces derniers sont non seulement préparés à croire ce qu'ils voient, mais ils désirent ardemment le voir; et cela ne leur est pas commode, tout se passant généralement dans l'obscurité, dans ces conditions si l'esprit ne peut ou ne veut pas apparaître, le médium produit facilement l'illusion<sup>5</sup>.»

1. *Idem*.

2. *Idem*.

3. *Ibid.*, p. 44.

4. Raymond MEUNIER, «Préface», *ibid.*, p. II.

5. ALBER, *ibid.*, p. 117-118.

À la scène illuminée et transparente de la magie, s'oppose donc la scène opaque du spiritisme où la superstition remplace l'illusion ludique et consentie. Les illusions du cinéma promeuvent, comme celles de la prestidigitation, un régime spectatorial où priment une suggestion douce et enveloppante, le sentiment d'un charme collectif, la fascination psychophysiologique, la conscience du stratagème et la confiance assumée qu'il inspire. En bataillant contre les sciences occultes, les prestidigitateurs et les adversaires du spiritisme contribuent indirectement à légitimer un type de spectacle où le sujet à la fois succombe aux plaisirs de la sidération hypnotique et conserve la lucidité de l'artifice. Magie blanche contre magie noire, l'emprise de l'illusion prestidigitatrice et cinématographique amuse au lieu d'embobiner, libère au lieu d'aliéner, subjugué au lieu d'assujettir.

## CHAPITRE 12. LE SPECTATEUR STUPÉFIÉ

En tentant de retracer une histoire culturelle des spectateurs du cinématographe, on rencontre une série marginale d'écrits qui relève, d'une part, les aspects bénéfiques des vues animées et, d'autre part, qui véhicule une vision positive du sujet spectatorial. Les états du corps nerveux tels que la fatigue, le choc, l'hypnose et l'hallucination sont perçus comme bienfaits pour l'organisme, qu'il s'agisse d'avantager la contemplation ou de provoquer un état relaxant. Si ces sources ne font pas partie d'un mouvement de pensée concerté et cohérent, ils ont en commun de s'écarter de la lecture hégémonique (conservatrice, réactionnaire, technophobe) du cinéma comme fabrique à névrosés. Dans cette perspective, *Le Mystère des roches de Kador* (1912) de Léonce Perret (film, rappelons-le dans lequel le cinéma devient un moyen thérapeutique inédit) apparaît comme le pendant représentationnel de ces énoncés allant à contre-courant de l'interprétation dominante<sup>1</sup>. Par suite, on propose dans ce dernier chapitre d'analyser différents textes qui élaborent des images favorables du cinématographe et de son public – ce parcours donnant l'occasion de traverser à nouveau les paradigmes constitutifs du corps nerveux.

Avec sa lyrosophie, Jean Epstein développera dans les années 1920 une ligne de pensée qui accorde au cinéma des fonctions favorables à l'émergence d'une sensibilité nouvelle conjuguant raison et émotion, intelligence et sentiment<sup>2</sup>. Propice à la fatigue nerveuse, le cinéma, à l'instar de la civilisation

1. Rappelons que ce film se distingue par son statut d'exception à une époque où les élites intellectuelles, sociales, religieuses et politiques convergent vers une condamnation plus ou moins sévère des projections lumineuses. *Supra*, chapitre 4.

2. Jean EPSTEIN, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922.



moderne, permettrait de libérer le subconscient<sup>1</sup> de ses entraves de sorte à transformer les spectateurs en « esthètes neurasthéniques »<sup>2</sup>. Or, la fatigue n'engendrerait pas des dégénérés – contrairement aux affirmations de Max Nordau qu'Epstein contredit – mais des individus enclins aux « états subliminaux »<sup>3</sup> signes de pleine santé :

« L'homme ne m'a jamais paru si beau, ni si capable, ni si énergique qu'en ce jour d'hui où je vis. Mais il est indéniable que l'homme a changé. [...] Son facteur le plus important, pour le moment, est la vie intensément nerveuse de l'humanité, vie qui NORMALEMENT, logiquement, naturellement, évidemment, inévitablement, entraîne de la fatigue [...]. Fatigue légère parce que progressive; profonde cependant, universelle dans la mesure où est universelle notre civilisation, non pas pathologique puisqu'elle n'est pas exceptionnelle, caractère nouveau d'un état de santé nouveau. La santé d'aujourd'hui est colorée de fatigue. »<sup>4</sup>

Dispositif hautement hypnotique et machine fatigante, le cinéma cause alors « le sentiment d'une réalité seconde »<sup>5</sup> vu « en tant que mécanisme créateur de lyrosophie »<sup>6</sup>. Loin d'être morbides, la fatigue, la névrose et l'hypnose des spectateurs sont chez Epstein fécondes en poésie, en connaissances et en énergies inédites. Alors que le gros plan assouvit la « faim d'hypnose »<sup>7</sup> du public, « la pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement »<sup>8</sup>. Tout, donc, au cinéma et dans les films, participe à exalter les propriétés du corps et de l'esprit humains bridées par la pensée cartésienne : automatismes, émotions, somnambulisme, distraction, intuition, émerveillement, entraînent un élargissement résolument bénéfique de la conscience.

Or, au lieu de comprendre le cinéma comme une expérience régressive qui éveille l'inconscient cérébral ou les mauvais penchants des spectateurs, certains discours cherchent, bien avant Jean Epstein, à évaluer le potentiel

1. « Cette fatigue est éminemment propre à émanciper le subconscient de la tutelle où le tient la raison » (*ibid.*, p. 154).

2. Jean EPSTEIN, « Ciné mystique », *Bonjour Cinéma*, *op. cit.*, p. 114.

3. Jean EPSTEIN, *La Lyrosophie*, *op. cit.*, p. 65.

4. *Ibid.*, pp. 108-109.

5. *Ibid.*, p. 93.

6. *Ibid.*, p. 153.

7. Jean EPSTEIN, « Grossissement », *Bonjour Cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

8. *Ibid.*, p. 101.

thérapeutique et éducatif des projections animées. Dans cette logique, l'excitation tonifie les dépressifs, la transe hypnotique calme les nerveux, l'évasion dans la fantaisie émerveille, la représentation d'actes nobles ou athlétiques inspire, le voyage immobile instruit. Qu'il s'agisse de faire du cinéma une utopie culturelle (comme dans le champ des avant-gardes) ou de le réappatrier dans le domaine des arts nobles et bienfaiteurs, plusieurs textes révèlent la multiplicité des lectures possibles au moment d'évaluer l'impact des images filmiques sur les spectateurs. Car ses faiblesses supposées (langage visuel, suggestibilité, rythme effréné, promiscuité, etc.) peuvent aussi se transformer en forces – à condition, par exemple, que le dispositif soit contrôlé par les instances publiques légitimées.

Comme l'observe Silvio Alovio, une construction rhétorique se fait alors jour par sa récurrence: les pouvoirs suggestifs de l'image filmique doivent être canalisés afin de contribuer efficacement à l'édification du public<sup>1</sup>. Ce glissement de la pathogénie à l'hygiénisme «atteste indirectement des préoccupations concernant un dispositif cinématographique en acte, opérant dans un espace déstructuré, non régulé et sans guide<sup>2</sup>». Car derrière le fantasme d'un loisir où la suggestion est mise au service des bonnes mœurs, point la volonté de discipliner un spectacle perçu comme désorganisé. Par certains côtés, donc, ces sources rejoignent la tendance prévalante qui consiste à mettre les projections lumineuses à l'index, bien qu'elles se gardent de les proscrire totalement. Elles reflètent en particulier le fantasme d'un cinéma idéal et idéalisé dont on aurait expurgé tous les défauts, après avoir mis en œuvre les mesures nécessaires. Les adversaires comme les partisans du cinématographe participent ainsi à forger l'idée d'un spectacle respectable et salubre que son institutionnalisation progressive permettra d'objectiver de manière plus ou moins définie.

### *Le cinéma relaxant ou tonifiant*

Alors que bien des essais critiquent les effets indisposants du cinéma, d'autres au contraire observent combien il a le mérite de soulager la fatigue des spectateurs, comme le note en 1907 l'écrivain Giovanni Papini :

1. Silvio ALOVIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., p. 86. (Je traduis).

2. *Ibid.*

«Par rapport au théâtre – qu'en partie il entend remplacer – le Cinématographe a l'avantage d'être un spectacle plus bref, moins fatigant et moins coûteux; c'est-à-dire d'exiger moins de temps, moins d'effort et moins d'argent. [...] Il n'exige ni trop de culture, ni trop d'attention, ni trop d'effort pour le suivre. Il a l'avantage d'occuper un seul sens, la vue – puisque personne n'est attentif aux musiques médiocres et monotones qui accompagnent le défilement des pellicules – et cet unique sens est artificiellement soustrait aux distractions par l'obscurité wagnérienne de la salle, qui empêche ces fourvoiements d'attention, ces signes et ces regards qu'on observe si fréquemment dans les théâtres trop éclairés<sup>1</sup>.»

Le cinéma semble ici apprécié pour ses qualités populaires et divertissantes qui appellent une attention flottante favorisée par la concentration visuelle sur l'écran lumineux. L'argument d'un bienfaisant abandon de la raison au profit d'un engourdissement des sens et de l'intellect ponctue un nombre assez important d'écrits, à l'instar de celui rédigé par Enrico Thovez, lequel signale combien «le cinéma abolit l'ennui de la pensée, supprime la fatigue du raisonnement, inhibe le contrôle logique de l'instinct<sup>2</sup>». Les projections lumineuses proposent aux spectateurs lassés par le quotidien un moyen de se détendre, de se distraire et de tonifier leur organisme. En effet, la fatigue produite par le cinématographe – si souvent diagnostiquée dans les cas de neurasthénie et de psychasthénie – devient une invitation salutaire à la paresse, au laisser-aller, voire à l'ennui.

C'est ce qui transparait de l'étude sociologique menée en 1914 par Emilie Altenloh qui analyse le rapport du public au cinéma en fonction de leur origine socioculturelle et professionnelle<sup>3</sup>. Offrant un espace de délasserement pour le spectateur type de l'époque – un homme jeune, ouvrier d'usine, mal rémunéré mais épris d'activités récréatives –, le cinématographe conviendrait également aux femmes (mariées ou célibataires, généralement issues des classes moyennes)<sup>4</sup>, lesquelles chercheraient à compenser le vide ou la monotonie de leur existence. Sous les auspices de la distraction, les vues animées permettent ainsi

1. Giovanni PAPINI, «La Philosophie du cinématographe» [1907], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 135-136.

2. Enrico THOVEZ, «L'Art du celluloïd», *op. cit.*, p. 167.

3. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, *op. cit.*

4. La femme au foyer se rend volontiers au cinéma pour tuer le temps, y prenant avec l'habitude un réel plaisir (*ibid.*, p. 78-79).

de se détendre d'une tension journalière ou de balayer la torpeur de personnes en quête de stimulations. Dans les deux cas, le cinéma répond aux besoins d'une population essentiellement urbaine qui se trouve sous la pression d'une société industrielle et capitaliste où triomphent des exigences d'efficacité économique, et où s'accroît la nécessité d'occuper son temps libre.

Un texte publié la même année confirme ce point de vue, tout en renseignant sur la manière dont le cinéma est perçu par un chroniqueur masculin : ce dernier oppose, dans une sorte de psychologie différentielle de la spectatorialité, la sensiblerie des femmes (avec leur « âme grande ouverte à toutes les émotions ») à l'indifférence des hommes. Critiquant l'appellation « le théâtre des pauvres » (« car le film a capté tous les publics<sup>1</sup> »), Fantasio (c'est son pseudonyme) décrit ainsi la vision d'une « demi-mondaine fervente des cinémas » : « Elle soupire, elle tremble. Elle halète comme une simple nourrice. » Cependant que le film fait vibrer « le cœur un peu détraqué de plusieurs charmantes femmes<sup>2</sup> », le « mari somnole. Il n'aime pas le cinéma. Il a ses habitudes, ses manilles [*sic*]<sup>3</sup> ». Face à l'écran, l'écart entre hommes et femmes se creuse proportionnellement à la frivolité du spectacle.

Aussi, contrairement aux exposés médico-psychologiques qui incriminent le cinéma d'aviver fatigue et irritation nerveuses, Altenloh, à l'instar d'autres observateurs, dégage de son enquête les fonctions gratifiantes d'un amusement qui sert précisément à contrer les effets aliénants du mode de vie contemporain :

« Avec les nouvelles exigences imposées aux hommes par un siècle du travail et de la mécanisation, avec l'utilisation et l'exploitation croissantes des forces, imposant à l'individu la lutte pour l'existence, l'autre côté de la vie quotidienne – le repos dans quelque chose d'inutile, dans une occupation qui n'est pas dirigée vers un objectif – devait offrir un plus fort contrepois<sup>4</sup>. »

Dès lors, si le cinéma en vient à être préféré à toute autre forme de pratique culturelle, notamment par certaines catégories de la population

1. FANTASIO, « Cinémas », *op. cit.*, p. 74.

2. *Ibid.*, p. 75.

3. *Ibid.*, p. 76.

4. Emilie ALTENLOH, « Pour une sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 319.

(femmes, enfants, adolescents), c'est parce qu'il dispense une réelle détente du corps et de l'esprit :

« Entrer dans une œuvre d'art, drame, pièce de musique ou tableau, requiert un loisir assuré et une tension de la volonté. Le cinéma n'exige pas une telle concentration. Il agit avec des moyens si puissants que même des nerfs amollis s'en trouvent excités, et la rapide succession des événements, le pêle-mêle des choses les plus variées ne permettent pas à l'ennui de s'introduire<sup>1</sup>. »

Les possibilités du cinéma sont multiples, y compris au plan des récits filmiques dont certains genres (« films érotiques » ou « films criminels ») vivifient « les masses d'hommes dont la vie intellectuelle est souvent profondément assoupie », tout en développant un mode de compréhension « fondé sur la base commune des émotions inférieures<sup>2</sup> ». Avec son public nombreux, en particulier en fin de semaine, le cinéma instaure une réelle coupure dans le train-train quotidien<sup>3</sup>. De fait, il libérerait momentanément les spectateurs de leurs tracasseries personnelles et professionnelles, apaiserait leur agitation nerveuse<sup>4</sup>, ne laissant aucune place à la lassitude<sup>5</sup> :

« À la question de savoir ce qu'ils recherchent au cinéma, la plupart répondent : "Une diversion et un divertissement", plutôt que quelque chose comme un enseignement ou une élévation. Le cinéma est l'endroit où aucun effort intellectuel n'est exigé, où les plus fortes sensations sont facilement éprouvées. Là où un individu cherche une détente dans son intérêt pour l'art, le cinéma cède du terrain<sup>6</sup>. »

C'est ce que corrobore une enquête du *Figaro* et d'*Excelsior* sur l'avenir du cinéma (1911-1912) : le cinéma, « c'est le moins fatigant des spectacles » (Abel Hermant), il « favorise la paresse de l'intelligence » (Xavier Roux)<sup>7</sup>. Dans une société vouée au culte rationaliste, le cinématographe nourrit, estime Altenloh, un besoin ancestral rempli

1. *Ibid.*, p. 318.

2. *Idem.*

3. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, *op. cit.*, p. 91.

4. *Ibid.*, p. 95.

5. Emilie ALTENLOH, « Pour une sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 320.

6. *Ibid.*, p. 319.

7. Charles FORD et René JEANNE, *Le Cinéma et la presse : 1895-1960*, Paris, A. Colin, 1961, p. 41-42.

autrefois par les fêtes foraines, les panoramas, la littérature de colportage ou les cabinets de figures de cire<sup>1</sup>, à savoir des attractions « superficielles » mises au service d'une pulsion scopique<sup>2</sup>. Dans ce sens, les vues animées symboliseraient les temps modernes à la recherche tout à la fois de frissons et de réjouissances :

«Le cinéma existe précisément en premier lieu pour les hommes modernes qui se laissent emporter par le courant et vivent inconsciemment d'après les lois que le présent prescrit. [...] Le cinéma et son spectateur sont tous deux les produits typiques de notre temps caractérisé par un constant affairément et un état d'agitation. L'homme qui, toute la journée, est sous tension à son travail ne se libère pas de cette course, même quand il veut récupérer. Un court moment, en passant, il recherche au cinéma un divertissement et une diversion, et déjà pense à demi aux moyens de remplir les prochaines heures<sup>3</sup>. »

Dans la continuité de cette vision optimiste du cinéma, une série de discours prononcés par des médecins et des ophtalmologues envisage la luminosité des projections cinématographiques comme un tonifiant psychophysiologique. L'inquiétude soulevée par une surexposition aux flux lumineux du cinématographe, bien que fort répandue, est aussi relativisée par certains experts, tel Lucien Chassaing qui, en 1914, valorise leurs vertus fortifiantes en s'appuyant sur les études d'un docteur américain :

«On a reproché au cinéma d'avoir sur l'œil une action néfaste. On l'a accusé de provoquer des granulations, des inflammations, toutes sortes de maux. Le docteur Herbert Harlan, médecin inspecteur de l'État de Maryland, l'un des ophtalmologistes les plus réputés d'Amérique, vient de s'inscrire énergiquement en faux contre cette assertion. [...] Assister deux heures par jour à une représentation de cinéma constitue pour l'œil le meilleur des exercices. Il n'y a pas de comparaison à établir – comme on l'a fait – entre la fatigue causée à l'œil par le défilé rapide du paysage lorsqu'on est dans un train ou en automobile et celle que pourrait occasionner le cinéma. Dans le premier cas, la fatigue est réelle, parce que l'œil est soumis à un perpétuel changement d'accommodation, exigeant un travail sans arrêt des organes de la vision. Il n'en est pas de même pour la photographie animée. Elle est projetée à distance fixe et n'exige aucun

1. Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kinos*, *op. cit.*, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 96.

3. *Ibid.*, p. 55-56.

travail d'accommodation. La succession des différents plans exigeant seulement de l'œil de très légères variations, qui lui font le plus grand bien, agissent comme un parfait massage et l'empêchent de s'engourdir<sup>1</sup>. »

D'après ces enquêtes menées outre Atlantique, le spectacle cinématographique serait un « tonique de l'œil » tout à fait bénéfique pour le système oculaire, à l'instar des thérapies électriques recommandées par les médecins et psychologues dans les cas de neurasthénie ou d'aboulie. En ce sens, ce type d'argument souscrit à la valorisation de formes d'expression qui procurent une émotion esthétique faite à la fois d'« excitation, d'hypertension légère, d'euphorie ». C'est l'avis de Maurice de Fleury qui poursuit ainsi :

« Ce que nous procure la vue ou l'audition d'un chef d'œuvre, c'est un sentiment de joie et de force, que d'ailleurs communique à l'organisme humain tout apport d'énergie, harmonieux et bien réglé. Une œuvre d'art agit sur nous à la manière d'un tonique ; elle exalte en même temps notre tonicité musculaire, notre circulation sanguine, notre activité cérébrale, et – tout cela se mesure – notre vivacité d'esprit. Cette accélération des fonctions nerveuses ne va jamais sans émotion : nous nous sentons plus vivants, plus légers, plus vibrants, plus affectifs. [...] Oui, l'œuvre d'art agit sur tout notre organisme à la manière d'une force qui nous excite et parfois nous surmène<sup>2</sup>. »

L'assomption selon laquelle la luminosité du film est à même d'exercer un massage léger de l'œil valide indirectement les thèses médicales qui font la promotion des effets thérapeutiques de la lumière solaire ou artificielle. Qu'il s'agisse de son impact sur les organes des sens ou sur les fonctions morales du spectateur, le film est vu comme une sorte de friction tantôt stimulatrice, tantôt relaxante. Perception cinématographique et électrothérapie sont en effet investies des mêmes fonctions puisque les deux sont susceptibles tout à la fois d'exciter et de décontracter le sujet. On peut le vérifier dans des ouvrages et articles sur la « photothérapie » qui vantent l'emploi d'éléments techniques du dispositif cinématographique à titre curatif, comme une lampe à arc

1. Lucien CHASSAIGNE, « Le Cinéma fortifie l'œil et augmente l'acuité visuelle », *Le Journal*, 29 mai 1914, p. 7.

2. Maurice DE FLEURY, « Esthétique et mémoire », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1909, n° 3, p. 428-429.

électrique et un « condensateur à ballon du cinématographe Lumière<sup>1</sup> ». En 1900, la lumière est considérée comme un « agent biologique et thérapeutique<sup>2</sup> » qui, pareillement à l'électricité à laquelle elle est régulièrement comparée ou assimilée, peut venir à bout de nombreuses affections, comme la variole, le rhumatisme, les maladies de la peau ou la neurasthénie<sup>3</sup>. « Bonne, élégante, très propre étuve et excellent moyen d'action psychique surtout sur les névropathes », la lumière produit, selon certains médecins et neurologues :

« Un effet indéfinissable, mais très net; elle est un "excitateur de vie", en ce sens qu'elle provoque le mouvement; on a attribué ces effets à une action "psychique ou calorifique", il est certain qu'en plus de cette action spéciale, [...] on doit rapporter pour la plus grande part aux rayons chimiques du spectre, ces effets revivifiants. Il était tout naturel donc que l'homme constatant cette puissance bienfaisante songeât à l'appliquer à guérir certaines maladies surtout celles qui lui paraissent être sous la dépendance d'un affaiblissement de la résistance organique; le procédé le plus simple et le plus fréquemment employé est le bain de lumière<sup>4</sup>. »

Régulée sur des « radiations de longueur d'onde spéciales<sup>5</sup> », la lumière thérapeutique est investie d'un pouvoir magique affirmé au travers d'expressions telles que « cette puissance mystérieuse<sup>6</sup> » ou « un si merveilleux modificateur de la vitalité des cellules<sup>7</sup> ». Orientée par des lectures vitalistes, l'action de la lumière permettrait de régénérer l'être humain<sup>8</sup>, lui donnant les forces mentales et physiques pour affronter le monde extérieur.

Après la mort de Charcot, des ouvrages sur les troubles de la volonté et de l'énergie – dans la lignée des travaux de Théodule Ribot qui semble avoir été pionnier en la matière<sup>9</sup> – mettent au jour une idéologie gouvernée

1. Rapport d'E. Julia auprès de l'Académie des sciences, *La Presse médicale*, 16 février 1901, n° 14, p. 69-70.

2. C'est le sous-titre de l'ouvrage d'Alfred CHATIN et Marius CARLE: *Photothérapie. La Lumière, agent biologique et thérapeutique*, Paris, Masson/Gauthier-Villars, 1903.

3. « En effet, dans plusieurs maladies nerveuses, hystérie, chorée et surtout neurasthénie, Jennings et Spencer Wells ont employé avec succès le bain de lumière » (*ibid.*, p. 87).

4. *Ibid.*, p. 78.

5. *Ibid.*, préface de M. d'Arsonval, p. 9.

6. *Ibid.*, p. 51.

7. *Ibid.*, p. 9.

8. *Ibid.*, p. 50.

9. Théodule RIBOT, *Les Maladies de la volonté*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1883].



par le culte de la volonté morale. Malgré la peine que s'est donnée Charcot pour déviriliser et démocratiser l'hystérie, en 1900 les savants continuent d'épargner symboliquement les classes bourgeoises grâce à une vision dissymétrique des groupes humains touchés par les névroses. Bien que le discours médical milite pour une conception qualitativement et quantitativement élargie du nervosisme, l'interprétation prévalante s'obstine à reconnaître les maladies nerveuses comme le vertige d'une élite prisonnière d'une course à la productivité. Tandis qu'on ne condamne que très rarement l'hystérique masculin forcément victime de facteurs extérieurs, dans la culture vernaculaire il n'échappe pas à la stigmatisation tant il est vu comme le prototype de l'impotent qui compromet la stabilité sociale et nationale. La modification du statut des troubles psychiques au tournant du siècle doit ainsi être imputée en partie à une redéfinition culturelle de la masculinité qui dépasse largement le champ des sciences médicales<sup>1</sup>. En effet, au moment où les nationalismes s'exacerbent, les autorités s'émeuvent des déficiences physiques et mentales des hommes (tous des soldats potentiels), et de leurs rapports au développement industriel et économique – la stabilité des États réclamant un « capital humain » sain et efficace tributaire de la prospérité collective. Pour la France, durement humiliée par sa défaite face aux Prussiens en 1870 – débâcle attribuée en grande partie à l'infériorité physique des troupes françaises –, le besoin d'une puissance régénératrice qui pourrait reconstruire le corps social se couple aux exigences de rentabilité économique et guerrière.

C'est dans ce contexte historique, politique et social que paraît en 1918 un article de l'écrivain et journaliste turinois Giovanni Bertinetti consacré au cinéma comme « école de volonté et d'énergies<sup>2</sup> ». Bien que passablement isolé dans le corpus étudié, il permet de nuancer la lecture technophobe qui réduit les projections lumineuses à une machine pathogène privant les spectateurs de leur équilibre mental ou/et physique. Considérant l'absence de volonté comme l'une des tares les plus inquiétantes, Bertinetti voit dans le cinéma le moyen idéal pour lutter

1. Christopher E. FORTH, « Neurasthenia and Manhood in fin-de-siècle France », dans Marijke GIJSWIJT-HOFSTRA et Roy PORTER (dir.), *Cultures of Neurasthenia from Beard to First World War*, op. cit., p. 329-361.

2. Giovanni BERTINETTI, « Il cinema scuola di volontà e di energie », *La Vita Cinematografica*, n° 9, décembre 1918 [dans Alberto FARASSINO et Tatti SANGUINETI (dir.), *Gli uomini forti*, Milan, Mazzotta, 1983, p. 159-164]. Cf. Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile*, op. cit., pp. 88-89.

contre « l'angoissante vie moderne » et « préparer, avec un effort minime les jeunes à devenir des hommes d'action<sup>1</sup> ». Non seulement il exige un minimum d'effort intellectuel, mais encore il accentue naturellement l'attention du spectateur de par ses conditions particulières<sup>2</sup> : l'obscurité de la salle et la musique infèrent un état de légère hypnose propice à une suggestion saine et mesurée<sup>3</sup>. Aussi, le dispositif cinématographique travaille de sorte à stimuler les sens sans les altérer, alors que les images filmiques dispensent des modèles d'action physique et morale que les spectateurs peuvent reproduire dans leur propre vie. « La sensation cinématographique induit chez l'homme, écrit Bertinetti, un besoin d'action » et une « gymnastique pour la volonté » qui lui enseigne « à choisir rapidement l'acte à accomplir et la décision à prendre ». Loin de condamner les phénomènes de mimétisme qu'engendre l'expérience cinématographique, l'auteur insiste sur la nécessité de s'inspirer des protagonistes à l'écran, en reproduisant « les attitudes plastiques et dynamiques de l'acte montré<sup>4</sup> ». Le cinéma exalterait un sens de l'héroïsme grâce aux actions courageuses de personnages luttant contre l'adversité et l'injustice, animés de valeurs morales et de force de volonté. En tant qu'école de force physique et mentale, il propose des modèles de conduite qui peuvent sans dommage être adaptés par les jeunes qui doivent apprendre à accomplir les gestes adéquats de la force musculaire et de l'agilité. Car :

« Le mouvement suggère la pensée, tout comme la pensée suggère le mouvement. Un acte pensé est un acte qui débute : telle est la vérité qui constitue la base de la nouvelle psychologie et un principe de didactique rationnelle. »

Cette thèse de l'imitation du mouvement provient des théories psychologiques de l'entre-deux-siècles qui rappellent l'importance de la « suggestion plastico-dynamique<sup>5</sup> ». Le « film dynamogénique » est celui qui peut précisément donner l'impulsion adéquate, « l'excitation saine à l'action<sup>6</sup> » :

1. *Ibid.*, p. 159. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 160

3. *Ibid.*, p. 162.

4. *Ibid.*, p. 161.

5. *Ibid.*, p. 162.

6. *Ibid.*, p. 163.

«La vision de bons films dans lesquels les acteurs accomplissent des gestes voulus dans une eurythmie parfaite et en conformité avec l'objectif à rejoindre, suggère aux spectateurs, plongés dans un état de légère hypnose [...], le besoin de s'identifier à ces gestes<sup>1</sup>.»

Cette tendance naturelle à répéter les actes perçus à l'écran serait particulièrement encouragée par les films dits «gymniques» qui faciliteraient «l'apprentissage du mouvement juste et rationnel»<sup>2</sup>, dans la ligne de pensée tracée, avant Bertinetti, par Georges Demenÿ<sup>3</sup>.

Plus précisément, l'essai de Giovanni Bertinetti témoigne du retour en force de l'idéologie volontariste promue par le fondateur de la psychologie dite expérimentale en France, Théodule Ribot, spécialiste des maladies de la volonté, de l'attention et de la mémoire. Dans *Les Maladies de la volonté* (1883), le dysfonctionnement de la volonté coïncide avec un «excès» ou un «défaut d'impulsion<sup>4</sup>» qui se traduisent par l'aboulie, les idées fixes, la mélancolie, l'inhibition de la concentration ou l'insensibilité. Soumise au «règne des caprices<sup>5</sup>», à la «ruminantion psychologique<sup>6</sup>», au «flux d'idées vaines<sup>7</sup>», à la lutte intérieure entre apathie et désir d'agir, la volonté finit par sombrer dans l'«épuisement nerveux<sup>8</sup>». Cette atteinte portée à la volonté cause un «affaiblissement d'énergie<sup>9</sup>» et un étiolement de l'attention: «L'individu se sent débordé par le flux incoercible de ses idées, et le langage n'est pas assez rapide pour rendre la rapidité de la pensée<sup>10</sup>.» À son stade le plus grave, ce trouble réduit le sujet à un automate, à l'instar des hystériques dont «le caractère change comme les vues d'un kaléidoscope<sup>11</sup>». Automatismes, versatilité, instabilité, voilà les tares qui accaparent les malades victimes d'une dissolution de la volonté qui «suit une marche régressive du plus volontaire et du plus complexe

1. *Ibid.*, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 164.

3. Christian POCIELLO, *La Science en mouvements: Étienne-Jules Marey et Georges Demenÿ (1870-1920)*, op. cit.

4. Théodule RIBOT, *Les Maladies de la volonté*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1883], p. 37.

5. *Ibid.*, p. 38.

6. *Ibid.*, p. 60.

7. *Ibid.*, p. 61.

8. *Ibid.*, p. 67.

9. *Ibid.*, p. 100.

10. *Ibid.*, p. 98.

11. *Ibid.*, p. 113.

au moins volontaire et au plus simple, c'est-à-dire à l'automatisme<sup>1</sup> ». Les thèses de Théodule Ribot sur les dysfonctionnements psychodynamiques ratifient ainsi le schème de l'inconscient cérébral amené à jouer un rôle capital dans les sciences du psychisme.

La réflexion de Bertinetti à propos du cinéma comme école de volonté se réfère clairement aux théories psychomédicales sur la fatigue dont il livre ici une version vulgarisée et appliquée (il cite les noms d'Angelo Mosso, de William James et de Henri Bergson). Essentielles à l'expertise du nouveau modèle de subjectivité émergeant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les études sur l'épuisement se multiplient partout en Europe où des savants attachés à des laboratoires de physiologie expérimentale observent les efforts physiques et intellectuels du corps-machine<sup>2</sup>. C'est notamment le cas en Italie avec les recherches d'Angelo Mosso, en Belgique au sein des Instituts Solavy<sup>3</sup> et en France autour du psychologue et pédagogue Alfred Binet. Compatriote de Bertinetti, le physiologiste turinois Angelo Mosso publie en 1891 un ouvrage, *La Fatica*<sup>4</sup>, lequel deviendra un classique de cette nouvelle science de la fatigue. Ayant intégré les leçons de Marey et de Helmholtz dont il fait la synthèse théorique et pratique, Mosso montre que la fatigue humaine, en tant que phénomène objectif régi par des principes analogues à ceux de la thermodynamique, peut être scientifiquement mesurée. Il invente à cet effet un instrument, l'ergographe, qui permet de traduire en courbes graphiques le travail effectué par les muscles durant un effort physique.

À une époque où l'héroïsme au quotidien devient un défi majeur, cette figure normée de l'homme énergique se propage amplement dans la culture scientifique et populaire (**fig. 50**). Dans un essai intitulé « The Energies of

1. *Ibid.*, p. 151.

2. Les sources nous renseignant sur ces diverses recherches abondent. Je donne ici deux exemples dans l'espace francophone : Benjamin BOURDON, « Recherches tachistoscopiques », *L'Année psychologique*, n° 16, 1910, p. 51-60 ; Marcel FOUCAULT, « Expériences sur la fatigue mentale », *Revue philosophique*, tome LXXXIX, janvier-juin 1915, p. 503-526.

3. Citons par exemple les travaux de Josefa Ioteyko autour du « quotient de fatigue ». Voir l'article de Guillaume-Léonce Duprat dans la *Revue philosophique* (année 26, n° 1-6, janvier-juin 1901, p. 307-308). Voir aussi l'article de J. Ioteyko portant sur la fatigue cérébrale dans *L'Année psychologique*, n° 8, 1902, p. 577-582.

4. Angelo Mosso, *La Fatigue intellectuelle et physique*, trad. de l'italien par P. Langlois, Paris, Félix Alcan, 1908 [1891].



# The Vigor of Youth

Strength that is more than mere muscular strength—the power of the stronger man now within your reach through vibration. Aren't there times when something is wrong—just a little something, that takes the edge off things—takes away the keenness of appetite and enjoyment. Usually there is just one thing wrong—circulation. The blood doesn't flow with the same tingle it used to. If you only knew how much vibration would do, you would not allow yourself to go another day without trying it.

**Vibrating Chair Free**  
With the White Cross Electric Vibrator you can have a vibrating chair out of your chair—a chair which will give you the same results as the kind used in the largest hospitals—and ambulances. You can not do this with any other vibrator. The nervous, irritable, worried man or woman who will spend a few minutes each day in the vibrating chair will receive wonderfully quick and lasting results.

## For Women—Beauty and Health

Wrinkles go—also other disfiguration. It brings back the healthful glow of girlhood to pallid cheeks. Sagging muscles are strengthened and regain their beauty. Your complexion will be made clear. If you feel that you are too thin, vibration will build you up and cause the hollows to be filled out. Send the free coupon at once for the wonderful new book, "Health and Beauty."

### Wonderful White Cross Electric Vibrator

is the result of years of work and experiment. It is mechanically perfect. If you have your home wired for electricity you can connect it up as easily as an electric lamp. If not, it will run perfectly on its own batteries. With our combination outfits you can get Nature's three greatest curative agents—Vibration, Galvanic and Faradic Electricity. Give yourself vibrating chair treatments. You can have them without extra charge.

### Send the Coupon For Our New Free Book "Health and Beauty"

Just your name and address on the free coupon or on a letter or a post card is enough. No obligations of any kind. We will send you absolutely free and prepaid our new book "Health and Beauty." Tells you all about the wonder working power of Vibration. Tells you how you can get a genuine White Cross Electric Vibrator in your own home on a startling offer. The book is free if you write at once. Your name and address is enough. But be sure to write today—now—as the supply of books is limited.

**Lindstrom-Smith Co.** 1100 S. Wabash Av. Dept. 1471 Chicago

We also manufacture White Cross Electric Stoves, Irons, Hair Dryers, Electric Lamps, Electric Fans, Electric Automobile Horns, Electric Curling Irons, Heating Pads, Small Motors, etc., etc. Dealers Write.

### Special Offer

For a short time only we are making a remarkable special introductory offer on the genuine White Cross Electric Vibrator. See it for yourself before you decide to buy. Send the free coupon for the Free Book and full particulars on this offer. Absolutely no obligations of any kind. Do not delay. Write now—today.

Without any obligation at all, please send me, free and prepaid, your free book on Vibration, full particulars of the White Cross Vibrator and your Special 60 Day Offer.

**LINDSTROM, SMITH CO.,**  
1100 S. Wabash Av.  
Dept. 1471  
Chicago, Illinois

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

No Electrical Dealer's Name is

Fig. 50. « The Vigor of Youth » (dans Motion Pictures Magazine, janvier 1916).

Men<sup>1</sup> », William James, par exemple, exhorte ses contemporains à mieux réguler leurs énergies mentales et sociales de sorte à gagner en efficacité dans leur vie quotidienne, notamment en évitant les émotions, les excitations et les idées incontrôlables. Ce point de vue est alors tout à fait caractéristique du tournant pris, au début du xx<sup>e</sup> siècle, par les sciences médicales et psychologiques devenues très sensibles aux impératifs de prophylaxie sociale et à l'idée d'une corrélation directe entre vitalité et virilité. Bernard Andrieu rappelle l'enjeu principal de l'idéologie vitaliste française dont les travaux d'Alfred Binet et de Victor Henri sur la fatigue mentale sont représentatifs : « Au discours hygiéniste s'ajoute un vitalisme énergétique qui, dans le contexte revanchard du nationalisme, exalte la volonté, l'endurance et l'exercice<sup>2</sup>. » Ainsi, la modernité et les conflits sociaux (dont la Première Guerre mondiale) ne sont pas étrangers au regain d'intérêt pour cette doctrine de l'homme fort et invincible face aux aléas de la vie moderne<sup>3</sup>.

En 1914, un journaliste italien de formation médicale, Ferruccio Valerio, publie un article sur les répercussions positives du cinématographe qui donnerait au névrosé la possibilité de « se réhabituer à une vie que ses propres forces ne lui permettent pas d'expérimenter<sup>4</sup> ». Grâce à la vision de films variés, le spectateur deviendrait progressivement et par instinct d'imitation, acteur de sa propre vie :

« Comme la vie est reproduite sur l'écran cinématographique avec une exagération évidente de teintes et de mouvement, [le neurasthénique] sera entraîné à quelque chose qui dépasse en intensité ce qu'il sera obligé d'affronter réellement<sup>5</sup>. »

L'argumentation de Valerio souligne en particulier les effets libérateurs du cinéma chez les névrosés, lesquels sont souvent égocentrés et incapables de se détacher de leurs ruminations. Les films

1. William JAMES, « The Energies of Men », *Philosophical Review*, vol. XVI, n° 1, janvier 1907 [en ligne]. Pour un compte rendu de cet essai : *Journal of Abnormal Psychology*, rubrique « Abstract », juin-juillet 1907, p. 81-83.

2. Bernard ANDRIEU, « La Fatigue mentale : histoire du concept de travail intellectuel », dans Alfred BINET et Victor HENRI, *La Fatigue intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1898], p. XXIV.

3. Jules PAYOT, *L'Éducation de la volonté*, Paris, Alcan, 1912 [1893].

4. Ferruccio VALERIO, « Il Cinematografo in terapia. La Nevrastenia », *Film*, n° 12, 19 avril 1914 (cité dans Silvio ALOVISIO (dir.), *L'Occhio sensibile, op. cit.*, p. 88). (Je traduis).

5. *Idem*, note 91.

comiques auraient une fonction hautement thérapeutique, le personnage de Cretinetti étant considéré comme plus efficace que « des douzaines d'injections hypodermiques à base de strychnine et autres excitants du système nerveux<sup>1</sup> ». Le cinéma permettrait donc de redonner aux neurasthéniques goût à l'action et à la vie.

En France, les études du psychiatre Édouard Toulouse<sup>2</sup> mettent également en exergue les bienfaits de la perception cinématographique pour le corps et l'esprit. Persuadé des effets salutaires du cinéma, ce médecin et président de la Ligue d'hygiène mentale garantit que le cinéma – « le plus curieux des choses sociales<sup>3</sup> » – intercède comme « un moyen puissant d'agir sur les foules » et constitue « un instrument très efficace de distraction<sup>4</sup> ». Proche de la position défendue par Hugo Münsterberg, Toulouse évoque la nécessité d'étudier les conséquences du cinéma dans les laboratoires de psychologie expérimentale, et de forger les connaissances utiles à la création de films propices à tous points de vue<sup>5</sup>. Il lutte très tôt contre les préjugés qui stigmatisent les spectacles cinématographiques en termes d'hygiène mentale et physique, faisant valoir les avantages d'un loisir qui relaxe les esprits épuisés intellectuellement ou nerveusement. Dans des articles s'échelonnant de 1912 à 1928, il maintient toujours un point de vue analogue, à savoir une vision rationnelle et nuancée du cinéma qui dissocie le film

1. *Idem.*

2. Voir Michel HUTEAU, *Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République. La Biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, Paris, L'Harmattan, 2002.

3. Édouard TOULOUSE, « Psychologie du cinéma », *Le Figaro*, mercredi 28 août 1912 (repris par *Cinéma-Revue*, n° 3, mars 1913), publié et commenté par Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 130.

4. Édouard TOULOUSE, « La Biocratie. Le Cinéma et l'hygiène mentale », *Le Quotidien*, 28 février 1928 (*ibid.*, p. 150).

5. Pour Édouard Toulouse, l'étude du cinéma relève d'une fonction sociale : « Il est permis de dire, dès maintenant, que la plupart des problèmes que pose le cinéma sont abordables par l'étude scientifique. Or, ces problèmes intéressent au plus haut point l'enseignement, l'éducation sociale et la formation morale du peuple. Alors que l'État et les sociétés académiques subventionnent largement des recherches historiques d'un faible intérêt ou des productions littéraires médiocres, il n'a pas encore eu l'idée de demander à des laboratoires de physiologie et de psychiatrie de le renseigner sur les conditions que devait remplir un film pour être profitable sans nuire, pour donner en définitive aux fabricants les moyens d'obtenir le plus grand rendement » (*ibid.*, p. 134). Cet appel à la prise en charge par les pouvoirs publics de l'étude rationnelle du cinéma sera entendu par l'Institut de Filmologie vingt ans plus tard. Voir François ALBERA et Martin LEFÈVRE (dir.), « La Filmologie de nouveau », *CINÉMAS*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009.

ponctuellement nocif d'un phénomène social globalement profitable au corps individuel et collectif :

« D'un point de vue de l'hygiéniste, il est – comme moyen de récréation – à la fois le plus dérivatif des préoccupations obsédantes, et plus reposant pour notre attention intellectuelle qui n'a pas à suivre de conversation dans un langage dramatique, toujours un peu inaccoutumé<sup>1</sup>. »

Quelques années plus tard, il recommande la fréquentation des salles obscures aux personnes qui souffrent de maladie mentale, le cinéma contribuant à reposer le système nerveux :

« Même les manifestations de l'activité de luxe, la lecture comme la conversation, le cinéma, le théâtre et la musique, les sports, les jeux et la danse, peuvent être examinées du point de vue de l'hygiène mentale comme capables de reposer et de restaurer les centres nerveux momentanément épuisés<sup>2</sup>. »

Dans l'étude sur les « réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques » conduite en 1920 avec le psychiatre Raoul Mourgue, les auteurs affirment que les films comiques « ont un grand pouvoir récréatif », alors que les « films dramatiques peuvent provoquer des émotions fortes chez des sujets dont la suggestion est grande<sup>3</sup> ». À plusieurs reprises dans ses interventions, Toulouse affirme le besoin de déterminer une série de normes qui optimisent ce spectacle afin d'éviter tout désagrément et lui conserver son intrinsèque « effet bienfaisant<sup>4</sup> ». Le scintillement de l'image, le rythme des scènes, la durée du film, les entractes, la musique d'accompagnement, doivent être pensés de manière à préserver autant que possible le précieux potentiel du cinéma<sup>5</sup>.

1. Édouard TOULOUSE, « Psychologie du cinéma », *op. cit.*, p. 129.

2. Édouard TOULOUSE, « La Folie, maladie curable et évitable et l'hygiène mentale. Causerie faite au cours de la séance publique de la Ligue d'Hygiène mentale le 1<sup>er</sup> juin 1921 à la Sorbonne », *Le Bulletin médical*, n° 34, mercredi 17 et samedi 20 août 1921, p. 672.

3. Édouard TOULOUSE et Raoul MOURGUE, « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques » (rapport du 27 juillet 1920), dans Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1983 [1921] et dans *La Revue de Filmologie*, n° 5, 1949, p. 77-83 ; publié et commenté dans Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », *op. cit.*, p. 138-144.

4. Édouard TOULOUSE, « La Bocratie. Le Cinéma et l'hygiène mentale », *op. cit.*, p. 128.

5. « Or, s'est-on attaché à diminuer la fatigue que cause le cinéma pour que soit atteint le maximum de son effet bienfaisant ? La succession des scènes est, en général, trop rapide ; en a-t-on déterminé le rythme optimum ? Et la durée de chaque film, les pauses des entr'actes,



Jusque dans les années 1920, et à rebours des lectures cinéphobes, Toulouse ne cesse de l'appréhender comme «un art d'un très grand pouvoir créateur», déplorant l'absence d'expertises rigoureuses aptes à faire toute la lumière sur ce phénomène d'envergure sociale :

«La disproportion entre l'importance de cet art et l'indigence des études sérieuses faites sur lui est navrante, écrit-il en 1926, Que connaît-on exactement de son action sur les processus de l'idéation, les souvenirs, l'éveil imaginaire, la maîtrise des sentiments? Des théories littéraires, de simples appréciations, quelques faits souvent mal contrôlés, pour ainsi dire, pas de travaux positifs. Ce que l'on sait surtout est établi par des psychiatres, qui ont relevé des cas de troubles mentaux observés chez des cerveaux suggestibles et impressionnables, ceux des enfants. Il importerait de bien établir les règles essentielles de fabrication et de production pour satisfaire à l'hygiène, et d'abord à celle de la vue. Ainsi, il faudrait déterminer les conditions les meilleures de prise de vues et de projection, pour obtenir la fusion des images dans la perception avec le moins de fatigue, nombre d'images, durée des éclipses, intensité de l'éclairage. Dans les conditions techniques actuelles, l'augmentation du nombre des images améliorerait la projection mais en accroîtrait la dépense<sup>1</sup>.»

Minimisant ici la portée des commentaires sur l'impact psychologique et physiologique du cinéma, Édouard Toulouse feint ensuite de prendre en considération les analyses d'ophtalmologues qui préviennent le public contre les films américains dont la «succession rapides des scènes» est «un élément important de fatigue oculaire et mentale», pour mieux ensuite considérer le cinématographe à l'aune de ses pouvoirs rédempteurs. C'est en constatant sur ses patients neurasthéniques une capacité retrouvée à soutenir la vision d'images filant à toute allure, qu'il peut poser sur eux un diagnostic positif :

«Les gens surmenés que nous traitons à l'hôpital psychiatrique Henri-Rousselle sont des réactifs sensibles à ces facteurs de fatigue. J'ai connu des malades, grands amateurs de cinéma, qui, dans une période de neurasthénie, ne pouvaient pas suivre un film dont l'allure était préci-

ainsi que la composition psychologique du programme n'importent pas grandement? A-t-on surtout recherché par l'expérimentation les meilleurs procédés pour amener le rire et, partant, un délassement tonique?» (*ibid.*, p. 150-151).

1. *Ibid.*, p. 136.

pitée à la manière américaine. L'amélioration progressive fut constatée par le retour de l'aptitude à supporter ces films<sup>1</sup>.»

Ainsi, alors même qu'il admet les nuisances possibles du cinéma, il le dédouane systématiquement afin de mettre en cause une frange infime de la population qui se révèle insensible à «l'énergie physique» que pourtant il procure :

« Certains ne peuvent fréquenter les spectacles de l'écran parce qu'ils ont rapidement des troubles de la vision, d'autres parce que cela leur donne des sensations anormales, telles que des nausées. Et toutes ces personnes sont perdues pour le cinéma<sup>2</sup>. »

Globalement, le cinématographe sort indemne des analyses d'Édouard Toulouse qui aime à prescrire cet « instrument de distraction collective<sup>3</sup> » à tout patient pâissant de troubles de la volonté, comme d'autres psychiatres recommandent une cure électrothérapeutique appelée à faire circuler dans l'organisme les énergies bloquées.

Dans un registre similaire, Hugo Münsterberg affirme que le cinéma devient, grâce à son montage rapide, un agrément énergisant et revitalisant : « Le rythme du film est marqué par une vitesse surnaturelle. [...] Cela intensifie le sentiment de vitalité du spectateur. Il sent le passage de la vie avec une acuité qui stimule son énergie<sup>4</sup>. » Si Münsterberg, comme Toulouse, admet que l'image cinématographique puisse « comporter de périlleux aspects<sup>5</sup> », il tempère les critiques qui lui sont adressées quant à sa responsabilité dans l'aggravation de la criminalité infantile ou des maladies mentales. Aussi, « il n'y aucune raison d'associer l'art de

1. *Idem.*

2. *Ibid.*, p. 137.

3. Édouard TOULOUSE, « Psychologie du cinéma », *op. cit.*, p. 152.

4. Hugo MÜNSTERBERG, *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais*, *op. cit.*, p. 161.

5. *Ibid.*, p. 162-163. Münsterberg évoque dans un article de 1917 les conséquences négatives de l'image filmique : « Il y aurait fort à dire des effets du cinéma sur l'enfant nerveux et affaibli. La fatigue oculaire du spectateur bien-portant devient une source sévère de pression pour les yeux de l'enfant nerveux. Les longs moments passés dans l'obscurité représentent une source dangereuse d'irritation pour des nerfs émotifs et les films irréels, sensationnels et exagérés exacerbent naturellement ce danger. » Toutefois, cet argument demeure, dans la réflexion générale du psychologue américain, relativement marginal puisqu'il cherche avant tout à prôner les effets bénéfiques (éducatifs, instructifs, etc.) de l'image animée sur les enfants qui rencontrent avec le cinéma une source d'élévation morale et de sensibilisation esthétique à nulle autre pareille (« Péril de l'enfance au cinéma », *ibid.*, p. 190-191).

l'écran à la mollesse intellectuelle<sup>1</sup>» puisque le cinéma peut contribuer grandement à la « discipline de l'esprit<sup>2</sup>» tant prisée par le scientisme positiviste. À l'opposé des mises en garde contre les effets du cinéma sur l'organisme, certains médecins, psychologues et intellectuels louent donc sa capacité à délasser, et l'incluent dans les activités qui assurent une hygiène mentale. Certes minoritaire, cette position indique la variété possible des débats sur un médium de masse qui divise d'autant plus que son impact psychologique sur les foules questionne.

*Le spectateur-rêveur (et vice versa)*

Devenue un topos dès les débuts de la théorie du cinéma, l'analogie entre le spectateur et le rêveur n'est plus à prouver tant elle est définitoire de l'expérience du cinématographe. Cette affinité entre l'image animée et le rêve, ainsi qu'entre le spectateur et le rêveur, s'enracine dans un imaginaire très ancien que le cinématographe ne fait qu'objectiver davantage de par la nature particulière de son dispositif. Nombre d'auteurs vont, en effet, chercher à établir des parentés entre le film et certains produits de l'inconscient afin de montrer que les procédés psychiques illustrent le fonctionnement textuel du film, ou que le cinéma est une prothèse prolongeant la vie mentale dans la réalité tangible des technologies reproductives. Fondées sur l'idée que le film est un moyen d'expression voisin de la pensée onirique, ces analyses ne cessent de souligner leurs points communs : le caractère de figurabilité, la plasticité des rapports spatio-temporels, l'absence des lois de causalité et de logique rationnelle, et plus globalement la contiguïté formelle de leur langage respectif. Dans le même élan, on compare la situation du rêveur à celle du spectateur, tous deux étant immergés dans l'obscurité, dans un état d'isolement, de sous-motricité, de surexcitation perceptive, de symbiose avec l'image, en adhésion empathique avec son contenu *via* les mécanismes identificatoires et projectifs, en proie à l'illusion de réalité.

Cette vision du cinéma comme expression objective d'un monde subjectif rejoint le désir, prévalant au XIX<sup>e</sup> siècle, d'extériorisation du

1. *Ibid.*, p. 165-166.

2. *Ibid.*, p. 167.

mental, comme l'a démontré François Jost<sup>1</sup>. D'après lui, le cinéma, par ses multiples tentatives «de faire voir la pensée<sup>2</sup>», constitue l'ultime étape de «cette préoccupation qui agite tous les arts du spectacle et les médias visuels de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>». Ce penchant pour l'objectivation plastique des opérations mentales connaîtra un vif succès, non seulement parmi les cinéastes du muet, mais également auprès des théoriciens et critiques du cinéma, avec notamment Hugo Münsterberg qui, en jumelant opérations filmiques et psychiques, estime que le film ne fait que mimer l'esprit humain dans son appréhension de la réalité.

Or, bien avant Münsterberg ou les surréalistes, le cinématographe est décrit comme un instrument qui produit chez le spectateur une impression vertigineuse de réalité mêlée de fantastique. En 1907, l'écrivain italien Giovanni Papini évoque le paradoxe du spectacle cinématographique, qui tout en donnant «l'impression du mouvement et de la vie», offre un «monde spiritualisé réduit au minimum, semblable au rêve, rapide, fantastique, irréel<sup>4</sup>». En 1911, le philosophe bernois Rafael Seligmann publie un article, «Kinematograph und Traum» («Le Cinématographe et le rêve») présentant le dispositif comme un médium qui «imite la vie onirique de l'individu», mais encore «lui donne vie à l'écran<sup>5</sup>». Si l'appareil cinématographique devient une sorte d'objectivation de l'activité onirique humaine («une projection vers l'extérieur de certaines puissances de l'âme<sup>6</sup>»), le rêve fonctionne à son tour comme une sorte de cinématographe intérieur où se déploie «la fantaisie reproductive<sup>7</sup>». À l'instar du cinématographe, lequel, après avoir découpé le mouvement en unités photographiques discrètes, projette cette série d'images sous une forme de synthèse (ce que Seligmann nomme le «principe analytico-synthétique<sup>8</sup>»), le rêve assemble des images mentales fixes gardées en mémoire, et les anime pour leur redonner une nouvelle vie.

1. François JOST, «Apparitions mentales dans le cinéma des premiers temps», dans Jeanne-Marie CLERC (dir.), *Le Verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier, université de Montpellier, 1989, p. 105-113.

2. *Ibid.*, p. 105.

3. *Ibid.*, p. 108.

4. Giovanni PAPINI, «La Philosophie du cinématographe», *op. cit.*, p. 138.

5. Dr Rafael SELIGMANN, «Kinematograph und Traum», *Frankfurter Zeitung*, 18 octobre 1911, p. 1-2 (dans *Bianco e Nero*, «Cinematografo e sogno», n° 556, 2006, p. 54).

6. *Ibid.*, p. 51. (Je traduis).

7. *Ibid.*, p. 54.

8. *Idem.*

La référence à Bergson et à son interprétation du cinéma comme une somme d'instantanés est ici évidente<sup>1</sup>, quand bien même Seligman ne partage pas le même avis général. Le travail du cinéma et du rêve serait alors représentatif de la logique de «mécanisation de la vie et en général de chaque activité reproductive<sup>2</sup>» qui consiste à isoler artificiellement des éléments pour mieux créer l'illusion de la réalité. Dans cette optique, le rêve est le lieu où «des impressions iconiques viennent à être remélangées comme dans un moulin, et d'entières phases de l'être qui se sont consommées revivent et se remettent en mouvement». Ces images oniriques, tout comme les images du cinématographe, se définissent par une «prégnance et une clarté infiniment similaires à la vie». Il existerait deux moyens qui permettent d'insuffler la vie au passé: le rêve et le cinématographe, celui-ci substituant «notre fantaisie créatrice et onirique par un mécanisme artificiel» :

«L'appareil cinématographique réalise de manière systématique et bien calculée ce que notre fantaisie accomplit de manière confuse et sans concession, à savoir la dramatisation et la mobilisation de nos impressions passives, la capacité à faire revivre notre passé et dans un certain sens aussi prévoir les événements futurs<sup>3</sup>.»

Seligmann caractérise le cinéma comme «un mécanisme mental qui permet l'émergence d'une nouvelle subjectivité<sup>4</sup>» déterminée par la technologie. En tant que dispositif «psychique» renforçant la participation et l'empathie des spectateurs au perçu<sup>5</sup>, le cinéma oblige ainsi à revoir l'imagination sous la forme d'un film intérieur.

Tout à fait singulier pour son époque, cet article explicite clairement le rôle modélisateur du cinématographe qui concourt à repenser le fonctionnement de l'activité onirique sous la forme d'un appareil de montage et de projection d'images intérieures. Il met également en

1. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, chapitre IV.

2. Rafael SELIGMANN, «Cinematografo e sogno», *op. cit.*, p. 54. (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 55.

4. Massimo LOCATELLI, «Rafael Seligmann (1911): The Origins of Projection», dans Francesco CASETTI, Jane GAINES et Valentina RE (dir.), *Dall'Inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End*, *op. cit.*, p. 62.

5. On peut supposer, avec Locatelli, que Seligmann a été influencé par le concept d'*Einfühlung* développé Theodor LIPPS (*Psychologische Untersuchungen. Zur Einfühlung*, Leipzig, *op. cit.*), et avant lui par Robert VISCHER («Le Sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique», *op. cit.*).

évidence la réciproque qui consiste à postuler le cinématographe comme objectivation matérielle et mécanique du monde psychique, invitant, du même coup, à envisager les liens entre psychisme et cinématographe dans un va-et-vient constant où la connaissance de l'un enrichit le savoir sur l'autre. Comme le suggère Massimo Locatelli, si Seligmann ne construit pas une théorie cohérente du cinéma, il formule néanmoins des observations fort précieuses sur « le statut projectif du film autour de 1910<sup>1</sup> », ces thèses rappelant celles de Marshall Mac Luhan, plus tardives.

Bien que mobilisant un vocabulaire philosophique datant du romantisme, Seligmann comprend le cinéma à la lumière des deux grandes découvertes de la modernité : la technologie et l'inconscient, le dispositif cinématographique œuvrant comme une sorte de médiateur entre elles. Son concept de cinéma comme « projection » de ressources mentales dans l'univers de la technologie, signale à juste titre Locatelli, ne doit rien à la psychanalyse des origines, mais s'enracine dans une vision romantique de l'art qui permet l'exploration de la psyché humaine, l'œuvre favorisant la fusion entre le sujet et le monde qui l'entoure. Dans un contexte qui amalgame anciennes et nouvelles théories de la subjectivité<sup>2</sup>, la notion de projection doit être entendue dans deux sens qui se superposent : le premier conçoit le film comme un outil d'exploration de la psychologie humaine, et le second comme l'instrument d'une forme matérielle de l'inconscient<sup>3</sup>. Selon cette seconde acception, le cinéma serait une machine qui reproduit les fonctions du psychisme humain, conformément à une tradition philosophique allemande où la technologie est vue comme un prolongement du corps et de l'esprit humain.

Les travaux d'Ernst Kapp, Ludwig Noiré et Carl du Prel représentent cette tendance qui vise à défendre l'idée d'une adéquation entre dispositifs de la modernité et subjectivité humaine<sup>4</sup>. Si les machines produites par les savants sont déchiffrées comme des copies inconscientes du

1. Massimo LOCATELLI, « Rafael Seligmann... », *op. cit.*, p. 61. (Je traduis).

2. Raffaele DE BERTI et Massimo LOCATELLI (dir.), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, Pise, ETS, 2008, p. 22.

3. Cf. Massimo LOCATELLI, « Rafael Seligman... », *op. cit.*, p. 65.

4. Ernst KAPP, *Grundlinien einer Philosophie der Technik zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Brunswick, Westermann, 1877; Ludwig NOIRÉ, *Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Mayence, Verlag von J. Diemer, 1880; Carl DU PREL, *La Magie, science naturelle. La Physique magique*, Paris/Genève, Slatkine, 1982 [1899]. Sur cette question, voir Massimo LOCATELLI, « Rafael Seligman... » (*ibid*) et Stefan ANDRIOPOULOS, « La Télévision psychique », *op. cit.*, p. 57-75.

corps humain qu'elles viennent suppléer, la psychophysiologie est vue en fonction de fantasmes inspirés par les découvertes scientifiques contemporaines. Qu'il s'agisse d'anthropomorphiser la technologie (le dispositif comme prothèse psychique) ou de technologiser les organes des sens (le cerveau comme cinématographe ou appareil électrique), dispositifs audiovisuels, sciences et techniques ne cessent de s'offrir mutuellement comme condition de possibilité. Calqués les uns à la mesure des autres, dans une logique mimétique et duplicative, ces processus discursifs ne font que reproduire, à un autre niveau, le fonctionnement même des maladies nerveuses fondé sur le modèle du fluide électrique ou énergétique qui pénètre toute entité.

En effet, le corps nerveux (sensible et sensitif) répond très directement au milieu environnant qui le sollicite, et dévoile la réversibilité entre extérieur/intérieur, subjectif/objectif. Célébrant les pouvoirs magiques (c'est-à-dire occultistes) de la nature et des technologies de la modernité (rayons X, télégraphie, téléphonie, télévision psychique, etc.), l'ouvrage de Carl du Prel, *La Magie, science naturelle. La Physique magique* (1899) contient de nombreuses figures conceptuelles éminemment oxymoriques où s'échangent propriétés physico-psychiques et techniques. Partant de l'observation que les mécanismes artificiels ne sont, le plus souvent, que des imitations inconscientes d'organismes naturels (la chambre noire comme copie de l'œil), du Prel estime que ces concordances (déjà signalées par d'autres auteurs) ne sont que des cas particuliers d'une règle générale qui s'applique également aux processus psychiques.

Les thèses de Rafael Seligmann sur les correspondances entre le rêve et le cinématographe s'inscrivent ainsi dans un courant de pensée philosophique plus large où la technologie et le psychisme ne sont plus situés dans un simple rapport métaphorique l'une vis-à-vis de l'autre, mais engendrent un savoir mutuel dans le mouvement même de leur rapprochement. En passant du spectateur-rêveur au rêveur-spectateur, affleure donc une nouvelle vision de l'un et de l'autre comme sujets actifs, créatifs et forts d'une sensibilité esthétique. En 1915, un article intitulé «La Cinématographie du rêve» paru dans *L'Illustrazione cinematografica* confirme ce point de vue (**fig. 51**)<sup>1</sup>. Un chroniqueur anonyme rend

1. G. S., «La Cinematografia del sogno», *L'illustrazione cinematografica*, n° 5, 1915, p. 33-34.



Fig. 51. « La cinematografie del sogno » (*Il Cinema*, n° 5, 1915).

compte de la découverte d'un médecin allemand, Otto Von Koppen, qui aurait mis au point un appareil – « l'onirographe » – permettant, à l'aide de ventouses électro-magnétiques appliquées sur les tempes du dormeur et d'une petite dynamo reliée à un cinématographe placé à trois mètres de distance, d'enregistrer les rêves: « Sur la pellicule se reproduisent avec des contours très précis les rêves mouvementés qui alternent dans le cerveau endormi<sup>1</sup>. » Annoncée comme une merveilleuse découverte scientifique capable de « reproduire graphiquement le phénomène de la cérébration subconsciente », l'onirographe viendrait lever « un mystère qui, de tous temps, a aiguisé la curiosité<sup>2</sup> » humaine. Ce fantasme de cinématographie onirique fait penser, par certains côtés, aux méthodes graphiques de Marey qui visent à représenter les mouvements de la machine animale inaccessibles à l'œil nu, et qui finissent par produire des images perçues par les contemporains comme spectrales, révélant l'inconscient du monde visible et matériel<sup>3</sup>. L'appareil cinématographique est ici également mis au service du merveilleux scientifique et de l'objectivation du subjectif qui fascinent alors tant, y compris les tempéraments les plus rationnels.

1. *Ibid.*, p. 34. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Marta BRAUN, « Fantômes des vivants et des morts », *op. cit.*



Susceptible de franchir toutes les limites mentales et physiques possibles, le cinématographe fait ainsi confluer foi positiviste et imaginaire populaire pour s'imposer comme la grande métaphore épistémologique de l'esprit au début du xx<sup>e</sup> siècle.

### *La suggestion dans l'art*

Autour de 1900, « l'hypnose » induite par le dispositif cinématographique cristallise deux postures contrastées. D'une part, les discours cinéphobes s'appuient clairement sur les notions de suggestion et de suggestibilité pour façonner l'image d'un loisir qui altère l'état de conscience du spectateur ; réduit à un automate, il abdiquerait son individualité au profit d'une âme collective nourrie d'éléments inconscients primaires. D'autre part, loin d'être unanimes quant aux effets dissolvants de la suggestion, certains auteurs nourrissent une vision plus clémente de l'hypnose cinématographique qui se développera, à partir de 1908 et jusque dans les années 1930, chez des critiques, cinéastes et théoriciens français (Riciotto Canudo, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Léon Moussinac ou Elie Faure)<sup>1</sup>. Aussi, certaines approches sur la réception filmique font de l'hypnose spectatorielle l'accès privilégié à une émancipation psychique, morale et spirituelle.

La pensée du philosophe et esthéticien Paul Souriau, constitue probablement le point d'origine de cette interprétation favorable des effets hypnotiques du cinéma sur le spectateur. Professeur à la faculté des lettres de Lille, il se familiarise avec les théories de l'École de Nancy au sein de laquelle, je le rappelle, les phénomènes de l'hypnose et de la suggestion sont perçus comme une source de créativité et de liberté. Témoignant de l'ascendant des sciences du psychisme sur les théories esthétiques, son ouvrage, *La Suggestion dans l'art* (1893), s'attache à élucider l'état psychophysiologique du sujet face à une œuvre d'art, de sorte à rapprocher l'état d'hypnose avec l'extase du beau : paralysé devant la grandeur d'un tableau ou d'une pièce musicale, l'amateur d'art éprouverait, tel l'hypnotisé, une forme d'ensorcellement des sens et de l'esprit, se perdant dans les méandres d'une pure contemplation. Paul Souriau entend alors l'expérience esthétique comme un phénomène où

1. Voir Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, *op. cit.*

convergent « ces extases, ces troubles de la perception et le sentiment de la personnalité, ces vertiges de l'imagination qui accompagnent l'hypnose contemplative<sup>1</sup> », laquelle génère torpeur cérébrale, bien-être physique et quiétude morale. Le charme, quant à lui, œuvre à titre de « cause déterminante », le regard étant animé d'un « besoin de voir<sup>2</sup> » qui le porte « toujours vers la partie la plus brillante du champ visuel, attiré par la lumière indirectement perçue, allant la chercher à sa source<sup>3</sup> ». Le sujet tend donc à porter son attention vers ce qui « frappe vivement les sens<sup>4</sup> ». Or, l'hypnose esthétique engage également une fascination que Souriau clive en une « fascination par obsession mentale<sup>5</sup> » et une « fascination par distraction<sup>6</sup> », cette dernière concernant tout particulièrement la perception des objets affectés d'un « mouvement monotone et continu<sup>7</sup> ». La fascination visuelle couplée à la fascination auditive renforcerait l'état d'hypnose du spectateur, Souriau donnant l'exemple de l'eau qui a « le scintillement qui fascine, l'agitation perpétuelle qui hébète, le clapotement qui étourdit<sup>8</sup> ». Plus important encore, Souriau emploie le concept générique et symbolique de fantasmagorie exprimant l'idée d'un spectacle enchanteur et irréel<sup>9</sup> :

« Que de ressources on trouverait encore dans la fantasmagorie ! Car la fantasmagorie pourrait prendre la place des arts, et des plus suggestifs. Souvent, en écoutant de la musique, nous souhaiterions avoir des images devant les yeux pour trouver un objet de contemplation, mais des images légères, mobiles, presque immatérielles, n'ayant qu'une ombre de réalité, quelque chose comme la projection lumineuse des rêveries que le morceau nous suggère. Qui sait si Wagner n'écrirait pas volontiers un opéra pour

1. Paul SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*, *op. cit.*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 31.

5. *Ibid.*, p. 37.

6. *Ibid.*, p. 40.

7. Il ajoute : « Nous suivons d'abord ce mouvement avec curiosité, pour nous rendre compte ; puis, dès qu'il n'a plus rien de nouveau à nous apprendre, notre attention s'en retire ; si nous continuons de le contempler, c'est machinalement et sans penser à rien ; mais cette contemplation est d'autant plus absorbante qu'elle est plus machinale. La mobilité des objets soutient notre intérêt, en amusant constamment notre regard » (*ibid.*, p. 40-41).

8. *Ibid.*, p. 57.

9. Terry CASTLE, « Phantasmagoria... », *op. cit.*

la lanterne magique ? À une musique de rêve, il ne faudrait, comme illustration, que des tableaux fantastiques et presque imaginaires<sup>1</sup>. »

Rédigé deux ans avant la révélation au public des vues animées, ce passage transpose à la fantasmagorie mentale la force magnétique de la rêverie, révélant combien l'hypnose est consubstantielle à toute vision féérique. L'esprit devient ici une lanterne magique qui projette sur un écran psychique l'imaginaire déclenché par une représentation envoûtante, comme pour mieux rejouer à l'intérieur de l'espace mental la scène perçue à l'extérieur (ce processus dénotant la réversibilité entre intériorité psychique et extériorité objective). Plus loin, Paul Souriau évoque la lanterne magique pour en indiquer la dimension hypnotique, et là, encore, impossible de ne pas penser au cinématographe qui s'inscrit dans la même tradition culturelle, et qui vient, en 1900, remplacer la fantasmagorie dans ses fonctions métaphoriques :

« Étonnante fantasmagorie ! C'est bien le spectacle dans un fauteuil. L'obscurité s'est faite dans la salle et l'attente du mystère, excitant mon imagination, me dispose à voir sur la toile blanche les images qui n'y sont pas encore projetées. Que va-t-on représenter ? C'est par exemple *Le crépuscule*. Le spectacle commence. Je vois un étang qui frissonne au vent du soir ; une forêt profonde ; et voici qu'à travers les rameaux sombres apparaît une étoile qui monte et s'épanouit, rayonnante, splendide dans le ciel. Et les tableaux se succèdent, entrevus comme dans une vague lueur, se fondant l'un dans l'autre, pendant qu'un orchestre invisible, accompagne ces visions. La musique est lente, monotone, étrange ; c'est un bruissement, un chuchotement léger des instruments, une suite de sons qui paraîtraient à peine musicaux s'ils n'étaient rythmés par une sourde timbale. Mais chaque phrase finit par un accord fortement appuyé, qui tantôt se prolonge en vibrations décroissantes, tantôt s'étouffe brusquement ; et toujours, sur cet accord, l'image se colore davantage, devient plus nette, comme si la flamme qui la produit montait à chaque secousse sonore en jetant un éclat plus vif. Que ces visions sont douces ! Comme cette musique lente nous berce ! Dormez, nous dit-elle, rêvez ! D'instant en instant, nous nous enfonçons davantage dans l'hypnose. Nous n'imaginons plus : nous voyons, nous entendons, nous sentons ; nous aspirons avec délices cet air de la nuit, des belles nuits d'été, cet air pur dont la fraîcheur semble descendre du ciel avec la lueur des étoiles. [...] La pièce est finie. Ces images de

1. Paul SOURIAU, *La Suggestion dans l'art*, op. cit., p. 59.

lanterne magique s'évanouissent. Je me retrouve dans mon fauteuil, un livre en main ; et ce sont ces petits caractères noirs sur cette page blanche qui m'ont ainsi halluciné : je lisais les *Contemplations*<sup>1</sup>. »

Dans un seul et même élan se confondent ici la rêverie, l'imaginaire, l'hypnose et le recueillement appliqués à la perception d'un spectacle mental dont les modalités d'apparition sont calquées sur le modèle de la projection d'images animées accompagnée de musique. La jouissance procurée par cette « représentation » s'avère inséparable, dans l'esprit de Souriau, d'un état de réceptivité particulier associant léthargie et attisement de l'imagination. « Or, c'est justement l'effet principal de l'hypnose d'augmenter l'activité de notre imagination, en même temps qu'elle lui enlève toute force de résistance volontaire<sup>2</sup>. » L'expérience esthétique invite donc à une sorte :

« [D']hypnose atténuée, telle que l'art peut la produire et a le droit de la produire, [exerçant] sur la volonté une action analogue, bien que nécessairement plus faible. La volonté étrangère dont je subis l'influence ne s'empare pas violemment de moi ; je pourrais toujours, d'un effort, me soustraire à son action ; mais cet effort, je ne le fais pas ; j'aime mieux céder, et je m'abandonne avec complaisance au mouvement qui m'entraîne<sup>3</sup>. »

La peinture, la musique et la poésie sont créditées de ce pouvoir d'hypnose légère qui engourdit les sens et permet à la rêverie de déployer tous ses effets :

« Les images conçues en état d'hypnose ne sont pas seulement plus mobiles, plus plastiques, plus originales que celles que nous concevons à l'état de veille ; elles sont aussi plus vives et plus nettes. [...] Dans la somnolence rêveuse [...], c'est un brillant défilé d'images si colorées que nous croyons les voir de nos yeux, comme des objets extérieurs<sup>4</sup>. »

Une description de la perception cinématographique n'aurait certainement pas été différente tant le mécanisme ici mime celui de la projection d'images en mouvement : le spectacle cause une illusion de réalité procurée par le relief, la netteté, la vitalité et la couleur des images qui défilent. Tout dispositif esthétique, en vertu de sa faculté à éveiller

1. *Ibid.*, p. 70-71.

2. *Ibid.*, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 74.

4. *Ibid.*, p. 78.

l'imaginaire, devient un appareil de projection d'images mentales dotées de caractères propres à l'hallucination hypnotique. L'art crée alors chez le spectateur un état idéal au ravissement esthétique<sup>1</sup>, et met en jeu une forme de « mimétisme moral » où des émotions universelles se transmettent aisément :

« Rien n'est plus contagieux que les sentiments simples, modérés, durables, qui s'insinuent par une contemplation prolongée dans l'âme du spectateur, et peuvent y séjourner longtemps, étant un état d'âme plutôt qu'une crise<sup>2</sup>. »

Le théâtre consiste, par exemple, à maîtriser avec subtilité « l'art d'émouvoir<sup>3</sup> » les spectateurs, en créant une représentation susceptible d'inspirer des sentiments vrais et naturels. Mais si l'art renforce les processus d'identification et d'empathie avec le perçu, il donne également la possibilité au spectateur de s'extraire de lui-même, de changer momentanément son « Moi réel » pour un « Moi fictif » : « Tous nous prenons, petits ou grand, un plaisir infini aux changements de personnalité qui nous transportent soit dans des personnages réels, soit dans des personnages imaginaires<sup>4</sup>. » Le théâtre, le roman, la musique, proposent précisément à leurs consommateurs de transférer momentanément leur identité sur une personne ou un objet, aménageant un espace mental pour l'« expansion apparente du moi » vers autre chose, pour une « dispersion dans les choses », car l'humain aime à « s'en aller vers elles, se mêler à elles, se perdre en elles<sup>5</sup> ». Parfaitement naturelle, cette tendance au dédoublement de personnalité est justifiée par Souriau à la fois comme un besoin d'évasion dans l'art, et comme une nécessité psychologique, sociale et anthropologique<sup>6</sup>. Toute expérience esthétique

1. *Ibid.*, p. 81.

2. *Ibid.*, p. 243.

3. *Ibid.*, p. 253.

4. *Ibid.*, p. 298.

5. *Ibid.*, p. 307.

6. « Nous ne saurions nous résigner à n'être que ce que nous sommes. Pour dépenser toutes les énergies latentes accumulées en nous par l'hérédité, notre vie réelle, bien remplie qu'elle soit, ne peut nous suffire; nous voulons passer par tous les modes d'existence; nous aspirons à la vie multiple, universelle, indéfiniment variée; et ce désir, que nous ne pouvons satisfaire en réalité, toujours nous chercherons à l'assouvir en rêve. Ce phénomène psychologique du transfert de personnalité a donc une importance capitale et mérite d'être étudié de près. Il se produit de la manière la plus nette dans la contemplation poétique, chez le lecteur qui parcourt un roman et

serait à même d'assouvir cette envie de s'échapper à soi-même pour pénétrer l'esprit d'un autre, ce phénomène faisant écho aux théories de la subjectivité qui déclarent qu'en temps normal « nous avons en nous plusieurs personnalités distinctes, qui se sont organisées d'elles-mêmes d'une manière indépendante<sup>1</sup> ».

Cette étude de Paul Souriau constitue une sorte d'exception dans notre corpus de sources où la domination de l'inconscient sur le conscient nourrit une vision inquiète du psychisme humain et de son devenir social. Chez Souriau, au contraire, « les produits de la pensée inconsciente [sont] en fait supérieurs à ceux de la pensée réfléchie<sup>2</sup> », les états de l'hypnose, de la rêverie, de la léthargie, de la suggestion, etc. – ceux-là mêmes qui fondent la psychologie morbide appliquée au modèle de subjectivité prévalant à l'époque –, font l'objet d'une revalorisation justifiée par l'expérience esthétique. L'automatisme devient une transe, la léthargie, un assoupissement; la scission intrapsychique, une évasion nécessaire; la rêverie, un voyage poétique; la distraction, une forme d'enchantement; l'hypnose, un émerveillement; l'imagination, un ravissement complet des sens et de l'esprit. Dans le contexte de refonte des doctrines médico-psychologiques du moi, cet ouvrage occupe donc une posture marginale, puisque, tout en ayant enregistré la mutation de la subjectivité entraînée par la nouvelle psychopathologie, il n'en retient que ce qui, pour l'humain, représente une source de jouissance. En stimulant la suggestibilité du spectateur ou du lecteur, l'art développe une dramaturgie de l'existence plus vivante et plus humaine. Au lieu d'avilir la subjectivité en la réduisant à ses manifestations subalternes, l'hypnose contemplative de Souriau la restitue tout entière à sa soif de chimères, d'illusions et d'hallucinations que des spectacles, à l'instar du théâtre, viennent assouvir.

Dans le sillage des thèses de Paul Souriau sur l'hypnose esthétique, certains discours contemporains à l'apparition du cinématographe rapportent en termes élogieux le pouvoir de suggestion d'un tel médium. Retraçant l'histoire du public et des salles de cinéma à leurs

le spectateur qui assiste à un drame, chez le comédien qui fait effort pour entrer dans son rôle, chez l'auteur dramatique quand il fait parler et vivre ses personnages» (*ibid.*, p. 299).

1. *Ibid.*, p. 331. Paul Souriau se réfère ici à l'étude Frédéric PAULHAN, *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1889.

2. *Ibid.*, p. 336.

débuts, Marcel Lapierre attribue ses effets suggestifs à la focalisation perceptuelle sur l'écran lumineux :

« Si vous entrez dans une salle de cinéma lorsque le spectacle est en cours, l'écran vous fait l'effet d'un grand tableau accroché au mur. Au bout de quelques minutes, cette impression est dissipée, vous n'avez même plus à vaincre l'idée que l'image est inscrite dans un cadre limité. Il n'y a plus de cadre qui "coupe" votre vision. Vous vivez, pourrait-on dire, parmi les images. C'est cette curieuse concentration de l'attention visuelle qui permet de jouer intensément de la suggestion. [...] Le public, malgré les fréquents "changements de bobines" et les discours du bonimenteur, [est] pris sous le charme<sup>1</sup>. »

Tandis que l'hypnose est accusée d'inciter un état de conscience diminué, faisant du spectateur tout à la fois un être irrationnel, halluciné, infantile, voire criminel, elle devient pour d'autres une source d'exaltation esthétique, le spectateur prenant plaisir à être violemment ému, secoué, choqué et « épaté » comme dirait Georges Méliès. Anne-Marie Quévrain souligne d'ailleurs chez Méliès le besoin « d'étonner plus que d'émouvoir », « ce souci de filmer le sensationnel, l'extraordinaire<sup>2</sup> » dérivant de son métier d'illusionniste. La dimension visuelle des vues féériques, plus que leur scénario, est ainsi capitale à la production d'effets stupéfiants.

Or la progressive transformation du spectacle cinématographique en « art » n'est pas étrangère à ce processus, certaines pratiques artistiques impliquant des spectateurs hypnotisés *non morbides*. On peut faire remonter l'origine de ce virage notamment au texte de Paul Souriau qui valorise la figure du spectateur suggestionné par l'effet esthétique, laquelle sera retravaillée par les théories du cinéma des années vingt qui louent le formidable potentiel de l'hypnose spectatorielle. L'idée d'une captation hypnotique par une œuvre d'art se profile donc timidement dans la culture de l'époque comme un bénéfice secondaire de symptômes habituellement attribués à la pathologie.

En effet, à la fin des années 1910, ce courant de pensée s'actualise dans certains discours sur le cinéma qui revendiquent sa légitimité artistique. L'art du cinéma, non seulement surpasse la peinture, la sculpture, la

1. Marcel LAPIERRE, *Les Cent visages du cinéma*, op. cit., p. 79.

2. Anne-Marie QUÉVRAIN, « Artificially Arranged Scenes. Le cinéma selon Méliès », *Théâtre et cinéma. Textes inédits*, 4<sup>e</sup> rencontres cinématographiques, Studio 43, Dunkerque, octobre 1990, p. 116.

musique ou le théâtre *via* la puissance d'une image suggestive, mais encore donne accès à une réalité fantastique et magique grâce à des moyens spécifiques. Selon Victor Oscar Freeburg :

« Le film idéal plaît à l'œil du spectateur, il séduit son sens d'émerveillement, il attise et calme ses émotions, et il éprouve légèrement son jugement ; mais cela cesserait d'être idéal s'il ne stimulait pas de manière plaisante notre imagination<sup>1</sup>. »

Associé au domaine du surnaturel et de la magie<sup>2</sup>, le spectacle cinématographique exerce sur le public une fascination digne d'un magicien : « Le cinématographe est le grand magicien du vingtième siècle qui nous permet de voir avec nos yeux physiques des choses que nos ancêtres du début du monde virent uniquement dans leur imagination<sup>3</sup>. » Il donne à voir, comme en écho à Méliès, la « réalité impossible<sup>4</sup> » d'un monde « réellement stupéfiant » qui « séduit le sens du merveilleux<sup>5</sup> » :

« Dans le pays du cinéma, même les lois de la nature sont renversées et oubliées. [...] Dans le pays du cinéma des histoires enchantées deviennent vraies, car même les lois de la nature elle-même ne peuvent limiter la sorcellerie de la caméra<sup>6</sup>. »

Derrière ce « nouveau langage », gisent « des trésors de suggestion subtile, de choses informulées et inexprimées qui rapidement vivifient l'imagination de multitudes de spectateurs reconnaissants<sup>7</sup> ». Par son intensité suggestive, le cinématographe étonne, éblouit, stupéfie, charme<sup>8</sup>. Le film parfait sera donc celui qui réserve des « incursions imaginaires dans un royaume inexploré de l'art et sous la direction d'un nouvel artiste, le compositeur de cinéma<sup>9</sup> ». On le voit, l'ouvrage de Freeburg convoque tous les traits définitoires du spectateur (hallucination, fatigue, fascination, imagination, suggestion, etc.) de sorte à proposer une vision positive du cinéma comme moyen d'évasion dans un monde alternatif.

1. Victor Oscar FREEBURG, *The Art of the Photoplay*, *op. cit.*, p. 90. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 4-5.

3. *Ibid.*, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 85.

5. *Ibid.*, p. 86.

6. *Ibid.*, p. 87.

7. *Ibid.*, p. 105.

8. *Ibid.*, p. 97.

9. *Ibid.*, p. 111.



Aussi, ce qui apparaît chez certains commentateurs comme le signe d'un divertissement amoral et fatal, devient chez d'autres la garantie d'un art supérieur qui étend l'horizon mental et physique de l'humain du côté du merveilleux.

Nonobstant, cette approche esthétique semble présupposer un spectateur cultivé en mesure de transformer la suggestion de l'image filmique en empathie active et constructive – et donc écarterait implicitement de son modèle les sujets dits faibles d'esprit ou « primitifs » qui, selon les lectures réactionnaires, resteraient captifs de leur excitabilité<sup>1</sup>. Même chose pour le texte de Paul Souriau qui s'applique à l'art noble et non à la culture de masse critiquée par les technophobes et les conservateurs. On peut donc s'interroger sur le caractère « démocratique » de cette conception du spectateur qui échappe aux troubles psychophysiologiques si régulièrement relevés dans la réception du cinématographe. Si la puissance hallucinatoire et suggestive du dispositif est clairement comprise différemment selon les cadres conceptuels, une hiérarchisation (souvent tacite) des spectateurs en fonction de leur statut socio-éducatif, de leur âge et de leur sexe persiste en creux dans tous les discours.

Emmanuel Plasseraud a, par ailleurs, bien mis en évidence dans son étude sur le cinéma comme art des foules la diversité des conceptions du « spectateur » en fonction des époques et des postulats théoriques<sup>2</sup>. Alors qu'une vision holiste et communautariste du spectateur pleinement intégré dans une foule l'emporte durant la période du muet, par la suite, l'accent se déplace toujours plus vers un spectateur individualisé et abstrait, comme le révèlent les études de l'Institut de Filmologie en France. Cette opposition entre spectateur *collectif* et spectateur *singulier* renvoie à son tour à une lecture différenciée du cinéma tantôt vu comme un lieu propice à la fusion des esprits et des peuples (conception « populaire »), tantôt comme un espace exclusif où s'exerce une cinéphilie de pointe (conception « élitiste »). Or, et mon point de vue sur cette question rejoint celui de Plasseraud, la construction du cinéma en tant qu'art découle directement d'une volonté de transformer cette pratique culturelle pour faire de la foule des spectateurs un public bourgeois et discipliné – à savoir, libéré des entraves de la suggestion et

1. Cf. Massimo LOCATELLI, « Perception, Projection, Participation », *op. cit.*, p. 487.

2. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, *op. cit.*

de l'automatisme. De leur côté, les cinéastes et théoriciens des années 1910 et 1920, dont Plasseraud analyse en détail les postures, s'emparent de la question afin de défendre une image positive du spectateur baignant dans une ambiance fraternelle et chaleureuse, très loin des stéréotypes cinéphobes. Cette vision correspond :

« À une conception de l'être humain basée sur la capacité fusionnelle de son psychisme. Celui-ci, de manière latente, possède une aptitude à la symbiose avec l'univers comme avec autrui. Cela se traduit par une conception panthéiste, ou mystique, de l'univers, mais aussi par l'idée que des individus réunis physiquement, comme dans une salle de cinéma, forment une foule. »<sup>1</sup>

Ces efforts pour émanciper le spectateur du spectre de la pathologie et de l'inculture se manifestent dès le début du XX<sup>e</sup> siècle au sein de milieux culturels hétérogènes, et suivent des lignes résolument disparates, en fonction des sensibilités politiques et idéologiques. Pour ceux et celles qui pensent alors le cinéma sans passer par le filtre réactionnaire, il :

« Serait devenu un art en fonction à la fois du fait qu'il s'adresse aux foules et de la place supposée de l'art dans une possible refondation communautaire. Cela aurait ainsi correspondu à la défense d'une conception positive de la foule, face à elle, négative, des cinéphobes, ou même à celle, condescendante, des éducateurs. Il s'agissait donc de répondre d'une autre manière au problème posé par les foules urbaines, grâce au cinéma devenu art. »<sup>2</sup>

Aussi, aux côtés des textes de Jean Epstein, Abel Gance, Ricciotto Canudo, Germaine Dulac, Louis Delluc, etc., ceux de Georges Méliès, Paul Souriau, Victor Oscar Freeburg, Hugo Münsterberg ou Giovanni Bertinetti participent également à élaborer une compréhension du cinéma et de son spectateur qui échappe au défaitisme ambiant pour embrasser une vision lyrique, enthousiaste, utopiste et pleine de confiance – bien que parfois élitiste.

1. *Ibid.*, p. 307.

2. *Ibid.*, p. 69-70.

*Le spectateur stupéfié (entre hystérie et hypnose)*

La théorie du cinéma proposée par Victor Oscar Freeburg induit un spectateur stupéfié par la représentation, et dont on peut retracer l'origine en remontant aux pratiques hypnotiques, magiques et spiritiques évoquées plus haut. On l'a vu, l'hypnose, le spiritisme, la magie et le cinéma s'adressent, dans leurs variantes respectives, à une assemblée émerveillée par une performance « extraordinaire » qui appelle à la fois un sens aigu de l'observation et un certain laisser-aller aux pouvoirs de l'illusion traduit, selon les cas, en crédulité ou en abandon lucide. Si bien que ces pratiques culturelles spéculent sur un « spectateur idéal » prêt à être captivé malgré son scepticisme ou sa résistance. Aussi, on peut considérer les consommateurs du magnétisme, du médiumnisme, de la prestidigitation et des projections lumineuses comme des sujets fascinés par le perçu, emportés par des élans de sympathie et d'empathie.

C'est en ces termes que les sociologues Henri Hubert et Marcel Mauss définissent la relation entre le public et le magicien, rapport que l'on peut extrapoler au spectacle cinématographique qui fait naître une atmosphère magique opportune à la croyance collective<sup>1</sup>. Hubert et Mauss estiment « qu'il y a, à la racine même de la magie, des états affectifs, générateurs d'illusions » non individuels « [résultant] du mélange des sentiments propres de l'individu aux sentiments de toute la société<sup>2</sup> ». On comprend alors l'efficacité de la magie (et du cinéma, si l'on suit le parallèle établi) :

« Par des erreurs de perception, des illusions, des hallucinations d'une part, et d'autre part, par des états émotifs, aigus ou subconscients, d'attente, de prépossession, d'excitabilité, les uns et les autres allant de l'automatisme psychologique simple jusqu'à l'hypnose<sup>3</sup>. »

Toute assemblée, tout groupe humain, expliquent-ils, a tendance à créer inconsciemment des dispositions psychophysiologiques favorables aux croyances et aux illusions unanimes. Car :

1. Henri HUBERT et Marcel MAUSS, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique*, 7<sup>ème</sup> année, 1902-1903, p. 1-146.

2. *Ibid.*, p. 131.

3. *Idem.*

« Tout corps social est animé du même mouvement. Il n'y a plus d'individus. Ils sont, pour ainsi dire, les pièces d'une machine, ou, mieux encore, les rayons d'une roue, dont la ronde magique, dansante et chantante, serait l'image idéale, probablement primitive [...]. Ce mouvement rythmique, uniforme et continu est l'expression immédiate d'un état mental où la conscience de chacun est accaparée par un seul sentiment, une seule idée, hallucinante, celle du but commun. Tous les corps ont la même branle, tous les visages le même masque, toutes les voix les mêmes cris<sup>1</sup>. »

Cette « merveilleuse surexcitation sociale<sup>2</sup> », on en découvre un équivalent modéré dans les lieux qui projettent des vues animées où circule également un « influx magique » transporté le long des « chaînes sympathiques » que les sentiments communs établissent entre les spectateurs. Il s'y produit une « contagion imaginaire », « une fusion d'images, d'où résulte l'identification relative des choses et des êtres en contact<sup>3</sup> ». En tant qu'espace où règne une « mentalité publique », le cinéma cristallise également autour de lui « un cercle de spectateurs passionnés, que le spectacle immobilise, absorbe et hypnotise. Ils ne se sentent pas moins acteurs que spectateurs de la comédie magique, tel le chœur dans le drame antique<sup>4</sup> ». Qu'il s'agisse de magie, de spiritisme ou de cinéma, « l'état de l'individu est [...] toujours conditionné par l'état de la société » et des « réunions sympathiques<sup>5</sup> » auxquelles ces activités culturelles donnent lieu. Il s'y exerce une forme de « télépathie active » qui relie les sujets de sorte à ce qu'« ils ne forment qu'un seul corps et qu'une seule âme. C'est alors seulement que le corps social est réalisé<sup>6</sup> ». Dans tout « embryon de foule », il y a la même attente, crainte, illusion et crédulité doublées de « l'action suggestive d'une partie de ce milieu sur l'autre<sup>7</sup> ».

À des degrés plus ou moins aigus, les formes spectaculaires examinées dans cet ouvrage impliquent un type de spectateur stupéfié, pris dans une logique où alternent et fusionnent hystérie et hypnose. La figure de la sidération (ou de la stupéfaction) permet de comparer

1. *Ibid.*, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 139.

3. *Ibid.*, p. 64.

4. *Ibid.*, p. 133.

5. *Ibid.*, p. 132.

6. *Ibid.*, p. 134.

7. *Ibid.*, p. 136.

les spectacles magiques, spirites et cinématographiques où se rejouent sans cesse les contradictions de la subjectivité moderne. Le dispositif cinématographique est particulièrement significatif de cette subjectivité puisqu'à la fois il s'adresse au public dans l'exhibition de ses artifices et cherche à l'envoûter ; il stimule ses facultés sensorielles sur un plan, les anesthésie sur l'autre ; il libère l'imagination mais s'empare des corps devenus automatiques.

À la fois lucide et fasciné, le spectateur sidéré offre l'opportunité de reformuler les théories classiques du cinéma des attractions qui appréhendent l'expérience filmique sous les auspices du heurt et de la surprise. En réalité, le visiteur du cinéma premier n'est pas seulement malmené par les chocs de la modernité, il les a également intériorisés pour mieux répondre à l'afflux sans cesse renouvelé de *stimuli*, selon une disposition où se combinent assentiment et résistance. La transe collective et la communion d'âmes créées par les vues animées libèrent alors un moi tout entier voué à l'empathie et à la sympathie « télépathique ». Simultanément social et psychique, le spectateur participe au rituel communautaire sans pour autant renoncer à son individualité. De sorte que ce que les cinéphobes dénoncent comme une forme d'aliénation aux puissances de l'irrationnel, la sidération en tire profit de façon à ouvrir au sujet de nouvelles perspectives émotionnelles et intellectuelles.

Les dispositifs étudiés dans cette recherche mobilisent, à des échelons divers, un spectateur sidéré dont le corps nerveux est largement positif par le truchement de l'art : c'est le cas de l'œuvre d'art de Paul Souriau, de la prestidigitation et des féeries de Méliès, des performances des somnambules ou des médiums spirites. L'entreprise de Georges Méliès consiste essentiellement à se réclamer de l'art en réalisant des attractions qui rehaussent le statut de la magie et du cinématographe, alors que la psychologie de la prestidigitation d'Alfred Binet divulgue en quoi la magie relève d'une esthétique spécifique que Méliès va s'employer à faire reconnaître en créant des institutions (une académie de magie, un syndicat des prestidigitateurs) – efforts qu'il poursuit lorsqu'il transpose au cinéma son activisme et sa théorie esthétique<sup>1</sup>. Véritable plaidoyer pour faire

1. Merci à Anne-Marie Quévrain pour ses précieuses remarques qui m'ont permis de préciser l'analyse. Selon elle, Méliès lutte pour que les prestidigitateurs ne soient plus considérés à l'égal des colporteurs itinérants ou des filles publiques qui avaient l'obligation de faire viser une carte par les autorités lorsqu'ils arrivaient dans un bourg ou dans une ville pour exercer leur art.

reconnaître le cinéma en tant qu'art, son article de 1907 reflète une vision particulière du spectateur du cinéma premier<sup>1</sup>: le choc, la suggestion et l'hallucination sont résolument recherchés au sein d'une expérience esthétique complète où se mêlent frisson, stase, rire et éblouissement. Imprégné d'une suggestion bienfaisante, le spectateur méliésien s'écarte de la subjectivité des sciences médicales, mais en retient la capacité à la rêverie et à l'hallucination légère (mais sans conséquences).

Aussi, cette figure du visiteur enchanté nourrie par Méliès jetterait un pont entre la première et la seconde périodes, balisant en quelque sorte la voie vers le spectateur «standardisé» du mode de représentation institutionnel, lequel est en accord avec le plaisir d'être violemment ému – ce glissement de la souffrance au plaisir étant médiatisé par l'esthétique, au moment où justement le cinéma accède au rang d'art. Méliès incarnerait alors un rôle de «passeur» qui mène le spectateur «névrotique» de la première époque (connoté négativement) à un spectateur bien portant dont la «psychopathologie» a été résorbée dans une pratique culturelle de plus en plus légitimée. C'est en effet par le biais du cinéma entendu en tant qu'art autonome et singulier que s'opère la transition (non linéaire) entre un modèle féminin et «primitif» de spectatorialité (incomplète et en souffrance) et un modèle masculin et «institutionnalisé» (équilibré et chérissant son vertige) – cette ligne de démarcation n'empêchant toutefois pas la cohabitation de ces deux catégories, mais pointant uniquement la tendance prévalente à un moment historique donné.

Mais tentons d'aller un peu plus loin. Autour de 1900, le spectateur du cinématographe est un sujet relativement indéterminé (nomade et changeant) au sein duquel coexistent des régimes sensoriels, perceptifs et émotionnels contradictoires et fluctuants. La stupéfaction permet de signifier cette instabilité des fonctions vitales de l'individu, lequel est suspendu entre stase et mouvement (du corps et de la pensée). La pluralité des discours sur l'expérience du cinématographe est indicative de cette indétermination du sujet qui, une fois inclus dans une collectivité «hypnotisée», simultanément se dilue dans la masse et s'affirme en tant que corps nerveux hypersensoriel et extraordinaire. Pluriel et singulier, anonyme et atypique, le visiteur du cinéma concrétise en lui

Méliès va donc donner aux magiciens un statut et une identité professionnels respectables. D'où sa coopération avec les savants de son époque.

1. Georges MÉLIÈS, «Les Vues cinématographiques», *op. cit.*

les tiraillements d'une modernité où la massification le dispute à l'individualisme. Et à l'ambiguïté du corps particulier répond celle du corps social façonné par une société industrielle qui tend à isoler les individus à l'intérieur de collectivités diverses et multiples. À ce propos, Emilie Altenloh commente comme suit les conséquences « individualisantes » du cinématographe :

« De nos jours aussi, les divertissements sont des amusements de masse, mais les individus qui y participent sont complètement étrangers les uns aux autres ; c'est seulement par un bien maigre aspect de leur personne qu'ils rejoignent et cherchent quelque chose de commun. [...] Ainsi la vie se déroule de plus en plus en public ; les lieux où une expérience est possible se côtoient et rassemblent les publics les plus hétérogènes<sup>1</sup>. »

Le passage progressif du cinéma premier au cinéma institutionnalisé témoigne en effet d'une transformation dans la manière d'envisager la psychologie de la « foule » spectatorielle : alors que les premiers spectateurs sont conscients de participer à une collectivité et interagissent volontiers avec elle, le spectateur forgé par l'industrie cinématographique s'abstrait de la masse pour entretenir un rapport individué au dispositif et à la représentation. À son niveau, le paradigme hypnotique est symptomatique de ce processus d'uniformisation des corps pourtant renforcés dans leur singularité, ce paradoxe n'étant de loin pas le dernier constitutif d'un modèle de subjectivité né avec l'accroissement des grandes agglomérations et des populations (et notamment des classes ouvrières). Dépositaire d'un idéal de spectatorialité régi par une *psyché* collective et ses potentialités illimitées, le cinéma de la première époque (et de la seconde, dans une certaine mesure) présuppose un sujet hypermimétique, inséparable de ce qui l'entoure, disponible à toutes les influences. En sorte que si cette conception du spectateur hypno-sensitif prévaut durant les premières années du cinéma – et perdure jusqu'à la fin du muet grâce à l'apport de théories du cinéma imprégnées de valeurs communautaristes –, elle entre, dès les années 1910, en concurrence avec une vision rationnelle de spectateur autonome et intériorisé. La cinéphobie donne proprement l'alerte et infléchit la route vers la formation d'un spectateur policé, affranchi de son inconscient cérébral, comme le confirment les

1. Emilie ALTENLOH, « Pour une sociologie du cinéma », *op. cit.*, p. 321.

analyses de Jörg Schweinitz sur la métaphore de l'hypnose dans la théorie du cinéma des années 1910 et 1920<sup>1</sup>.

De fait, tandis que le cinéma premier est dominé par un mode de représentation « ostentatoire » qui s'adresse à un public tumultueux, la métaphore hypnotique va contribuer à spécifier le cinéma de la seconde époque sous l'angle d'un dispositif immersif – même si, dans les deux cas, le spectateur est compris comme un corps sensuel et sensitif, un organisme sous l'emprise d'un spectacle total, pluriel et varié. Un article de 1916 met dûment l'accent sur la puissance de stupéfaction du cinématographe vu comme un « despote » de la sensation et de la perception visuelle<sup>2</sup>. En tant que « fils naturel de nos temps pressés, précipités », il serait né pour conquérir et réveiller « les masses amorphes » à coup de « sujets, images, représentations, hallucinations, réalité, fantaisies, formes et surtout déformations<sup>3</sup> ». Durant la seconde moitié des années 1910 – période qui correspond à l'affirmation du mode de représentation institutionnel –, l'hypnose cinématographique (et ses effets de fascination) sera mise au service de l'illusion de réalité, le film offrant au spectateur un univers imaginaire dans lequel projeter ses affects inconscients.

Or, les combats contre les formes spectaculaires de l'hypnose, du spiritisme et du cinéma visent notamment à révoquer ce moi nerveux qui capte les informations émanant de son milieu sous la forme de fluides, d'énergies, de rayons, de chocs, d'images ou de sons, lesquels dessinent en lui un réseau complexe d'influences et de suggestions. Comme le montre l'étude d'Alessandra Violi<sup>4</sup>, on craint par dessus tout le développement d'une subjectivité qui étend ses pouvoirs au-delà du seul périmètre du corps individuel pour englober l'environnement immédiat, et ainsi communiquer des données à travers ses fibres nerveuses. Bénéficiant d'une sensibilité augmentée, le corps hypnotique et nerveux interagit en effet avec le monde extérieur jusqu'à se confondre avec lui *via* des processus d'imitation ou de sympathie qui font circuler les simulacres de soi à l'intérieur du corps social. Machine à sensations et fabrique d'images, le corps nerveux présente la particularité d'extérioriser sa sensibilité de manière à la rendre lisible et visible,

1. Jörg SCHWEINITZ, « Hypnotismus, früher Film... », *op. cit.*

2. R. FORSTER, « Il genere di oggi... e di domani », *L'Arte muta*, n° 2, 1916, p. 9-11.

3. *Ibid.*, p. 9. (Je traduis).

4. Cf. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei Nervi*, *op. cit.*



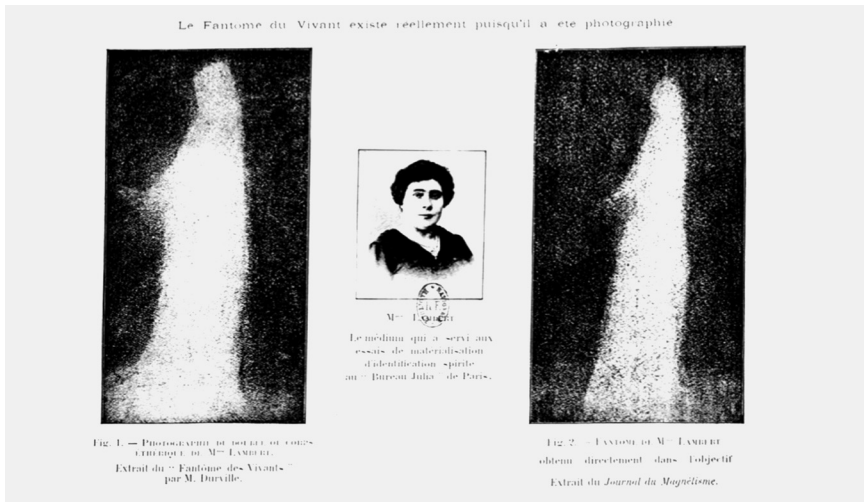


Fig. 52. « Le Fantôme du Vivant existe réellement puisqu'il a été photographié » (dans L. Lefranc, « Organisation définitive d'un "Bureau Julia" à l'Institut de Recherches Psychiques de France »), *Le Monde Psychique*, février 1912, n°12).

comme le montrent les fantômes attachés à l'objectivation des fantômes (fig. 52). Le corps électrique dont s'empare avec fougue le spiritisme en constitue justement l'une des variétés possibles, renvoyant à un imaginaire porté à matérialiser l'évanescence et à dématérialiser la technologie. Dans ce contexte, la machine nerveuse apparaît comme le prototype des dernières technologies, servant de matrice aux recherches dans les domaines des télécommunications et de la télépsychie. Presque entièrement voué à la porosité et à la reproduction de signes, le corps nerveux devient à la fois l'emblème de la modernité et son modèle originel, dans un monde où règne la fluidification des frontières entre le passif et l'actif, l'interne et l'externe, le tangible et l'évanescence, le féminin et le masculin, l'individuel et le social<sup>1</sup>.

Au cinéma, l'ambiguïté du sujet nerveux se vérifie sur l'écran lui-même où les corps des acteurs s'éprouvent captifs de leurs propres contradictions, écartelés entre leur statut de sujet et d'objet, entre leur identité propre et leur éclatement à travers la diffusion infinie de leurs images. En adhérant excessivement à leur référent, les représentations

1. *Idem*, p. 73.

de ces corps nerveux entrouvrent une dimension inédite à l'imagination et à la mémoire puisqu'au réalisme hallucinatoire (le trope de la présence immédiate et pléthorique) s'associe le schème du psychisme comme mémoire toute-puissante. De fait, à la mimesis extraordinaire de ces corps hyperréalistes, se conjugue leur capacité à contenir à la fois le passé et le présent, permettant d'actualiser la mort à travers un corps déroutant de vérité.

Au final, les spectacles de magnétisme, de magie, de spiritisme et de cinéma constituent une galerie de « spectres » du corps nerveux, un corps de sensations pures, cataleptisé et halluciné. On peut alors comprendre ce besoin de théâtraliser le corps nerveux comme la traduction d'un désir d'immobiliser la vie pour la réanimer *via* des artifices plus ou moins assumés comme tels, et ainsi avaliser la puissance culturelle du corps-machine comme corps contradictoire. Ces attractions mettent précisément en scène les symptômes propres aux hystériques et neurasthéniques, laissant affleurer à leur surface l'inconscient cérébral, c'est-à-dire un excès de présence qui en fait des corps éminemment ambivalents, naviguant entre présence et absence, vie et mort, fixité et labilité, surface et profondeur. C'est de ce moi nerveux que triomphera le nouveau modèle de spectatorialité qui s'édifie dans le courant des années 1910 afin de proposer un idéal de réception mature et ordonné dicté par les exigences de l'industrie du cinéma alors en plein d'essor.

## CONCLUSION

J'ai tenté, au cours de cet ouvrage, de défendre plusieurs séries d'hypothèses relatives à l'avènement des spectateurs cinématographiques autour de 1900. Corrélées les unes aux autres, elles gagnent à être comprises ensemble.

1) Les sciences du psychisme et les discours sur les spectacles et dispositifs audiovisuels contribuent, dans leurs échanges réciproques, à la construction du sujet moderne, un sujet né de la révolution industrielle et s'épanouissant grâce à la culture de masse. Celle-ci met en scène des corps nerveux (automatiques, traumatisés, hallucinés et hypnotisés) dont la multiplication sous différentes formes et en différents lieux fait émerger un nouveau modèle de subjectivité. Si le cinéma constitue un laboratoire expérimental du corps nerveux, il participe également à la transformation du corps nerveux en sujet nerveux, c'est-à-dire en un sujet moderne jouissant d'un nervosisme mué en modèle culturel.

2) Le cinématographe devient autour de 1900 un dispositif modélisateur pour les sciences du psychisme qui conceptualisent le fonctionnement de l'appareil psychique sous les espèces d'une machine projetant des sons et des images. En tant qu'opérateur de pensée, le cinéma offre une pluralité de modèles épistémologiques possibles, suivant que l'on s'intéresse à son fonctionnement général, ses détails techniques, ses effets sur les spectateurs, sa dimension spectaculaire et populaire. Partant, le cinéma peut étayer une variété d'objets dans le champ des sciences médicales : le corps, l'esprit, la pensée, l'imagination, le rêve, l'hallucination, l'hypnose, la psychose ; mais aussi le corps individuel ou social, qu'il soit sain ou malade. Sur cette base, on en vient à penser que le spectateur de cinéma sert de modèle au sujet nerveux des sciences médicales, et même transforme le corps nerveux en un sujet nerveux de la modernité.

3) Le rôle modélisateur du cinéma renouvelle en effet la manière de théoriser le corps nerveux, faisant transiter celui-ci de la psychopathologie vers le sujet nerveux de la culture spectaculaire moderne. Le spectateur du cinéma premier incarne le prototype du sujet sidéré par le spectacle du monde moderne, prenant plaisir à être surstimulé et se prêtant volontiers au jeu de l'illusion de réalité. Actualisant un modèle de spectatorialité oxymorique conjoignant hystérie et hypnose, le spectateur cinématographique intègre les codes de la maladie nerveuse pour leur donner une nouvelle dimension (esthétique, artistique) sur la scène sociale.

4) La stigmatisation du cinématographe par les discours technophobes et cinéphobes va instrumentaliser l'imaginaire du corps nerveux afin de pathologiser les spectateurs victimes d'impressionnabilité, d'excitabilité et de sentimentalité. Systématiquement féminisés, le public de cinéma et les dispositifs de projections lumineuses sont alors annexés à la culture de masse, de sorte à rétablir symboliquement la frontière entre sphères publique et privée. Or, à ce processus d'hystérisation du cinématographe, répond le besoin propre aux élites de reviriliser les spectateurs des premières époques afin de les conformer à une expérience esthétique normalisée par les institutions.

On propose de reprendre ces hypothèses afin d'en retracer les enjeux principaux, et de terminer sur un point méthodologique essentiel, à savoir la question du statut de la métaphore cinématographique, de manière à conclure cette trajectoire avec quelques considérations sur les fonctions du cinéma comme opérateur de pensée dans les sciences du psychisme.

### *La construction du sujet moderne*

Au tournant du siècle, les cultures médicales et spectaculaires déploient un immense théâtre des nerfs où les distinctions entre intérieur et extérieur, passé et présent, réalité et fantaisie, individu et masse, automatisme et volonté, sont dissoutes pour faire place à une société urbaine hypnotisée, automatique, poreuse et suggestible<sup>1</sup>. À partir d'une exploration du corps nerveux simultanément récepteur

1. Cf. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile, op. cit.*, p. 117.

## CONCLUSION

et producteur, chaotique et discipliné, libre et influençable, individuel et collectif, imprévisible et manipulable<sup>1</sup>, les sciences du psychisme théorisent une subjectivité oxymorique caractérisée par un chassé-croisé de qualités contradictoires. Tributaire d'une logique de la sensation, ce corps nerveux manifeste une autonomie qui échappe souvent à la rationalisation et au contrôle du pouvoir médical, expliquant du même coup la constitution d'un répertoire ambigu du sujet malade des nerfs.

Afin de cerner sa spécificité, les experts articulent son haut degré de réactivité et de réceptivité aux dysfonctionnements de la modernité technologique. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses études sur l'hystérie et la neurasthénie prennent en considération dans leurs étiologies des facteurs liés au milieu environnemental et social. Parmi les coefficients générateurs de troubles, les dispositifs techniques contemporains (le train, l'électricité, le cinéma, etc.) sont jugés responsables de modifier l'appareil psychique – cette transformation étant interprétée soit comme une adaptation nécessaire au biotope, soit comme une dégénérescence regrettable. Les élites prennent alors au sérieux l'impact de la modernité sur le corps et le psychisme humains<sup>2</sup> pensés en termes de morcellement et de labilité. Le corps nerveux s'avère en effet précaire, soumis à de nouveaux *stimuli*, cerné par des flux spatio-temporels inédits, transmué dans sa manière d'appréhender le monde ambiant. Indicielles de ce glissement du corps humain vers un corps névrotique, la neurasthénie et l'hystérie apparaissent à la fois en tant que conséquences et réponses adressées à la modernisation d'une société qui exige toujours plus des individus, en particulier dans les grandes métropoles<sup>3</sup>. Considéré comme le mal du siècle, l'ennui « moderne » (c'est-à-dire le nervosisme), « par ses traits multipliés, se trahit dans les mœurs du jour », déclare Émile Tardieu :

« Il est sensible dans notre façon de vivre exaspérée, trépidante, dérégulée affolée. Il n'est de félicité durable, nous en sommes persuadés; un train de vie uniforme nous semble le contraire du bonheur aussi que d'agi-

1. Le neurasthénique est l'être social par excellence dont le trouble connote soit une distinction sociale, soit une qualité morale, soit une déchéance atavique.

2. Edme TASSY, *Le Travail d'idéation*, op. cit., p. 3.

3. Les maladies nerveuses peuvent par exemple être interprétées comme des stratégies de résistance face aux contraintes de la société moderne, reflétant un besoin pour le sujet de se protéger contre les agressions du monde extérieur, tout comme la fatigue ou la neurasthénie préservent, jusqu'à un certain point, les travailleurs surmenés.

tations! [...] La figure de nos sociétés change à vue d'œil. Aujourd'hui ignore hier. Comme les modes, les usages vont vite! Partout règne un désir maladif de tout expérimenter: où allons-nous? Où est l'unité de notre moi composite, ouvert à toutes les influences<sup>1</sup>?»

L'auteur met ici en évidence la porosité des frontières entre le sujet et le monde extérieur, traduisant cette perméabilité *via* les notions d'inconstance et d'agitation qui réduisent l'humain à un corps nerveux hypersensitif et fragmenté. Cette figure du corps trépidant fait écho à l'imaginaire plus diffus du corps automatique que les sciences neurophysiologiques homologuent grâce à la découverte d'un inconscient cérébral régissant les facultés inférieures de l'esprit. Le paradigme de la machine nerveuse se répand très largement sous la forme d'une nouvelle subjectivité où le corps devient automate sensible. Ce moi automatique et mécanisé devient un réseau de fibres qui reçoit, transmet et enregistre des données, à l'image de certains appareils qui précisément réalisent ce type d'opérations. La nervosité comporte non seulement la possibilité pour le corps d'amplifier sa sensibilité et sa sensibilité (jusqu'à une sursensibilité pathogène), mais encore de dupliquer et d'emmagasiner en lui, dans les diverses couches qui composent son organisme, le milieu qui l'englobe.

Entre 1880 et 1910, les corps nerveux observés dans les sciences du psychisme à l'aune de la modernité essaient dans les salles de cinéma où les spectateurs sont décrits comme des névrosés. Les discours sur l'expérience cinématographique envisagent les lieux de projection comme des espaces où le corps nerveux se confronte à une représentation frénétique susceptible de stimuler ou d'endommager l'organisme des spectateurs. Sans doute, le cinéma contribue à faciliter l'adaptation du sujet au monde moderne qui lui impose un mode d'appréhension où se côtoient surexcitations et asthénies psychophysiologiques. Le nervosisme symptomatise les atteintes portées à l'appareil psychique par des *stimuli* agressifs, mais constitue également une stratégie susceptible de protéger l'individu des pressions exercées sur lui par son entourage moral et matériel. De façon que les corps nerveux (comme celui du spectateur de cinéma) développent une série de réactions qui sont à la fois des produits de la modernité et des moyens de se défendre contre ses

1. Émile TARDIEU, *L'Ennui: étude psychologique*, op. cit., p. 253.

## CONCLUSION

conséquences néfastes. Car, le spectacle cinématographique ne fait pas qu'exacerber la multiplication des corps nerveux nés de la modernité: il métamorphose ce *corps* nerveux en *sujet* nerveux, en spectateur capable d'opposer une résistance à l'emprise de l'image filmique, de sorte à convertir sa « crise névrotique » momentanée en jouissance esthétique. En tant qu'émanation et protagoniste de la modernité (notamment urbaine), le spectateur de cinéma devient un être en quête de sensations fortes, d'évasion, aimant à être brusqué et ému par le spectacle qui s'offre à lui.

À cet égard, la figure de Georges Méliès symbolise le pivot de cette mutation du corps nerveux en sujet nerveux: celui-ci comprend ses spectateurs comme des individus subjugués par l'extraordinaire, s'enivrant des chocs et des « hallucinations » qu'on leur fait subir, conscients de l'emprise que le spectacle exerce sur eux et la réclamant à nouveau<sup>1</sup>. Aussi, le cinéma n'est pas uniquement un espace de contraintes et de souffrances: il réserve au spectateur la liberté de choisir sa « maladie » le temps d'une projection, de savourer les plaisirs d'une expérience cénesthésique complète, d'apprécier les effets dépaysants et magiques d'une illusion de réalité pleinement consentie, de se laisser porter par la suggestion et l'autosuggestion, de réaliser un rêve collectif qui le rallie à une communauté sociale<sup>2</sup>. La pathologie du corps névrotique devient au cinéma une expérience esthétique et émotionnelle intense, rappelant l'hypothèse de Jean Epstein sur la mutation des spectateurs en esthètes neurasthéniques qui jouissent pleinement du vécu perceptif, physiologique et nerveux procuré par le spectacle moderne du cinéma<sup>3</sup>. Le sujet nerveux peut alors s'adonner à un autre mode d'appréhension du monde et de lui-même, attendu que le nervosisme du spectateur ne relève

1. Les travaux de Rae Beth Gordon permettent de situer les débuts de ce processus de transformation en amont de la pratique cinématographique de Georges Méliès, au temps des cafés-concerts (*Why the French Love Jerry Lewis, op. cit.*).

2. Ce processus s'accroît avec l'institutionnalisation du cinéma qui vise à dégager ce spectacle de l'orbite de la culture de masse pour le faire entrer dans le monde de l'art. Cette volonté de rehausser culturellement le cinéma, tant du point de vue des films, des lieux de réception que du public (conçu comme un corps social sain et convenable) répond, non seulement à des impératifs commerciaux, mais également au besoin de « policer » une pratique que l'on cherche à aligner avec des activités culturelles légitimées. Voir Lee GRIEVESON, *Policing Cinema, op. cit.*

3. Jean EPSTEIN, *La Poésie d'aujourd'hui*, Paris, La Sirène, 1921, p. 191-200 (« Une santé: la fatigue », p. 181-210).

pas d'un trouble au sens clinique du terme, mais d'une modification bénéfique de l'appareil psychique et du système nerveux rendus aptes à développer une sensibilité nouvelle. À l'intérieur même de la matrice de la modernité, le cinéma restitue ainsi le spectateur à une névrose légère par ses effets, mais profonde par son inscription dans la culture de masse médicalisée.

*Pour une histoire socioculturelle de la réception*

Une deuxième série d'hypothèses consiste à montrer comment, dans une société progressivement transformée par l'industrialisation, l'urbanisation, l'explosion démographique et la démocratisation culturelle, les spectateurs de cinéma sont appelés à servir de modélisateurs du corps névrotique conçu en tant que corps-machine. Pourquoi les sciences médicales et psychologiques accordent-elles au schème cinématographique une fonction épistémologique de premier rang? D'abord parce que le cinéma adhère à cette culture neurologique du symptôme hystérique et neurasthénique, son spectateur avérant un corps nerveux empreint d'hallucinations, de perceptions et d'irritations. Au plan de sa machinerie comme de son iconographie, le cinématographe renvoie l'image d'un monde en perpétuel mouvement, spasmodique, contorsionné par des gestes automatiques et fébriles propres à une culture du choc. Immergé dans cet environnement d'hyperstimulation sensorielle, le spectateur de cinéma devient cet être totalement perméable aux influx visuels et sonores, exhibant un système nerveux qui reproduit un corps fantasmagorique, halluciné et vibratoire. Plus généralement, le cinématographe et ses spectateurs sont tout à fait représentatifs de la nouvelle subjectivité des sciences du psychisme, notamment en regard de la fluidification que subissent les catégories classiques d'identité psychologique, sexuelle, sociale, ainsi que les conceptions spatio-temporelles traditionnelles.

Perçu très souvent comme une menace qu'il s'agit d'exorciser, ce corps « tout-sensation » fait essaimer des métaphores qui visualisent le fonctionnement anarchique de la machine nerveuse sous la forme d'outils technologiques – le baromètre et le thermomètre du XVII<sup>e</sup> siècle faisant place, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la photographie, au télégraphe et



## CONCLUSION

au cinématographe<sup>1</sup>. Régulièrement conceptualisé à l'image d'une machine, le corps nerveux fait craindre les éventuels débordements d'une subjectivité qui s'adonnerait entièrement à son inconscient cérébral. Avec un corps perméable et soumis à des réflexes primitifs, le sujet moderne laisse affleurer des inquiétudes quant à l'intégrité d'une conscience aux manifestations aléatoires. Modélisées à l'image des technologies de la modernité, les théories de la subjectivité en 1900 enregistrent les potentialités épistémiques d'instruments qui, tout en prolongeant prothétiquement les fonctions perceptives de l'appareil psychique, soulèvent des anxiétés quant à l'indépendance d'un sujet vis-à-vis de la sphère machinique et industrielle. Cette modélisation du psychisme *via* des dispositifs techniques est révélatrice d'une attitude ambivalente des scientifiques à l'égard de la modernité, ceux-ci arguant de manière indirecte la supériorité de l'humain sur la machine. Bien qu'ils ne s'opposent pas forcément aux progrès technologiques et sociaux, ils expriment à travers l'imaginaire du corps nerveux une certaine méfiance à l'égard d'une modernité susceptible de résorber l'humain dans la machine. De sorte que le corps nerveux (de l'hystérique et du spectateur de cinéma) est simultanément le symptôme, le symbole et la critique de la modernité et de ses aléas.

Qui plus est, les savoirs médico-psychologiques et les cultures spectaculaires échangent leurs modèles respectifs qui se voient réélaborés au contact de la modernité, le cinéma actualisant une série de représentations sur le fonctionnement de l'appareil psychique dans l'exercice de la vision, de la perception et de la pensée. Ces processus de co-construction épistémologique reliant différents dispositifs et pratiques voués à la fabrication de doubles et de multiples atteignent parfois une dimension réflexive dans certains secteurs de la production filmique, telles les vues de Méliès où abondent des personnages ayant des démêlés avec le fantastique, l'hallucination et l'au-delà (**fig. 53**). En effet, le cinéma exploite et nourrit un riche imaginaire du corps nerveux qui affecte les figures diégétiques de rêveurs, de décapités et d'intransés, lesquelles sont autant de matérialisations à l'écran des spectres qui agitent l'esprit des spectateurs. Les théories de Sigmund Freud sur l'activité de l'appareil psychique (*L'Interprétation du rêve*), par exemple, viennent confirmer

1. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi*, *op. cit.*, p. 9-10.



Fig. 53. *L'hallucination de l'Alchimiste* (Georges Méliès, 1897).

cette réversibilité mimétique du psychisme permise par le dispositif cinématographique qui sert, en fonction des cas, de modèle « intérieur » ou « extérieur<sup>1</sup> ». Le cinématographe est ainsi pleinement concerné par la modernité neurologique en tant qu'il apporte aux chocs que subit le corps-machine des réponses d'ordre imaginaire; et il devient, au moment où l'on étudie scientifiquement le travail de la psyché et où émerge la culture de masse industrialisée, le modèle non seulement de l'appareil psychique, mais également de la réception esthétique de nouveaux objets culturels.

Sur la base de ces hypothèses, je suggère de spécifier l'articulation historique entre le sujet des sciences médico-psychologiques et le spectateur de cinéma sous la forme d'un passage de l'un à l'autre au moment où la médecine et la psychologie abandonnent le terrain du merveilleux scientifique pour investir des objets autrement plus solides et moins controversés que ceux offerts par l'hypnose ou l'hystérie.

1. Thomas ELSEASSER, «Freud and the Technical Media. The Enduring Magic of the Wunderblock», *op. cit.*

## CONCLUSION

Prenant le relais des sujets extraordinaires des sciences du psychisme, les spectateurs éprouvent le cinéma à la manière des névrosés face à leurs images mentales, à savoir sur le mode de la division mentale, de la suggestion et de la fascination. Bien plus qu'un modèle épistémologique, le cinématographe reproduit les effets de la machine à influencer de la paranoïa, sans pour autant mettre durablement en danger la santé du public. Car tous les symptômes qui relevaient de la pathologie sont transmués dans les projections lumineuses en une pratique culturelle procurant des sentiments intenses d'enchantement et de dépaysement. Les projections lumineuses deviennent plus largement des *laboratoires de la modernité* forgeant une subjectivité hybride, située aux confins de l'organique et du technologique, du réel et du surnaturel. Loin du corps anarchique et primitif des savoirs médico-psychologiques, les corps spectatoriels performant une subjectivité fantastique douée d'une capacité de reproduction, d'ubiquité, de vision à distance, de mémoire, d'extra-lucidité qui les apparente aux médiums et aux somnambules.

Effectivement, le grand théâtre des nerfs de l'entre-deux-siècle est prodigue en représentations culturelles où confluent tradition et modernité. Sujet atypique et extraordinaire, le spectateur de cinéma conjoint des aspects pré-modernes et modernes : en lui se combinent des phénomènes pluriséculaires (vision, ravissement, divination, télépsychie, lévitation) à des tourments inédits (chocs électriques, lésions oculaires et auditives, ennui moderne, phobies sociales, psychonévroses ferroviaires). Cet assemblage d'archaïsme et de contemporanéité se vérifie dans le cadre du paradigme de l'hypnose qui réadapte la tradition du sujet intransé à un contexte où les dispositifs magnétiques se technologisent *via*, par exemple, le couplage à des appareils de mesure ou à des spéculations théoriques voués à objectiver les données fugitives et impalpables de l'esprit. Telle est l'ambiguïté de la modernité : au fur et à mesure qu'elle étend ses prérogatives, s'amplifie un irrationalisme latent indicateur d'une impossibilité à éradiquer le surnaturel qui fait retour et s'installe désormais au cœur de la subjectivité humaine. Car les phénomènes étranges et surnaturels que tente de contrôler le rationalisme scientifique ne sont plus localisables à l'extérieur de soi, dans un monde expurgé des superstitions du passé, mais bien à l'intérieur d'un espace mental qui a aspiré en lui fantasmagories, hantises, agitations, hallucinations et délires.

En proposant aux spectateurs une expérience de la modernité, le cinéma instigue une nouvelle épistémologie du sujet pensé en fonction des contradictions inhérentes à cette même modernité. Le fantastique n'est plus à quérir, comme aux temps pré-modernes, du côté d'un monde opaque peuplé de figures déroutantes, mais bien à l'intérieur du corps et de l'esprit humains. Attesté par les manifestations pathologiques du corps nerveux, cet extraordinaire du sujet moderne s'incarne de manière paradigmatique dans les spectateurs de cinéma qui investissent des lieux consacrés à la projection fantasmagorique de simulacres du réel. Le cinématographe fait alors converger un espace concret (celui de la projection d'images photographiques animées adressée à un groupe de spectateurs) et un espace psychique (celui de la projection intérieure d'images mentales conceptualisées à l'aide de métaphores ayant, depuis l'époque romantique, partie liée à la puissance symbolique des dispositifs audiovisuels). En sorte que si Robertson n'a pas inventé le cinéma, rappelle Alessandra Violi, il a très certainement inventé son spectateur dont les fantômes intérieurs n'ont jamais été aussi tangibles puisqu'il peut les reconnaître à la fois en lui et sur l'écran<sup>1</sup>.

À l'échelle de la représentation, le cinéma premier et second fait se rencontrer science, magie, illusionnisme et possession démoniaque en un espace-temps dévolu aux spectres, aux doubles, aux décapitations, et aux métamorphoses. Tandis que les sciences du psychisme réinventent la fantasmagorie sous la forme de maladies mentales<sup>2</sup>, le cinématographe s'approprie une technologie fantasmagique déjà présente dans les spectacles d'hypnose et les séances spirites pour la recodifier au sein d'un répertoire iconographique qui confond aisément pathologie et surnaturel. Au final, les spectacles cinématographiques inventent une subjectivité à la fois moderne et archaïque où prédominent des états mentaux préconscients et pré-linguistiques, lesquels sont favorisés par la fatigue nerveuse du corps-machine.

1. Cf. Alessandra VIOLI, *Il Teatro dei nervi*, op. cit., p. 43-57.

2. *Ibid.*, p. 179.

*Le spectateur était une spectatrice*

Prenant appui sur le rôle modélisateur du cinéma, une dernière série d'hypothèses envisage les spectateurs de cinéma comme des corps-machines marqués par une sensibilité et une visualité excessives, des conditions que *l'intelligentsia* bourgeoise réfère principalement à la culture de masse émergente. Cette conception du spectateur sensoriel offre prise aux discours technophobes et cinéphobes qui s'alarment de l'impact de la modernité, condamnant la place prépondérante prise par l'image au détriment du verbe dans un monde en voie de globalisation. L'expansion d'une culture visuelle qui dispenserait de toute réflexion avive en effet les craintes des milieux conservateurs qui mettent sur le compte de la dégénération de la race l'avènement de loisirs populaires s'adressant aux sens plus qu'à l'intellect. Dans le cadre de la conceptualisation de l'expérience cinématographique, et en écho avec cette rivalité entre culture de masse (essentiellement visuelle et sensorielle) et culture noble (culture du verbe, du mot, du langage), se fait jour une série d'oppositions entre un spectateur appréhendé en priorité comme un corps (un sujet neurophysiologique, neuropathologique) et un spectateur vu comme un esprit (un sujet cognitif ou intellectif) – menant ainsi à l'hypothèse d'une féminisation du « néo-spectateur » dans des textes rédigés majoritairement par des hommes. Cette disparité entre un « spectateur-corps » et un « spectateur-esprit » recoupe, non sans raisons, la différence que certains auteurs établissent entre le « mauvais » et le « bon » cinéma, tels Albert Hellwig, Édouard Poulain ou Henri Joly :

« De même, on amènera la victoire du bon cinéma sur le mauvais, en rendant le premier tout aussi attrayant – je me trompe – plus attrayant que le second, il lui suffira d'en appeler, non plus aux nerfs et à la peau, mais à l'esprit et l'harmonie d'une imagination instruite de tout ce que la justesse des proportions, le respect des convenances et le sens de la délicatesse dans le courage lui réservent de jouissances supérieures<sup>1</sup>. »

Ces textes (et beaucoup d'autres examinés dans cet ouvrage) manifestent une tendance à attribuer au spectateur du « mauvais » cinématographe des qualités féminines propres au corps nerveux et, partant, à la culture de masse. Il s'agit là d'un corps poreux,

1. Henri JOLY, « Le Bon cinématographe », *op. cit.*, p. 79-80.

impressionnable, mimétique, cénesthésique et informe; un corps hystérique qui enregistre, produit et projette des images, des sons, à l'instar des technologies de communication modernes; un corps où se mêlent diverses temporalités (le présent, le passé, le futur); un corps essentiellement féminin et pathologique, ou tout du moins bisexuel. Comment, dès lors, s'étonner que le spectacle cinématographique – qui matérialise en quelque sorte les scènes du rêve et de la névrose où le sujet est captif de sa propre illusion tout en la reconnaissant comme telle – éveille réserves et critiques dès son émergence? La hantise du discours médical relative à la fuite de la conscience dans des états marginaux débordant le champ de son outillage théorique, clinique et thérapeutique, fait ainsi écho aux inquiétudes soulevées par les effets du cinéma sur son public.

Or, en toile de fond de ces énoncés cinéphobes, s'expriment des préoccupations au sujet de l'émasculatation infligée aux hommes par une culture de masse et ses effets dévirilisants. Une des hypothèses défendues ici consiste précisément à postuler un processus de féminisation du spectacle cinématographique de la première époque, lequel résulterait d'une corrélation privilégiée entre la culture de masse, le cinéma et les femmes, comme le montrent les arguments qui hystérisent le cinéma et les personnes auxquelles il s'adresse. Par son succès auprès des foules (celles-ci étant systématiquement féminisées par les sociologues et les criminologues de l'époque), le cinématographe forme dès lors un point de convergence majeur des discours qui s'affrontent autour de l'avènement d'une culture du divertissement qui facilite l'accès des femmes à de nouveaux espaces publics.

Les jugements réactionnaires, on s'en souvient, comprennent les projections lumineuses comme un spectacle nocif moralement et physiologiquement: l'obscurité, le confinement, la promiscuité, le plaisir des sens, l'atrophie corporelle et la désinvolture spirituelle sont alors régulièrement stigmatisés. On accuse le cinématographe de fragiliser ses visiteurs, de les rendre plus sensibles, vulnérables, autrement dit: de les féminiser. Or, en associant le cinéma à la versatilité et à la frivolité (concepts qui appartiennent au champ sémantique et lexical de la féminité), ces énoncés féminisent symboliquement le public, faisant implicitement correspondre la spectatorialité cinématographique à la féminité et l'infantilisme. Rappelons que le spectateur de la première

## CONCLUSION

époque se définit par une forte tendance au mimétisme, une légèreté et une curiosité natives, une instabilité du corps, de l'écoute, de l'attention, un mode de communication bavard, agité, désorganisé (le bonimenteur babillard et verbeux est par exemple régulièrement dénoncé comme parasitant la communion du spectateur avec le film). Ce sont justement ces traits qui sont évoqués afin de qualifier le comportement ou la psychologie de la femme (et de l'enfant<sup>1</sup>), ainsi que celle des femmes hystériques.

Les élites bourgeoises redoutent en particulier le déchaînement du spectateur en un corps mimétique, divisé et agité, à l'image des névrosés observés par les sciences médicales. L'imaginaire du corps nerveux mis à disposition par les théories du psychisme révèle à quel point les réserves que soulève le cinéma s'enracinent dans des angoisses sociales et culturelles plus vastes et plus profondes que le seul mépris des élites vis-à-vis d'un divertissement populaire ne suffit pas à expliquer. En sorte que si le cinéma symbolise pour certains l'agent d'une infestation morale et physique, c'est parce que l'on craint qu'il n'éveille chez les spectateurs (et tout spécialement chez certains groupes: les enfants, les malades, les pauvres, les femmes, les minorités raciales et sexuelles, les immigrants, etc.) des instincts d'imitation néfastes au maintien de l'équilibre public. On s'émeut surtout de voir les vues animées déchaîner des automatismes, décuplant ainsi les corps régressifs et contagieux à l'intérieur du corps social. Les tropes de la subjectivité spectatorielle comme machine de reproduction du perçu, ou du cinéma comme « école du crime », s'avèrent représentatifs de crispations que le modèle hégémonique du cinéma institutionnalisé tentera de dissoudre. Car le spectateur du cinéma premier reproduit, dans certains cas limites, le tableau nosographique de l'hystérie: spasmes, convulsions, histrionisme, paralysies, somnambulisme, insomnie, hallucinations, etc. (**fig. 54**) Symptôme d'une modernité neurologique en pleine expansion, la pratique spectatorielle est hystérisée dans maintes occurrences discursives qui visent à démontrer la nuisibilité de l'image animée. Comme le précise Silvio Alovio, « à l'intérieur d'un bassin de spectateurs virtuellement illimité, les neuropathologistes et les

1. Scott Curtis développe l'idée selon laquelle le cinéma premier dans les textes réformistes allemands est sous-tendu par la métaphore de l'enfant (« The Taste of a Nation: Training Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *op. cit.*, p. 445).



Fig. 54. *Les Mystères des Roches de Kador* (Léonce Perret, 1912, capture d'écran).

psychiatres introduisent une polarisation, typique de la phrénologie du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre sujet normal et sujet non développé, à risque ou fou<sup>1</sup> ». Cette hiérarchisation entre un sujet idéal (masculin, sain, rationnel) et un sujet victime du spectacle cinématographique (féminin, infantile, dégénéré) sous-tend (directement ou indirectement) la plupart des représentations analysées.

Aussi, le spectateur élaboré durant la première et de la seconde périodes apparaît non pas tant comme un *spectateur* que comme une *spectatrice*; ou pour l'exprimer autrement, le modèle de spectatorialité prévalant entre environ 1895 à 1915 est connoté par un système de valeurs féminines qui seront refoulées durant la phase ultérieure au profit d'un schéma de réception étayé sur des qualités attribuées au masculin. Après la domination d'un type de spectateurs relativement indéterminé<sup>2</sup>, s'érige

1. Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile*, op. cit., p. 67.

2. L'étude de Giuliana Bruno consacrée à une petite maison de production napolitaine du muet, *Rovine con vista Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, emprunte la voie d'une archéologie reconstituant, à partir de traces infimes, un champ culturel à la croisée de l'histoire de l'art, du discours médical, de l'architecture, de la photographie et de la littérature. Elle permet notamment de montrer que le cinéma italien des origines repose sur un modèle



## CONCLUSION

peu à peu un public abstrait, homogène et sédentaire qui concentre ses énergies sur le film. De spectateurs corporalisés et pulsionnels, on passe à des spectateurs cognitifs et disciplinés par les mécanismes de l'institutionnalisation du cinéma. L'adoption du long métrage de fiction, la création de codes narratifs qui garantissent la moralité des films, le renforcement des limites entre classes sociales, etc., permettront, en outre, de résorber peu à peu ce corps hypersensoriel dans la diégèse, afin de créer un espace public et un loisir conformes aux mœurs bourgeoises des classes moyennes.

Redevable aux études d'Andreas Huyssens relatives à l'opposition historique entre culture de masse (liée aux valeurs féminines de la société de consommation, forcément frivole et infantile) et culture d'élite (liée à la masculinité libre des contingences matérielles imposées par la société capitaliste)<sup>1</sup>, cette lecture du spectacle cinématographique en tant qu'espace essentiellement féminin s'enrichit de la prise en considération des textes scientifiques examinés dans cette recherche. En quête de plaisirs superficiels offerts par la culture de masse, les femmes qui fréquentent les salles de cinéma courent tous les risques liés à leur sexe et à leur penchant pour le sentimentalisme et le sensationnalisme. En référant systématiquement le cinéma aux pathologies de la modernité, les savants et intellectuels en charge de les commenter, contribuent, sans le savoir, à féminiser un dérivatif qui sera, durant les années 1910 et 1920, l'objet d'une réorganisation affectée à décanter autant que possible la sursensibilité du spectateur nerveux du cinéma premier.

Par suite, on propose la distinction suivante, sans pour autant l'envisager comme absolue et immuable: durant le cinéma de la seconde époque (1907/1908-1914) prévaut une spectatorialité ouverte, aléatoire, interactive qui va peu à peu faire place à une spectatorialité domestiquée, homogénéisée et organisée, non pas par l'instance responsable du contrôle éditorial, mais par le texte filmique. Comme le suggère Miriam Hansen à propos des vingt-cinq premières années de l'histoire du cinéma aux États-Unis, il est possible d'isoler deux grands types de spectatorialité: l'un se compose d'une collectivité d'individus

de spectatorialité nomade, transitoire et marginal (c'est-à-dire féminin), rejoignant ainsi mes hypothèses (Milan, La Tartaruga Edizioni, 1995 [1993]).

1. Andreas HUYSENS, «Mass Culture as Woman: Modernism's Other», *After the Great Divide*, *op. cit.*, p. 44-62.

conçus comme membres d'un ensemble hétéroclite et visible; l'autre dépend d'un spectateur anticipé et construit en tant que consommateur abstrait, idéal et isolé de la masse humaine qui l'entoure<sup>1</sup>. Alors que le premier modèle suppose un spectateur conscient de son inclusion dans un espace public où prime le sens d'immédiateté et de participation active, le second sépare le spectateur de l'espace de la réception pour mieux l'absorber dans l'espace diégétique d'une narration qui actionne des mécanismes cognitifs (plus que physiologiques). Si dès l'invention du cinéma, le public participe à une situation concrète et variable de réception, il faut attendre la finalisation de la phase d'institutionnalisation (autour de 1916-1917) pour qu'advienne la catégorie de «spectateur» comme construction historique. Sous cet angle, le processus de stabilisation progressive de la spectatorialité à travers un mode de représentation (codes narratifs institutionnels), d'exhibition (salles de cinéma fixes) et de consommation des films (disciplinarisation des sujets percevants) résulte d'une volonté de résoudre les tensions que génère la confusion du cinéma premier. Ces différentes stratégies vont en effet permettre d'atténuer l'instabilité sociale et sexuelle (mais aussi ethnique) qui règne dans des lieux accueillant, jusque 1907-1908, une variété infinie de formations humaines, textuelles, spectaculaires et techniques. L'apparition du spectateur dit «classique» ne coïncide donc pas avec celle du cinématographe en tant que technique d'enregistrement et de projection d'images animées, estime Miriam Hansen.

Cette transition du spectateur premier/second au spectateur «classique» gagne à être saisie en termes de genre – cette hypothèse n'étant ni généralisante ni exclusive d'autres points de vue. Codifié d'abord comme un espace féminin qui autorise le rire, la complicité, la fluidité, la visibilité, la corporalité et l'échange, le cinématographe se transforme peu à peu en *cinéma* : le nouveau public répond aux qualités

1. Sur ces questions, voir Miriam HANSEN, *Babel & Babylon*, *op. cit.*; Lee GRIEVESON, *Policing Cinema*, *op. cit.*, p. 32-36. Lee Grieverson explique comment aux États-Unis, le cinéma est progressivement défini comme un pur divertissement, situé hors de l'espace-temps du quotidien, offrant avant tout du rêve et faisant prospérer le libéralisme capitaliste. C'est cette vision du cinéma comme évasion du social et du politique cautionnée par les pouvoirs publics qui expliquerait la marginalisation de certaines catégories de films (documentaire, avant-garde, propagande, etc.) au profit de la fiction. Voir aussi Charles MUSSEY, « The Nickelodeon Era Begins. Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation », dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *Early Cinema*, *op. cit.*, p. 256-273.

## CONCLUSION

éminemment masculines de sérieux, de modération et de probité. Ce spectateur *idéalisé* par l'industrie du cinéma est à la fois convenable et posé, immobile et réfléchi, intériorisé et cognitif; il ne s'égayé plus bruyamment et entretient avec le film un rapport respectueux régi par les mécanismes inconscients du plaisir visuel<sup>1</sup>. De féminin et infantile, le cinéma devient masculin et adulte, perdant son caractère sulfureux et douloureux au profit d'une pratique culturelle qui requiert un spectateur-type se conformant aux instructions données par le texte filmique. Il s'agit donc, durant le cinéma de la seconde époque, de standardiser autant que possible ce «spectateur-modèle» afin de le «synchroniser» avec les propositions de lecture soumises par le film, ainsi que d'uniformiser ses réponses cognitives et affectives à celui-ci (dans son comportement comme dans son interprétation). D'un divertissement trivial et familier, on bascule vers un spectacle artistique, distingué et contrôlé, cet antagonisme reproduisant le conflit symbolique entre les catégories du féminin et du masculin propre à la culture occidentale.

En conséquence, les relations entre l'histoire du cinéma et les sciences du psychisme méritent d'être replacées dans le contexte d'une culture de masse aux impacts multiples et contrastés. Si tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle les élites n'ont cessé d'exprimer leur dédain pour des formes de loisirs populaires, le cinématographe amplifie sans aucun doute les anxiétés quant au développement de la culture de masse – angoisses qu'il viendra en partie exorciser.

### *La « métaphore absolue » du cinéma*

Tirillée par des exigences antinomiques, la subjectivité moderne (par essence névrotique) s'applique autant aux sujets de la nouvelle psychologie qu'aux spectateurs de cinéma. Localisée dans le système nerveux, cette lutte de l'individu surdomestiqué contre un milieu pathogène est l'indice d'une corrélation entre les progrès scientifiques et sociaux et les maladies (ou perversions) qui en découlent. Dans ce contexte, les spectacles cinématographiques vérifient la réalité des effets

1. Sur cette idée de spectatorialité «adulte» régie par l'inconscient psychanalytique, voir Veronica PRAVADELLI, *Le Donne del cinema*, op. cit., p. 21-37.

de la modernité (industrialisation des transports, technologisation des gestes laborieux, diffusion des médias de presse, développement des divertissements de masse, accélération de la vie sociale, etc.) sur un appareil perceptif forcé de s'ajuster à un environnement multiforme et parfois inhospitalier. De ce fait, nul hasard si dans la littérature médicale traitant des pathologies de la perception et du système nerveux, le cinéma, symbole de cette modernité, opère comme modélisateur du fonctionnement psychique. C'est en ce point d'impact du cinéma sur les sciences du psychisme que l'on situe la prégnance modélisante des dispositifs audiovisuels référés à la modernité, laquelle véhicule cependant toujours des représentations qui varient et se multiplient en fonction des présupposés idéologiques ou théoriques qui les sous-tendent. La fonction modélisante des dispositifs audiovisuels joue un rôle de premier plan dans l'élaboration de théories de la subjectivité, mais contribue également à les infléchir vers de nouvelles significations. Même utilisé à titre de métaphore, le cinéma participe à un processus de symbolisation scientifique représentatif d'une construction théorique plus large.

Explorant l'épistémologie des sciences humaines, la philosophe Silvana Borutti<sup>1</sup> explique comment, depuis la philosophie moderne, la pensée scientifique est avant tout une construction où triomphent les logiques de représentation, de médiation et de symbolisation de l'expérience immédiate. Toute science s'exprime par un langage qui se présente comme un système à la fois de représentation et de communication où les symboles sont des objets théoriques à construire<sup>2</sup>. Le discours scientifique des sciences humaines fonde son objectivité à travers des stratégies discursives qui ne visent pas l'explication, comme les sciences naturelles, mais s'emploient à donner du monde observé une interprétation dévoilant de nouvelles pertinences (de conceptualisation, de visualisation)<sup>3</sup>. Dans tout discours scientifique, le modèle et la métaphore sont dotés d'un pouvoir d'explication des problèmes qui ne pourraient être exposés autrement que sous cette forme. Le modèle est ce qui permet précisément la formation des concepts et des objets

1. Silvana BORUTTI, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*, Lausanne, Payot, 2001 [1991].

2. *Ibid.*, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 17.

## CONCLUSION

théoriques, il est ce qui préside à l'élaboration de la connaissance scientifique: les images, les symboles, les métaphores et les tropes accèdent ainsi au rang d'actes épistémologiques, d'actes de pensée et de connaissance irréductibles.

L'intérêt de ces propositions réside dans la valorisation des processus de modélisation et de métaphorisation qui donnent tout leur sens aux discours scientifiques et parascientifiques, dans la mesure où le modèle devient une construction symbolique offrant des objets au savoir, sans avoir une fonction purement instrumentale ou ornementale. Les « comme si » qui accompagnent souvent les locutions de type métaphorique ne sont pas des auxiliaires ou des adjuvants de la pensée, mais opèrent à titre d'outils qui agencent un monde rendu visible et lisible, reconfigurant herméneutiquement le champ problématique en question<sup>1</sup>. Non seulement le modèle et la métaphore élargit la compréhension d'un phénomène déterminé, mais encore fait « apparaître des objets de l'impensé », comme l'enseigne Thomas S. Kuhn à propos des changements paradigmatiques provoqués par les révolutions scientifiques<sup>2</sup>. Tout changement de modèle correspond, dès lors, à une modification dans la manière de voir et de concevoir le monde.

C'est également un point de vue partagé par l'historienne Laura Otis qui, dans son analyse de la métaphore du circuit dans le champ des technologies de la communication, signale que les comparaisons entre l'esprit et le télégraphe électrique ne sont pas de simples traductions d'idées abstraites, ni des « figures rhétoriques décoratives ». Les métaphores utilisées par les savants permettent non pas d'exprimer des idées, mais de suggérer de « nouvelles visions, images, et modèles<sup>3</sup> » qui les incitent à envisager les problèmes de manière totalement inédite, jusqu'à modifier leurs cadres et présupposés théoriques. Cette conception des modèles comme réseaux discursifs qui projettent un monde intelligible nouveau, entre directement en résonance avec la notion de « métaphore absolue<sup>4</sup> » élaborée par le philosophe allemand

1. *Ibid.*, p. 56.

2. Thomas S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1996 [1962].

3. Laura OTIS, « The Metaphoric Circuit... », *op. cit.*, p. 127.

4. Les métaphores absolues permettent de repenser la fonction de l'imagination qui n'est pas seulement un « substrat destiné à des transformations vers le conceptuel – chaque élément devant pour ainsi dire être traité et transformé un à un jusqu'à ce que le stock des images

Hans Blumenberg qui s'est intéressé au rôle des métaphores dans l'histoire des sciences et de la pensée<sup>1</sup>. Dans ses études « métaphorologiques », les métaphores ne se réduisent pas à un usage purement linguistique et rhétorique, mais façonnent littéralement une vision du monde (du monde de la vie) permettant de donner un sens à la réalité, laquelle souvent échappe à l'entendement humain. Niant le statut de pur accessoire de la pensée que lui attribue l'histoire des idées, Blumenberg valorise dans la métaphore, la polysémie, l'indétermination, les non-dits et les présupposés impliqués par un procédé qui propose toujours une *lisibilité du monde* – dans ses creux et ses pleins – qui lui est contemporain. La métaphore, à l'instar du mythe, servirait à dominer la peur de l'inconnu, de l'innommable et de l'impensable, donnant un sens à l'insensé et un ordre au désordre<sup>2</sup>. La métaphorologie permet ainsi « de prendre conscience avec quelle "audace" l'esprit s'anticipe lui-même dans ses images et comment dans l'audace de la conjecture s'ébauche son histoire<sup>3</sup> ».

C'est notamment cette audace du langage scientifique « qui s'anticipe lui-même dans ses images » qui a nourri cette recherche, laquelle peut apparaître, sous un certain angle, comme une apologie de la « métaphore absolue » du cinématographe. Dire que le cinéma sert de modèle (herméneutique, épistémologique ou autre) dans les sciences du psychisme, c'est accorder aux images, aux métaphores, aux tropes, aux symboles, aux analogies et autres procédés de représentation une valeur théorique, une force créative d'interprétation dont la répartition entre les différents énoncés relevés n'obéit à aucune logique hiérarchisante. Dans ce sens, toutes les occurrences (simple métaphore ou

soit épuisé – mais comme une sphère catalytique, à partir de laquelle l'univers du concept, certes s'enrichit constamment, mais sans pour autant transformer et consumer cette réserve fondatrice » (p. 10). Ces métaphores sont dites absolues dans le sens où « elles résistent à la prétention terminologique », « elles ne peuvent pas être résorbées dans de la conceptualité, non pas qu'une métaphore ne puisse pas être remplacée ou plutôt représentée ou corrigée par une autre métaphore plus précise » (p. 11-12). Ces métaphores présentent la particularité de ne pouvoir recevoir de traduction puisqu'elles expriment l'impensable, construisant une forme de connaissance inédite et en quelque sorte indépassable (Hans BLUMENBERG, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. de l'allemand par Didier Gammelin, Paris, J. Vrin, 2006 [1960]).

1. *Ibid.*

2. Hans BLUMENBERG, *Nauffrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, Éd. de l'Arche, 1994.

3. Hans BLUMENBERG, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, p. 12.

## CONCLUSION

véritable schème construisant une intelligibilité du psychisme *via* le cinéma et *vice versa*) participent du même mouvement qui consiste à donner au cinéma une valeur de modèle scientifique, indépendamment de l'ampleur fonctionnelle assignée à l'image rhétorique. Loin d'être de simples appendices de la pensée, les textes qui véhiculent de telles figures d'expression ne se contentent pas de *faire image*, mais *font sens*, fabriquent dans leurs espaces discursifs respectifs une signification qui s'élabore avec et à partir du monde, à partir d'un espace-temps où l'expérience de la projection d'images animées vient bouleverser le champ de la connaissance.

Les sciences du psychisme entrent en relation avec les technologies et découvertes scientifiques de leur époque à différents niveaux et selon des logiques variées, à commencer par les imaginaires du corps et de l'esprit qui font proliférer les métaphores machiniques. Dans ce contexte, le cinématographe peut apparaître tantôt comme modélisateur, comme métaphore, comme exemplum, comme référent occasionnel. Qu'elles soient illustratives, allégoriques, épistémologiques ou heuristiques, les références au cinéma influencent résolument la manière d'envisager le corps et le sujet nerveux, les discours médico-psychologiques proposant des thèses qui sollicitent invariablement un réseau de médias contemporains, la technologie ayant « souvent joué un rôle vital dans l'émergence de nouvelles sciences<sup>1</sup> ».

En étudiant les faisceaux de représentations mis en circulation par les théories scientifiques et l'imaginaire populaire du corps nerveux, ainsi que par les thèses sur le cinéma en tant que pratique culturelle et expérience sociale, il est possible de restituer toute l'envergure et la richesse de ce modèle scientifique qu'est le cinéma, lequel fonctionne comme une métaphore absolue, à l'instar d'autres modèles scientifiques. Si l'appareil psychique est conçu comme une machine enregistrant, emmagasinant et projetant des images et des sons, le cinéma constitue sans aucun doute l'une des conditions de possibilité du sujet nerveux et du sujet moderne. Aussi, les spectacles cinématographiques auront contribué à construire, non seulement une culture audiovisuelle, mais également une culture du nervosisme tour à tour produit et symbole de la modernité industrielle et capitaliste alors en plein développement.

1. Thomas S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques*, *op. cit.*, p. 36.





## BIBLIOGRAPHIE

### I. SOURCES

#### I. 1. Sciences du psychisme, sciences humaines et sociales, sciences

- ADLER Alfred, *Le Tempérament nerveux: éléments d'une psychologie individuelle et applications à la psychothérapie*, trad. de l'allemand par le D<sup>r</sup> Roussel, Paris, Payot, 1976 [1912].
- ALBER, *L'Illusion, son mécanisme psycho-social*, Paris, Bloud & C<sup>ie</sup>, 1909.
- ALEXANDRE-BISSON Juliette, *Les Phénomènes de matérialisation, étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1914.
- ANGELVIN Lucien, *La Neurasthénie. Mal social*, Paris, Édouard Cornély et C<sup>ie</sup>, 1905.
- AXENFELD Alexandre, *Traité des névroses*, Paris, G. Baillière, 1883.
- AZAM Étienne Eugène, *Hypnotisme, double conscience et altérations de la personnalité. Le Cas Félicita X*, avec introduction de Serge Nicolas, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004 [1887].
- AZAM Étienne Eugène, « Amnésie périodique ou dédoublement de la vie », *Annales médico-psychologiques*, n<sup>os</sup> 15 et 16, 1876, p. 5-35.
- BAIN Alexandre, *Les Sens et l'intelligence. Traité de psychologie I*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005 [1855].
- BARÉTY Alexandre, *Le Magnétisme animal étudié sous le nom de force neurique rayonnante et circulante dans ses propriétés physiques, physiologiques et thérapeutiques*, Paris, O. Doin/J. Lechevalier, 1887.
- BEARD George M., *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*, New York, The Classical of Psychiatry and Behavioral Sciences Library, 1991 [1880].
- BEARD George M., *Il Nervosismo americano*, trad. de l'américain par Sofia Fortini Santarelli, Castello, S. Lapi, 1888 [1881].
- BEARD George M., « The Psychology of Spiritism », *The North American Review*, vol. 229, n<sup>o</sup> 272, juillet 1879, p. 65-80.
- BEAUNIS Henri-Étienne, *Le Somnambulisme provoqué*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2007 [1886].

- BERGSON Henri, « Discours prononcé le 28 mai 1913 par M. le professeur Henri Bergson, en prenant possession du siège présidentiel de la Society for Psychical Research de Londres », *Annales des sciences psychiques*, n° 11-12, novembre-décembre 1913, p. 321-329.
- BÉRILLON Edgar, *L'Hypnotisme et l'orthopédie mentale*, Paris, Rueff, 1898.
- BÉRILLON Edgar, *La Science de l'hypnotisme. L'hypnotisme expérimental*, Paris, Librairie Jouve et C<sup>ie</sup>, 1947 [1944].
- BERNHEIM Hippolyte, *L'Hystérie. Définition et conception – Pathogénie, Traitement*, Paris, Octave Doin, 1913.
- BERNHEIM Hippolyte, *De la suggestion*, Paris, Albin Michel, 1911.
- BERNHEIM Hippolyte, *L'Hypnotisme et la suggestion dans leurs rapports à la médecine légale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2006 [1897].
- BERNHEIM Hippolyte, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie, avec considérations nouvelles sur l'hystérie*, Paris, Fayard, 1995 [1891].
- BERTRAND Alexandre, *Du magnétisme animal en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004 [1826].
- BINET Alfred, *Le Cerveau et la pensée: textes méconnus d'Alfred Binet*, Ramonville Saint-Agne, Éd. Erès, 1997.
- BINET Alfred, *L'Âme et le corps: discussions sur les rapports entre l'esprit et la matière*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005 [1905].
- BINET Alfred, *Écrits psychologiques et pédagogiques*, choisis et présentés par G. Avanzini, Toulouse, Privat, 1974.
- BINET Alfred, *Les Altérations de la personnalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2000 [1892].
- BINET Alfred, *L'Étude expérimentale de l'intelligence*, Paris, Librairie C. Reinwald/Schleicher Frères & C<sup>ie</sup>, 1903.
- BINET Alfred, *La Suggestibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004 [1900].
- BINET Alfred, *La Psychologie du raisonnement, recherches expérimentales par l'hypnotisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005 [1886].
- BINET Alfred, *Études de psychologie dramatique*, textes choisis et présentés par Agnès Pierron, Genève, Slatkine, 1998.
- BINET Alfred, « L'Hypnotisme et la suggestion », *L'Année psychologique*, vol. 10, 1903, p. 525-529.
- BINET Alfred, « La Psychologie de la prestidigitation », *Revue des Deux Mondes*, t. 25, 1894, p. 903-922.
- BINET Alfred, « La Psychologie de la prestidigitation », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 37, 1894, p. 346-348.
- BINET Alfred et FÉRÉ Charles, *Le Magnétisme animal*, Paris, F. Alcan, 1887.

## BIBLIOGRAPHIE

- BINET Alfred et HENRI Victor, *La Fatigue intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004 [1898].
- BLANC Élie, *La Suggestion hypnotique: est-elle licite ou illicite, naturelle ou diabolique? Conférence du 14 janvier 1898, aux Facultés catholiques de Lyon*, Paris: Ch. Amat; Lyon: E. Vitte, 1898.
- BONJOUR D<sup>r</sup>, *Hypnotisme, télépathie et spiritisme, conférences données à Lausanne le 25 février et le 4 mars 1896*, Lausanne, F. Payot Libraire-éditeur, 1896.
- BONNAYMÉ Ernest, *La Force magnétique, l'agent magnétique, et les instruments servant à les mesurer*, Paris, Librairie du Magnétisme, 1908.
- BOREL Virgile, *Nervosisme ou neurasthénie. La Maladie du siècle et les divers moyens de la combattre*, Lausanne, Payot 1894 [1873].
- BOREL Virgile, *Résumé sur l'état actuel de la science en matière de spiritisme expérimental*, Lausanne, F. Rouge Libraire-éditeur, 1888.
- BOURNEVILLE Désiré-Magloire et REGNARD Paul, *Iconographie de la Salpêtrière: service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du Progrès médical, A. Delahaye, 1876-1880, 3 vol.
- BOUVERET Léon, *La Neurasthénie. Épuisement nerveux*, Paris, Baillière et Fils, 1891.
- BRAID James, *Hypnose ou traité du sommeil nerveux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004 [1843].
- BRIERRE DE BOISMONT Alexandre J.-Fr., *Des Hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1862 [1840].
- BROCHIN Hippolyte, « Maladies nerveuses », *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, G. Masson/P. Asselin, 1878, 12<sup>e</sup> tome, p. 332-391.
- CAZZAMALLI Ferdinando, « Phénomènes télépsychiques et radiations cérébrales », *Revue Métapsychique*, n° 4, juillet-août 1925, p. 215-233.
- CHABAS François-Joseph, « Spirités et médiums », *Courrier de Saône-et-Loire*, 10 juin 1874, p. 1-4.
- CHANDOS Raphaël, « Lucidité ou prestidigitation? », *Annales des sciences psychiques*, 1891, p. 185-189.
- CHARCOT Jean-Martin, *Leçons sur l'hystérie virile*, Paris, Le Sycomore, 1984 [1885-1891].
- CHARCOT Jean-Martin, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnie, 1887.
- CHARCOT Jean-Martin, *L'Hystérie*, textes [1887-1890] choisis par Étienne Trillat, Paris, L'Harmattan, 1998 [1971].
- CHARCOT Jean-Martin, LONDE Albert, RICHER Paul et GILLES DE LA TOURETTE Georges Édouard B., *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Lecrosnier et Babé/L. Battaile/Masson, 1888-1918.

- CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Contribution de l'hypnotisme chez les hystériques*, Nendeln, Kraus Reprint, 1978 [1882].
- CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1887.
- CHASTENET Armand Marie-Jacques (marquis de Puységur), *Aux Sources de l'hypnose. Mémoires pour servir à l'histoire et l'établissement du magnétisme animal*, présenté et commenté par Didier Michaux, Paris, Éditions Imago, 2003 [1784].
- CHATIN Alfred et CARLE Marius, *Photothérapie. La Lumière, agent biologique et thérapeutique*, Paris, Masson/Gauthier-Villars, 1903.
- CHEYNE Georges, *The English Malady: or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*, New York, The Classics of Psychiatry and Behavioral Sciences Library, 1995 [1885-1891].
- COLANÉRI A., « Les Enfants en Angleterre », *L'Enfant. Revue mensuelle consacrée à l'Étude de toutes les Questions relatives à la Protection de l'Enfance*, n° 234, janvier-mars 1917, p. 2-3.
- COLAS Albert, *L'Hypnotisme et la volonté*, Paris, Auguste Ghio Éditeur, 1885.
- COMTESSE DE TRAMAR, *Que Veut la Femme ? Être Jolie, être Aimée et Dominer*, Paris, Malet et C<sup>ie</sup>, 1911.
- Congrès international d'anthropologie criminelle, compte rendu des travaux de la 4<sup>e</sup> session, Genève, 24-29 août 1896*, Genève, Georg, 1897.
- Congrès international d'anthropologie criminelle, compte rendu des travaux de la 5<sup>e</sup> session (9-14 septembre 1901)*, Amsterdam, Imprimerie de J. H de Bussy, 1901.
- COSTE Albert, *Les Phénomènes psychiques occultes*, Montpellier, C. Coulet, 1895 [1893].
- COSTE Marie-Léon, *L'Inconscient*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1889.
- CROCQ Jean (fils), *L'Hypnotisme et le crime. Conférences au jeune Barreau de Bruxelles*, Bordeaux/Bruxelles, Henri Lamartin, 1894.
- CROCQ Jean (fils), *L'Hypnotisme scientifique. Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896.
- CROCQ Jean (fils), « Les Rapports de l'hystérie avec l'hypnotisme », *Deuxième Congrès international de l'hypnotisme expérimental et thérapeutique, tenu à Paris du 12 au 18 août 1900*, Paris, Revue de l'Hypnotisme/Vigot Frères, 1902, p. 113-114.
- CULLERRE Alexandre, *Nervosisme et névroses. Hygiène des énérvés et des névro-pathes*, Paris, Baillière et Fils, 1887.
- CULLERRE Alexandre, *Les Enfants nerveux. Éducation et prophylaxie*, Paris, Payot, 1914.
- CULLERRE Alexandre, « Hypnotisme et suggestion », *Annales médico-psychologiques*, 1903, n° 18, p. 247-259.

## BIBLIOGRAPHIE

- DANVILLE Gaston, *Magnétisme et spiritisme*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.
- DARIEX Xavier, « À propos de la simulation des phénomènes spirites », *Annales des sciences psychiques*, 1894, p. 366-367.
- DE GREEF Guillaume, *Abrégé de psychologie d'après Herbert Spencer*, Bruxelles, A. Lefèvre, 1882.
- DELANNE Gabriel, *Les Apparitions matérialisées des vivants et des morts*, t. II, « Les Apparitions des morts », Paris, Librairie Spirite, 1911.
- DELANNE Gabriel, *Le Spiritisme devant la science*, Paris, E. Dentu, 1885.
- DELBOEUF Joseph, *Étude critique de la loi psychophysique de Fechner*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2006 [1875-1883].
- DELBOEUF Joseph, *Le Sommeil et les rêves, et autres textes (Le sommeil et les rêves; Le Magnétisme animal, Quelques considérations sur la psychologie de l'hypnotisme)*, Paris, Fayard, 1993 [1885-1893].
- DELBOEUF Joseph, *Magnétiseurs et médiums*, Paris, Félix Alcan, 1890.
- DELBOEUF Joseph, « De l'influence de l'éducation et de l'imitation dans le somnambulisme provoqué », *Revue philosophique*, juillet-décembre 1886, t. XXII, p. 146-171.
- DELBOEUF Joseph, « Étude psychophysique. Recherches théoriques et expérimentales sur la mesure des sensations et spécialement de sens de lumière et de fatigue », dans *Mémoires couronnés et autres mémoires, publiés par l'Académie des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, F. Hayez, 1873, p. 1-116.
- DENIS Léon, *Dans l'invisible. Spiritisme et médiumnité*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1911.
- DENIS Léon, *Le Problème de l'être et de la destinée*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1908.
- DESBONNET Édmond, *La Force physique: culture rationnelle*, Paris, Berger/Levrault et C<sup>ie</sup>, 1901.
- Deuxième Congrès international de l'hypnotisme expérimental et thérapeutique, tenu à Paris du 12 au 18 août 1900*, Paris, Revue de l'Hypnotisme/Vigot Frères, 1902.
- Deuxième Congrès spirite universel organisé par le Bureau international du Spiritisme*, Genève, Jent Éditeur, 1913.
- DHEUR Pierre, *Les Hallucinations volontaires. Suivi d'un chapitre sur les hallucinations, notes manuscrites et inédites du D<sup>r</sup> J. Moreau de Tours*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1899.
- DOUMIC René, *La Défense de l'esprit français*, Paris, Bloud et Gay, 1918.
- DROMARD Gabriel et ALBÈS Abel, « Essai théorique sur l'illusion dite de "fausse reconnaissance" », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1905, p. 216-228.

- DUPRAT Guillaume-Léonce, *L'Instabilité mentale: essai sur les données de la psychopathologie*, Paris, Félix Alcan, 1899.
- DUPRAT Guillaume-Léonce, *Les Causes sociales de la folie*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- DUPRAT Guillaume-Léonce, *La Criminalité dans l'adolescence. Causes et remèdes d'un mal social actuel*, Paris, Félix Alcan, 1909.
- DU PREL Carl, *La Magie, science naturelle. La Physique magique*, Paris/Genève, Slatkine, 1982 [1907, Éd. de Liège/Paris; 1899: *Die Magie als Naturwissenschaft*, Jena].
- DURAND DE GROS Joseph-Pierre, *Le Merveilleux scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1894.
- DURAND DE GROS Joseph-Pierre, *Cours théorique et pratique de braidisme ou hypnotisme nerveux, considéré dans ses rapports avec la psychologie, la physiologie et la pathologie, et dans ses applications à la médecine, à la chirurgie, à la médecine légale et à l'éducation*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1860.
- ELLIS Havelock, *Études de psychologie sexuelle. L'Inversion sexuelle*, t. II, Paris, Mercure de France, 1927 [1901].
- ENCAUSSE Gabriel, dit Papus, *Traité élémentaire de science occulte*, Paris, Chamuel Éditeur, 1898 [1891].
- ENCAUSSE Gabriel, dit Papus, *L'Occultisme et le spiritualisme. Exposé des théories philosophiques et des adaptations de l'occultisme*, Paris, Alcan, 1902.
- ESQUIROL Étienne, *Aliénation mentale. Des illusions chez les aliénés. Question médico-légale sur l'isolement des aliénés*, Paris, Crochard, 1832.
- FÉRÉ Charles, *La Pathologie des émotions: études physiologiques et cliniques*, Paris, Félix Alcan, 1892.
- FÉRÉ Charles, *Sensation et mouvement: études expérimentales de psychomécanique*, Paris, Félix Alcan, 1887.
- FÉRÉ Charles, *L'Homme et l'intelligence: fragments de physiologie et de psychologie*, Paris, Félix Alcan, 1884.
- FÉRÉ Charles, *La Famille névropathique. Théorie tératologique de l'hérédité et de la prédisposition morbides et de la dégénérescence*, Paris, Félix Alcan, 1898 [1894].
- FÉRÉ Charles, *Dégénérescence et criminalité: essai psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1888.
- FÉRÉ Charles, *Les Épilepsies et les épileptiques*, Paris, Félix Alcan, 1890.
- FÉRÉ Charles, « Civilisation et névropathie », *Revue philosophique*, n° 41, 1896, p. 400-413.
- FIGUIER Louis, *Histoire du merveilleux dans les temps moderne*, t. 3, « Le Magnétisme animal », Paris, Hachette, 1860.

BIBLIOGRAPHIE

- FILIATRE Jean, *Hypnotisme et magnétisme, somnambulisme, suggestion et télépathie, influence personnelle*, Saint-Étienne, Librairie Genest, 1905.
- FLAMMARION Camille, *L'Inconnu et les problèmes psychiques*, Paris, Flammarion, 1900.
- FLEURY Maurice (de), *Les Grands symptômes neurasthéniques: pathogénie et traitement*, Paris, Félix Alcan, 1901.
- FLOURNOY Théodore, *Métaphysique et psychologie*, Paris : Fischbacher ; Genève : Kündig, 1911.
- FLOURNOY Théodore, *Sur le Panpsychisme comme explication des rapports de l'âme et du corps*, Genève, tiré à part des *Archives de psychologie*, t. 4, 1904, p. 130-144.
- FLOURNOY Théodore, *Observations psychologiques sur le spiritisme, communication faite au IV<sup>e</sup> Congrès international de psychologie du 22 août 1900*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- FLOURNOY Théodore, *Des Indes à la Planète Mars. Étude de cas sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Paris, L'Harmattan, 2006 [1900].
- FLOURNOY Théodore, *Esprits et médiums. Mélanges de métapsychique et de psychologie*, Paris : Fischbacher ; Genève : Kündig, 1911.
- FLOURNOY Théodore, «Esprits et médiums», *Bulletin de l'Institut général psychologique*, n° 3, 1909, p. 357-390.
- FOISSAC Pierre, *Rapports et discussions de l'Académie royale de médecine sur le magnétisme animal*, Paris, J. B. Baillière, 1833.
- FOREL Auguste, *L'Âme et le système nerveux: hygiène et pathologie*, Paris, G. Steinheil, 1906.
- FOREL Auguste, *Der Hypnotismus. Seine psycho-physiologische, medizinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1891 [1888].
- FOVEAU DE COURMELLES François, *Comment on se défend contre la neurasthénie: la lutte contre le surmenage mental*, Paris, L'Édition médicale française, 1900.
- FOVEAU DE COURMELLES François, *L'Hypnotisme*, Paris, Hachette, 1890.
- FREUD Sigmund, *Œuvres complètes*, A. Bourguignon, P. Cottet et J. Laplanche (dir.), Paris, PUF.
- FREUD Sigmund, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, trad. de l'allemand par Denis Messier, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2010.
- FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, 1992 [1938].
- FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, Paris, Gallimard, 1986 [1939].
- FREUD Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess. Notes et plans. 1887-1902*, avec *Esquisse d'une psychologie scientifique*, trad. par Anne Berman ; Marie Bonaparte, Anna Freud et Ernst Kris (dir.), Paris, PUF, 1954 [1895].

- FREUD Sigmund, « Notice sur le bloc magique » [1925], *Revue française de Psychanalyse*, n° 5, t. 45, 1981, p. 1107-1110.
- FREUD Sigmund, *Le Président Schreber. Un cas de paranoïa*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.
- FREUD Sigmund et BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie*, trad. de l'allemand par Anne Bertram, Paris, PUF, 1985 [1895].
- FREUD Sigmund, FERENCZI Sandor et ABRAHAM Karl, *Sur les Névroses de guerre*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1916-1919].
- GALOPIN Augustin, *Les Hystériques des couvents, des églises, des temples, des théâtres, des synagogues et de l'amour*, Paris, E. Dentu, 1886.
- GAROFALO Raffaele, *La Criminologie. Étude sur la nature du crime et la théorie de la pénalité*, Paris, Félix Alcan, 1895 [1888].
- GAULTIER Paul, *Les Maladies sociales*, Paris, Hachette, 1913.
- GELEY Gustave, *Les Deux psychismes. À propos de la nouvelle théorie du Professeur Grasset*, extrait de la *Revue scientifique et morale du spiritisme*, Saint-Amand, Imprimerie Daniel-Chambon, 1903.
- GÉRARD Joseph, *La Grande Névrose*, Paris, C. Marpon/E. Flammarion, 1889.
- GILLES DE LA TOURETTE Georges Édouard B., *Les États neurasthéniques : formes cliniques, diagnostic, traitement*, Paris, J.-B. Baillière, 1898.
- GILLES DE LA TOURETTE Georges Édouard B., *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, Paris, Librairie Plon/Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1889.
- GILLES DE LA TOURETTE Georges Édouard B. et RICHER Paul, « Hypnotisme », dans Amédée DECHAMBRE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Asselin et Houzeau/G. Masson, t. 15, 1889, p. 67-132.
- GIROD Fernand, *Tout le monde magnétiseur. Petit manuel d'expérimentation magnétique et hypnotique*, Paris, Édition de la « Vie Mystérieuse », 1912.
- GOBLOT Edmond, « Sur la théorie physiologique de l'association », *Revue philosophique*, t. XLVI, 1898, p. 497-503.
- GRASSET Joseph, *Le Psychisme inférieur. Étude de physiopathologie clinique des centres psychiques*, Paris, Chevalier & Rivière, 1906.
- GRASSET Joseph, *Le Spiritisme devant la science*, préface de Pierre Janet, Montpellier: Coulet; Paris: Masson, 1904.
- GURNEY E., MYERS F.W.H. et PODMORE F., *Les Hallucinations télépathiques*, trad. abrégée par L. Marillier, avec une préface de Charles Richet, Paris, Félix Alcan, 1905 [1886].
- HAMMOND William Alexander, *A Treatise on Insanity in its Medical Relations*, New York, Appelton, 1883.
- HANOTAUX Gabriel, *L'Énergie française*, Paris, [s. n.], 1902.



BIBLIOGRAPHIE

- HELMHOLTZ Hermann L. F. (von), *Mémoire sur la conservation de la force. Précédé d'un exposé élémentaire de la transformation des forces naturelles*, trad. de l'allemand par Louis Pérard, Paris, Victor Masson et Fils, 1869 [1847].
- HELLPACH Willy, *Die Geistigen Epidemien*, Francfort-sur-le-Main, Rütten & Leoning, 1906.
- HENRY Charles, *Sensation et énergie*, Paris, A. Hermann, 1911.
- HÉRICOURT Jules, *L'Hygiène moderne*, Paris, Flammarion, 1908.
- HERVEY DE SAINT-DENYS Marquis L., *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Tchou, 1964 [1867].
- HILTY Carl, *La Neurasthénie*, traduit de l'allemand, Berne, K. J. Wyss, 1897.
- HODGSON Richard, « Comment M. Davey a imité par la prestidigitation les prétendus phénomènes spirites », *Annales des sciences psychiques*, 1894, p. 287-319; p. 355-366.
- HUBERT Henri et MAUSS Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique*, 7<sup>ème</sup> année, 1902-1903, p. 1-146.
- JACQUEMONT André, *Escrocs et demi-escrocs. Étude pratique de l'escroquerie et du dol*, Paris, Pierre Roger et C<sup>ie</sup>, 1913.
- JAMES William, *Précis de psychologie*, trad. de l'anglais par Nathalie Ferron, Davis Lapoujade (dir.), Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2003 [1892].
- JAMES William, « The Energies of Men », *Philosophical Review*, vol. XVI, n° 1, janvier 1907, p. 1-20.
- JANET Pierre, *Névroses et idées fixes*, 2 tomes, Paris, Félix Alcan, 1898.
- JANET Pierre, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Odile Jacob, 1998 [1889].
- JANET Pierre, *Les Névroses*, Paris, Flammarion, 1927 [1909].
- JANET Pierre (avec la coll. de RAYMOND Fulgence), *Les Obsessions et la psychasthénie*, 2 tomes, Paris, Félix Alcan, 1903.
- JANET Pierre, *Premiers écrits psychologiques. Œuvres choisies I*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005 [1885-1888].
- JANET Pierre, *Leçons au Collège de France (1895-1934)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004.
- JANET Pierre, *Conférences à la Salpêtrière. Anesthésie, amnésie et suggestion chez les hystériques (1892)*. Suivies de: *L'Œuvre psychologique de J.-M. Charcot*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2003.
- JANET Pierre, « Le Spiritisme contemporain », *Revue philosophique*, Paris, t. XXXIII, janvier à juin 1892, p. 413-442.
- JOLY Henri, *L'Hypnotisme et la suggestion*, Paris, Bloud, 1913.
- JOLY Henri, *La France criminelle*, Paris, L. Cerf, 1889.

- JUQUELIER Paul et VIGOUROUX Auguste, *La Contagion mentale*, Paris, O. Doin, 1905.
- KAPP Ernst, *Grundlinien einer Philosophie der Technik zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig, Westermann, 1877.
- KARDEC Allan, *Qu'est-ce que le spiritisme? Introduction à la connaissance du monde invisible par la manifestation des esprits*, Paris, Vermet, 1982 [reprod. en fac-similé de l'éd. de Paris, E. Dentu, 1858].
- KARDEC Allan, *Résumé de la loi des phénomènes spirites*, Caseros, Argentine, F. Barrera, 1979 [reprod. en fac-similé de l'éd. de Paris, Didier, 1864].
- KARDEC Allan, *Les Secrets du magnétisme et de l'hypnotisme révélés*, Paris, Barnier Frères, 1910.
- KRAEPELIN Emil, *Psychiatrie: ein kurzes Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, Leipzig, 1898.
- KRAFFT-EBING Richard (von), *Über Gesunde und Kranke Nerven*, Tübingen, H. Laupp, 1885.
- KRAFFT-EBING Richard (von), *Traité clinique de psychiatrie*, trad. de la 5<sup>e</sup> édition allemande par Émile Laurent, Paris, A. Maloine, 1897.
- LADAME Paul-Louis, *La Névrose hypnotique ou le magnétisme dévoilé. Étude de physiologie pathologique sur le système nerveux*, Paris/Neuchâtel/Genève, Sandoz, 1881.
- LALANDE André, «Des paramnésies», *Revue philosophique*, n° 1, 1893, p. 485-497.
- LAMARCK Jean-Baptiste, *Philosophie zoologique, ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, GF-Flammarion, 1994 [1809].
- LAPPONI Giuseppe, *L'Hypnotisme et le spiritisme. Étude médico-critique*, trad. de l'italien par Th. De Wyzewa, Paris, Librairie académique Perrin et C<sup>ie</sup>, 1907.
- LAUPTS D<sup>r</sup> [Georges Saint-Paul], «Le Fonctionnement cérébral pendant le rêve et pendant le sommeil hypnotique», *Annales médico-psychologiques*, 1895, n° 2, p. 354-375.
- LAURENT Émile, *Neurasthénie: causes et remèdes*, Paris, A. Maloine, 1903 [1895].
- LAURENT Émile, *Le Criminel d'un point de vue anthropologique, psychologique et social*, Paris, Vigot Frères, 1908.
- LAURENT Émile, *La Criminalité infantile*, Paris, A. Maloine, 1906.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1947 [1895].
- LE BON Gustave, *Les Opinions et les croyances. Genèse, évolution*, Paris, E. Flammarion, 1918 [1911].
- LEFRANC L., «Organisation définitive d'un "Bureau Julia" à "l'Institut de Recherches Psychiques de France"», *Le Monde psychique, Organe*

BIBLIOGRAPHIE

- mensuel «l'Institut de recherches psychiques de France» pour l'étude expérimentale des phénomènes spirites*, février 1912, n° 12, p. 353-379.
- LEGRAIN Paul-Maurice, *Éléments de médecine mentale appliqués à l'étude du Droit (Cours professé à la Faculté de Droit en 1905)*, Paris, Arthur Rousseau, 1906.
- LE SAVOUREUX, «Étude médico-psychologique sur le spleen», *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, mars 1914, n° 3, t. XVIII, p. 95-108.
- LEVILLAIN Fernand, *Essais de neurologie clinique. Neurasthénie de Beard et états neurasthéniformes*, Paris, A. Maloine, 1896.
- LEWES George Henry, *The Physical Basis of Mind*, Londres, K. Paul, Trench, Tubner, 1893.
- LEWIS William Bevon, *A Text-Book of Mental Diseases with Special References to the Pathological of Insanity*, Londres, G. Griffin, 1889.
- LIÉBAULT Auguste A., *Du sommeil et des états analogues considérés du point de vue de l'action du moral sur le physique*, tome I, «Partie psychologique», Paris, L'Harmattan, coll. «Encyclopédie Psychologique», 2005 [1886].
- LIÉGEOIS Jules, *De la suggestion hypnotique dans ses rapports avec le droit civil et le droit criminel*, Paris, A. Picard, 1884.
- LIÉGEOIS Jules, «Hypnotisme et criminalité», *Revue philosophique*, t. XXXIII, mars 1892, p. 233-272.
- LIPPS Theodor, *Psychologische Untersuchungen. Zur Einfühlung*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1913, 2 vol.
- LOMBROSO Cesare, *Hypnotisme et spiritisme*, Paris, Flammarion, 1926 [1909].
- LOMBROSO Cesare, *L'Homme de génie*, trad. italienne par Fr. Colonna d'Istria, Paris, Félix Alcan, 1889 [1888].
- LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel: criminel-né, fou moral, épileptique: étude anthropologique et médico-légale*, trad. italienne par M. Regnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887 [1876].
- LOMBROSO Cesare, *L'Anthropologie criminelle et ses récents progrès*, Paris, Félix Alcan, 1890.
- LOMBROSO Cesare, *Nouvelles recherches de psychiatrie et d'anthropologie criminelle*, Paris, Félix Alcan, 1892.
- LOMBROSO Cesare et FERRERO Guglielmo, *La Femme criminelle et la prostituée*, traduction de l'italien par Louise Meille, Paris, Félix Alcan, 1896.
- LONDE Albert, *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier/Villars & Fils, 1893.
- LONDE Albert, *La Photographie moderne: traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Paris, G. Masson, 1896.

- LUCAS Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, J.-B. Baillière, 1847-1850, 2 vol.
- LUYS Jules Bernard, *Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dans leurs rapports avec la pathologie mentale*, Paris, Georges Carré, 1890.
- LUYS Jules Bernard « Études de psychologie sociale sur la foule criminelle », *Annales de psychiatrie et d'hypnologie dans leurs rapports avec la psychologie et la médecine légale*, 1894, p. 289-297.
- MACARIO Maurice Martin Antonin, *Du sommeil, des rêves et du somnambulisme dans l'état de santé et de maladie*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1978 [Lyon/Paris, Perisse Frères, 1857].
- MAGNAN Valentin et LEGRAIN Paul-Maurice, *Les Dégénérés (état mental et syndromes épisodiques)*, Paris, Rueff & C<sup>ie</sup>, 1895.
- MAGNIN Émile, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, préface de Théodore Flournoy, illustrations de Frédéric Boissonnas, Paris: Alcan; Genève: Atar, 1910 [1905].
- MALATO Charles, *Les Classes sociales au point de vue de l'évolution zoologique*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1907.
- MATHIEU Albert, *Neurasthénie (épuisement nerveux)*, Paris, Rueff, 1892.
- MAUDSLEY Henry, *Physiologie de l'esprit*, trad. de l'anglais par Alexandre Herzen, Paris, C. Reinwald, 1879 [1876].
- MAURY Louis Ferdinand Alfred, *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1862 [1861].
- MAURY Louis Ferdinand Alfred, « De certains faits observés dans les rêves et dans l'état intermédiaire entre sommeil et veille », *Annales médico-psychologiques*, vol. 3, 1857, p. 157-176.
- MAURY Louis Ferdinand Alfred, « Des hallucinations hypnagogiques, ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil », *Annales médico-psychologiques*, n° 11, 1848, p. 26-40.
- MAXWELL John, *Les Phénomènes psychiques*, préface de Charles Richet, Paris, Félix Alcan, 1903.
- MEIGE Henry, « L'Hystérie dans l'histoire et l'hystérie dans l'art. Évolution nécessaire de la critique médicale », *La Presse médicale*, n° 34, mercredi 28 avril 1909, p. 337-339.
- MÉRIC Élie, *Le Merveilleux et la science. Étude sur l'hypnotisme*, Paris, Letouzey et Ané, 1891 [1887].
- MESMER Franz Anton, *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005 [1781].
- METZGER Daniel, *Essai de spiritisme scientifique*, Paris, Librairie des sciences psychologiques, 1894.

BIBLIOGRAPHIE

- MICHON Émile, *Un peu de l'âme de bandits. Étude de psychologie criminelle*, Paris, Dorbon-Ainé, [s. d.].
- MITCHELL Silas Weir, *Des lésions des nerfs et de leurs conséquences*, traduit par Albert Dastre, Paris, G. Masson, 1874.
- MOLL Albert, *The Study of Hypnosis*, New York, Institute for Research in Hypnosis Publication Society/The Julian Press Inc., 1958 [1889].
- MOLL Albert, *Hypnotism*, Londres, Walter Scott, 1891.
- MONIN Ernest, *Pour le Beau sexe. Causeries d'un vieux spécialiste*, Paris, Albin Michel, 1914.
- MONIN Ernest, *Les Névropathes. Médecine et hygiène du système nerveux*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1900.
- MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques*, présentation de Claude Olievenstein, Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1980 [1845].
- MOREL Bénédicte-Augustin, *Traité de dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et de ses causes qui produisent ces variétés malades*, Paris, Baillière et Fils, 1857.
- MORSELLI Henri, «Médiumnisme et prestidigitation. (À propos d'Eusapia Palladino)», *Annales des sciences psychiques*, 16 mai-1<sup>er</sup> juin 1908, n° 10-11, p. 157.
- MOSSO Angelo, *La Fatigue intellectuelle et physique*, trad. de l'italien par P. Langlois, Paris, Félix Alcan, 1908 [1891].
- MOUTIN Lucien, *Le Diagnostic de la suggestibilité*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896.
- MÜNSTERBERG Hugo, *Psychology and Industrial Efficiency*, Londres: Constable & Co.; Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1913.
- MÜNSTERBERG Hugo, *American Problems from the Point of View of a Psychologist*, Freeport, Books for Libraries Press, 1969 [1910].
- MYERS Frederic William Henry, *La Personnalité humaine: sa survivance, ses manifestations supranormales*, trad. et adapt. de Samuel Jankelevitch, Paris, Félix Alcan, 1910 [1903].
- NAVILLE Ernest, «Hallucinations visuelles à l'état normal», *Archives de Psychologie*, t. VIII, n° 30, décembre 1908, p. 200-206.
- NOIZET François-Joseph, *Mémoire sur le somnambulisme et le magnétisme animal*, Paris, L'Harmattan, coll. «Encyclopédie Psychologique», 2005 [1820-1854].
- NORDAU Max, *Dégénérescence*, 2 tomes, trad. de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894.
- OCHOROWICZ Julian, *De la suggestion mentale*, préface de Charles Richet, Paris, O. Doin, 1889 [1886].

- ONFRAY René et TESSIER Georges, *L'Œil et le praticien. Consultations ophtalmologiques et occultistes d'urgence à l'usage des médecins non spécialistes*, Paris, Vigot Frères, 1912.
- OSTY Eugène, *Lucidité et intuition. Étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1913.
- PACHEU Jules, *Psychologie des mystiques chrétiens. Les Faits: le poème de la conscience. Dante et les mystiques*, Paris, Perrin & C<sup>ie</sup>, 1909.
- PAULHAN Frédéric, *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1887.
- PAULHAN Frédéric, «Qu'est-ce que l'association?», *Revue philosophique*, t. LXXIX, janvier-juin 1915, p. 473-504.
- PAYOT Jules, *L'Éducation de la volonté*, Paris, Alcan, 1912 [1893].
- PETER Joseph, «L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing sur les deux médiums à matérialisation, Mesdemoiselles Eva C. et Stanislaw P.», *Annales des sciences psychiques*, janvier 1914, n° 1, p. 12-28.
- PETIT Georges, *Essai sur une variété de pseudo-hallucinations, les autoreprésentations aperceptives*, Bordeaux, Imprimerie de l'université et des facultés, 1913.
- PIÉRON Henri, *Le Cerveau et la pensée*, Paris, Félix Alcan, 1923.
- PIÉRON Henri, «La Rapidité des processus psychiques», *Revue philosophique*, janvier-juin 1903, n° 1-6, p. 89-95.
- PIÉRON Henri et VASCHIDE Nicolas, *La Psychologie du rêve au point de vue médical*, Paris, Baillière et Fils, coll. «Les actualités médicales», 1902.
- PITRES Albert, *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme*, 2 tomes, Paris, O. Doin, 1891.
- PITRES Albert et RÉGIS Emmanuel, *Les Obsessions et les impulsions*, Paris, O. Doin, 1902.
- Pornographie, alcoolisme: plaies sociales/Actions populaire*, Paris/Reims, A. Noël/Action populaire, 1913.
- PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile*, trad. de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber; Marielène Weber (éd. établie et présentée), Paris, Gallimard, 2000 [1922].
- PROUST Adrien et BALLETT Gilbert, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson et C<sup>ie</sup>, 1897.
- QUERTON Louis, *L'Augmentation du rendement de la machine humaine*, Bruxelles/Leipzig, Misch et Thron, 1905.
- RÉGIS Emmanuel, *La Folie dans l'art dramatique*, Grenoble, Imprimerie Allier Frères, 1903.
- REGNARD Paul, *Les Maladies épidémiques de l'esprit. Sorcellerie, magnétisme, morphinisme, délire des grandeurs*, Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1887.
- REICHENBACH Karl Ludwig (von), *Lettres odiques-magnétiques du Chevalier de Reichenbach*, Paris, Cahagnet et Germer-Baillière, 1853.

## BIBLIOGRAPHIE

- RIBOT Théodule, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 1900 [1889].
- RIBOT Théodule, *Les Maladies de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1897 [1881].
- RIBOT Théodule, *Les Maladies de la volonté*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1883].
- RIBOT Théodule, *Les Maladies de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 1897 [1885].
- RIBOT Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1926 [1900].
- RICHE André, *Les États neurasthéniques. Diagnostic et Traitement*, Paris, Baillière et Fils, coll. « Les actualités médicales », 1908.
- RICHER Paul, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885 [1881].
- RICHER Paul, *L'Art et la médecine*, Paris, Gaultier/Magnier et C<sup>ie</sup>, 1901.
- RICHER Charles, *Traité de métapsychique*, Bruxelles, Artha Production, 1994 [1922].
- RICHER Charles, *Essai de psychologie générale*, Paris, Félix Alcan, 1901 [1887].
- RICHER Charles, *L'Homme et l'intelligence: fragments de physiologie et de psychologie*, Paris, Félix Alcan, 1884.
- RICHER Charles, « La Personnalité et la mémoire dans le somnambulisme », *Revue philosophique*, vol. XV, 1883, p. 225-242.
- RIGNÉ R. (de la Ville de), *Rôle de l'âme et du cerveau dans le sommeil magnétique*, Vichy, Imprimerie Wallon Frères, 1907.
- ROCHAS D'AIGLUN (Colonel de), *Les États profonds de l'Hypnose*, Paris, Chamuel/G. Carré, 1892.
- ROCHE J.-M. (de), *Le Succès dans la vie ou l'influence sur ses semblables par le magnétisme, l'hypnotisme et les rayons N, comprenant en supplément le cours complémentaire scientifique de magnétisme et d'hypnotisme rédigé par A. Tranquilli et M. Augaigne*, Paris, L'Union psychique, 1909 [3°].
- ROLFI R. P. Pie-Michel, *La Magie moderne ou l'hypnotisme de nos jours*, trad. de l'italien par l'abbé H. Dorangeon, introduction de M<sup>gr</sup> Élie Méric, Paris, Ancienne Maison Ch. Douniol, 1902.
- ROSSI Pasquale, *Les Suggesteurs et la foule. Psychologie des meneurs, artistes, orateurs, mystiques, guerriers, criminels, écrivains, enfants, etc.*, trad. de l'italien par Antoine Cundari, Paris, A. Michalon, 1904 [1902].
- ROSSI Pasquale, « Psicologia collettiva » [1899], *Psicologia collettiva. Studi e ricerche* [dans Silvio ALOVISIO (dir.), *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 132-136].
- SAGERET Jules, *Paradis laïques*, Paris, Mercure de France, 1909.
- SCHREBER Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Le Seuil, 2005 [1903].

- SCHRENCK-NOTZING Albert (de), *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, trad. de l'allemand par E. Longaud, préface de Charles Richet, Paris, Payot, 1925 [1920].
- SCHRENCK-NOTZING Albert (de), « Die Gerichtliche Medizinische Bedeutung der Suggestion », *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, Leipzig, t. 5, 1900, p. 1-36.
- SCHULTZE Ernst, *Die Jugendlichen Verbrecher im Gegenwärtigen und Zukünftigen Strafrecht*, Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1910.
- SEMON Richard, *Die Mneme als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1911 [1909].
- SIDGWICK Henry, « Statistical Inquiry into Hallucinations », *International Congress of Experimental Psychology*, Londres, Williams & Norgate, 1892, p. 56-61.
- SIDGWICK Henry, JOHNSON H., MYERS F. W. H. et PODMORE F., « Report on the Census of Hallucinations », *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 1894, n° 10, p. 25-422.
- SIGHELE Scipio, *La Foule criminelle*, trad. fr. par P. Vigny, Paris, Félix Alcan, 1892 [1891].
- SIMMEL Georg, « Gie Großstädte und das Geistesleben », *Das Abendteuer und andere Essays*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 2010 [1903], p. 9-23 [« The Metropolis and Mental Life », dans Kurt H. WOLFF (trad. et dir.), *The Sociology of Georg Simmel*, New York, The Free Press; Londres, Collier/Macmillan Limited, 1964, p. 409-424].
- SIMON Paul-Max, *Le Monde des rêves*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1888.
- SIMON Paul-Max, *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1891 [1877].
- SOLLIER Paul, *Les Phénomènes d'autoscopie: l'hallucination de soi-même*, Paris, L'Harmattan, 2006 [1903].
- SOLLIER Paul, *Le Problème de la mémoire. Essai de psycho-mécanique*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- SOURIAU Paul, *La Suggestion dans l'art*, Paris, Félix Alcan, 1893.
- SPENCER Herbert, *Principes de psychologie*, 2 vol., trad. de l'anglais par Th. Ribot et A. Espinas, Paris, Félix Alcan, 1909-1912.
- SULLY James, *Les Illusions des sens et de l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1900 [1883].
- SURBLED Georges, *Spirites et médiums. Choses de l'autre monde*, Paris, Charles Amat Éditeur, 1901 [2°].
- TAINÉ Hyppolyte-Adolphe, *De l'intelligence*, 2 vol., Paris, Hachette, 1920 [1870].
- TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2001 [1890].
- TARDE Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989 [1901].



BIBLIOGRAPHIE

- TARDE Gabriel, « La Criminalité professionnelle », dans *Congrès international d'anthropologie criminelle, compte rendu des travaux de la 4<sup>e</sup> session*, Genève, 24-29 août 1896, Genève, Georg, 1897, p. 76-85.
- TARDIEU Émile, *L'Ennui : étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1913 [1903].
- TASSY Edme, *Le Travail d'idéation. Hypothèses sur les réactions centrales dans les phénomènes mentaux*, Paris, Félix Alcan, 1911.
- TAUSK Victor, « De la genèse de l'appareil à influencer au cours de la schizophrénie », *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot/Rivages, 2000 [1919], p. 177-217.
- TAUSK Victor, *L'« Appareil à influencer » des schizophrènes*, Paris, Payot & Rivages, 2010 [1975] [1919].
- TISSIÉ Philippe, *Les Rêves. Physiologie et pathologie*, préface d'Eugène Etienne Azam, Paris, Félix Alcan, 1890.
- THOLONET Victor (du), *L'Incessante évolution. Essai sur le progrès et les mœurs*, Paris, Revue « Les Idées et les Livres », 1905.
- THULIÉ Henri, *La Femme : essai de sociologie physiologique*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885.
- TOULOUSE Édouard, *Les Causes de la folie. Prophylaxie et assistance*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896.
- TOULOUSE Édouard, « La Folie, maladie curable et évitable et l'hygiène mentale. Causerie faite au cours de la séance publique de la Ligue d'Hygiène mentale le 1<sup>er</sup> juin 1921 à la Sorbonne », *Le Bulletin médical*, n° 34, mercredi 17 et samedi 20 août 1921, p. 672.
- Vaschide Nicolas, « Les Recherches sur les rêves du Marquis d'Hervey-Saint-Denis », *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, janvier 1906, p. 45-65
- VISCHER Robert, « Le Sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique », trad. française de Maurice Elie, *Aux Origines de l'empathie*, Nice, Éditions Ovadia, 2009 [1873], p. 57-100.
- WERTHEIM SALOMONSON J. K. A., (dir.), *Compte-rendu des travaux de la Cinquième Session du Congrès international d'Anthropologie criminelle tenue à Amsterdam du 9-14 septembre 1901*, Amsterdam, Imprimerie de J. H. de Bussy, 1901.
- WINSLOW Forbes L. S., *Spiritualistic Madness*, Londres, Baillière/Tindall and Cox, 1877.
- WUNDT Wilhelm, *Hypnotisme et suggestion. Étude critique*, trad. de l'allemand par A. Keller, Paris, Félix Alcan, 1893.
- WUNDT Wilhelm, *Principes de psychologie physiologique (1874-1880)*, 2 tomes, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005.
- YAWGER N. S., « Hypnagogic Hallucinations with Cases Illustrating Some Sane Manifestations », *Journal of Abnormal Psychology*, juin 1918, p. 73-76.
- YUNG Émile, *Hypnotisme et spiritisme*, Genève, Librairie R. Burkhardt, 1890.

**I. 2 Cinéma, spectacles, culture et dispositifs audiovisuels**

- ADESSI Luigi, « Cinematografo e traviamiento dei minorenni », *Apollon*, n° 5, 1916, p. 9.
- ALTENLOH Emilie, *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die Sozialen Schichten ihrer Besucher*, Iéna, Eugen Diederichs, 1914.
- ANGELUCCI Arnaldo, « Le Malattie degli occhi prodotte dai cinematografi », *Malpighi, Gazzetta medica di Roma*, 1906 [dans Silvio ALOVISO, *L'Occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 137-138].
- ANTONIN Pierre, « Affections oculaires des artistes de cinéma », compte rendu de la séance de la Société de médecine de Paris du 9 janvier 1925, *La Presse médicale*, 13 novembre 1926, n° 91.
- ARDIGO Roberto, « L'Unità della coscienza », *Opere filosofiche*, vol. VII, Padoue, Angelo Draghi, 1898 [dans Silvio ALOVISO, *L'Occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 129-131].
- ARNOULD G., « Cinéma », *L'illusionniste*, n° 125, mai 1912, p. 157-158.
- BABIN Gustave, « Les Coulisses du cinématographe », *L'illustration, Journal universel*, 28 mars 1908, n° 3396, p. 211-215; n° 3397, 4 avril 1908, p. 238-242.
- BANET-RIVET Pierre, « La Représentation du mouvement et de la vie », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> août 1907, p. 590-621.
- BARBENS Francisco (de), *La Moral en la calle, en el cinematografo y en el teatro*, Barcelone, Ed. Luis Gili, 1914.
- BERTINETTI Giovanni, « Il cinema scuola di volontà e di energie », *La Vita Cinematografica*, n° 9, décembre 1918 [dans Alberto FARASSINO et Tatti SANGUINETI (dir.), *Gli Uomini forti*, Milan, Mazzota, 1983, p. 159-164].
- BILLSTRØM Jacob, « La Censure psychiatrique du cinématographe en Suède », *Bulletin mensuel de la Ligue d'hygiène mentale*, Paris, n° 4, décembre 1921, p. 53-56.
- BOURDON Benjamin, « Le Cinématographe et la persistance des impressions lumineuses », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 1-2, 15 janvier-15 février 1931, p. 470-472.
- CANUDO Ricciotto, *L'Usine aux images. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Séguier, 1991.
- CAROLY Jean, « Les Médioms sont-ils des prestidigitateurs? », *L'illusionniste*, mai 1908, p. 52-53; juin 1908, p. 62-63; juillet 1908, p. 76.
- CAROLY Jean, « Débat sur les fantômes », *L'illusionniste*, février 1912, n° 122, p. 124-125; mars 1912, n° 123, p. 136-137.
- CHASSAIGNE Lucien, « Le Cinéma fortifie l'œil et augmente l'acuité visuelle », *Le Journal*, 29 mai 1914, p. 7.

BIBLIOGRAPHIE

- CLAIR G., « Cinématophtalmie », *Le Fascinateur. Organe des récréations instructives de la Bonne Presse*, n° 83, 1<sup>er</sup> novembre 1909, p. 338.
- CLARETIE Jules, *Voyages d'un Parisien*, Paris, A. Faure, 1865.
- D'ABUNDO Giuseppe, « Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici », *Rivista italiana di neuropatologia psichiatria ed elettroterapia*, oct. 1911 [*Bianco e Nero*, n° 550/551, mars 2004-janvier 2005, p. 61-65; trad. française : « Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés », dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 288-295].
- DESFOSSÉS P., « Le Danger des cinématographes », *La Presse médicale*, n° 103, samedi 14 décembre 1912, p. 1327-1328 et p. 1356.
- DESLANDES Jacques, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Le Cerf, 1963.
- DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, t. 1, Bruxelles, Casterman, 1966.
- DOUMIC René, « L'Âge du cinéma », *Revue des Deux Mondes*, t. 16, 1913, p. 919-930.
- DOYEN Eugène, « Le Cinématographe et l'enseignement de la chirurgie », *Revue critique de médecine et de chirurgie*, n° 1, 15 août 1899, p. 1-6.
- DRUCKER Samuel, « Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner », *Neue Zeit*, n° 32, 1914, p. 867-872.
- DUENSCHMANN Hermann, « Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie », dans Albert Kümmel et Petra Löffler (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002 [1912], p. 85-99.
- EDIPI, « Il teatro della nevrosi », *La Scena illustrata*, vol. XLVI, n° 168, 1<sup>er</sup> juillet 1910, p. 14-15.
- EDIPI, « Cinematografia », *Fiammetta*, I, n° 23, 4 octobre 1896, p. 2-3.
- EDIPI, « Le Stranezze della nevrosi », *Fiammetta*, I, n° 32, 6 décembre 1896, p. 2-3.
- ELSNER Fritz, « Zur Kinofrage », *Die Neue Zeit* 32, vol. 1, n° 17, 23 janvier 1914, p. 671-673 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film : Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p.138-143].
- EPSTEIN Jean, *Bonjour Cinéma*, Paris, La Sirène, 1921
- EPSTEIN Jean, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922.
- EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma I et II*, Paris, Seghers, 1974-1975.
- FANTASIO, « Cinémas », *Le Film*, 12 juin 1914 [dans Marcel L'HERBIER (dir.), *Intelligence du cinéma*, Paris, Coréa, 1946, p. 78-81].
- FELKE Nado, « Die Gesundheitsschädlichkeit des Kino », *Die Umschau*, n° 17, 1913, p. 254-255.

- FIORITA Angelo Luigi, «L'Elogio della cinematografia», *Il Maggese cinematografico*, n° 11, 10 juin 1914, p. 1.
- FISCHER G., «Les Troubles de la vision par le cinéma. D'après le Docteur E. Ginestous», *Le Concours médical*, n° 37, 1<sup>er</sup> septembre 1935, p. 2581-2582.
- FOA Carlo, «Movimento e cinematografia», *Il Secolo XX*, vol. VI, n° 5, mai 1907, p. 419-429 [dans Silvio ALOVISO (dir.), *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 139-148].
- FORD Charles et JEANNE René, *Le Cinéma et la presse: 1895-1960*, Paris, A. Colin, 1961.
- FÖRSTER Franz, «Das Kinoproblem und die Arbeiter», *Die Neue Zeit* 32, vol. 1, n° 13, 26 janvier 1914, p. 483-487 [dans Jörg SCHWEINITZ, (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 131-137].
- FORSTER R., «Il genere di oggi... e di domani», *L'Arte muta*, n° 2, 1916, p. 9-11.
- FREEBURG Victor Oscar, *The Art of Photoplay Making*, New York, Arno Press/The New York Times, 1970 [1918].
- GAUPP Robert, «Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend», *Die Hochwacht*, n° 11, 1912, p. 263-271.
- GAUPP Robert, «Das Gefahren des Kino», *Süddeutsche Monatsheft* 9, vol. 2, n° 9, 1911/1912, p. 363-366 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 64-69].
- GAUPP Robert, «Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt», *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai 1912 in Tübingen*, Konrad Lange, München, 1912, p. 1-12 [dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 2002, p. 100-114].
- GAUTIER Émile, «À propos du cinématographe», *La Science française*, n° 58, 21 février 1896, p. 33-34.
- GAUTIER Émile, «L'Automobilisme et les transports urbains», *La Science française*, n° 126, 7<sup>ème</sup> année, 23 juin 1897, p. 321.
- Gazetta del Popolo* [s. a.], «La Suggestione delittuosa dei cinematografi e della letteratura criminale», *Eco Film*, n° 1, 1913, p. 12-13.
- GEMELLI Agostino, «Le Cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche», *Vita e Pensiero*, vol. XII, n° 17, 4 avril 1926 [dans Silvio ALOVISO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 209-220].
- GENIL-PERRIN Georges, «Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques chez les nerveux», *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, n° 11, novembre 1912, t. XVI, p. 511-512.

## BIBLIOGRAPHIE

- GINESTOUS Étienne, «Les Cinématophtalmies (troubles oculaires par cinéma)», *Gazette hebdomadaire des sciences médicales*, n° 23, 6 juin 1909, p. 265-269; n° 31, 1<sup>er</sup> août 1909, p. 367-368.
- GINESTOUS Étienne, «Les Troubles oculaires de la vision», *Le Concours médical*, n° 37, 1<sup>er</sup> septembre 1935, p. 2581-2582.
- GORKI Maxime [I. M. Pacatus], «J'étais hier au royaume des ombres» [1896], trad. du russe par Valérie Pozner, 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 115-118.
- GÖTZE Otto, «Jugendpsyche und Kinematograph», *Zeitschrift für Kinderforschung/Organ der Gesellschaft für Heilpädagogik und des Deutschen Vereins zur Fürsorge für Jugendliche Psychopathen*, n° 12, 1911, p. 416-424.
- Guide des Plaisirs à Paris*, Paris, 1908.
- GUILHERMET Georges, «Influence de l'image et du spectacle sur la criminalité», *Revue de psychothérapie et de psychologie appliquée*, n° 5, mai 1923, 4<sup>e</sup> série, p. 75-76.
- GUY Michèle-Andrée, «À propos du cinématographe», *Revue chrétienne*, 1917, 4<sup>e</sup> série, p. 265-269.
- GUYAU Jean-Marie, «La Mémoire et le Phonographe», *Revue philosophique*, t. IX, 1880, p. 319-322.
- G. S., «La Cinematografia del sogno», *L'Illustrazione cinematografica*, n° 5, 1915, p. 33-34.
- HÄFKER Hermann, «Der Ruf nach Kunst», *Kino und Kunst*, M. Gladbach, 1913, p. 5-11 [dans Jörg SCHWEINITZ, (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 89-97].
- HÄFKER Hermann, «Zur Dramaturgie der Bilderspiele», *Der Kinematograph*, n° 32, 7 août 1907.
- HAUGMARD Louis, «L'«Esthétique» du cinématographe», *Le Correspondant*, 10 mai 1913, p. 762-771.
- HELLWIG Albert, *Schundfilm. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waifenhaufes, 1911.
- HELLWIG Albert, «Kinematograph und Zeitgeschichte», *Grenzbote* 72, vol. 3, n° 39, 1913, p. 612-620 [dans Jörg SCHWEINITZ, (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 97-109].
- HELLWIG Albert, «Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen», *Ärztliche Sachverständigenzeitung*, n° 20, 1914, p. 119-124 [dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 2002, p. 115-128].
- HELLWIG Albert, «Das Strafmass gegen Kinobesitzer»; «Kinotheater und Verbrechenverfolgung», *Monatsschrift für Kriminalpsychologie und*

- Strafrechtsreform*, avril 1914-mars 1918, 11<sup>ème</sup> année, p. 691-694, p. 670-672.
- HELLWIG Albert, «Kinematograph und Verbrechen», *Monatsschrift für Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform*, 1912-1913, 9<sup>ème</sup> année, p. 711-713.
- HELLWIG Albert, «Die Beziehung zwieschen Schundliteratur, Schundfilms und Verbrechen. Das Ergebnis einer Umfrage», *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik*, 1913, vol. 51, p. 1-32.
- HELLWIG Albert, «Illusionen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen», *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik*, n° 1, 1914, p. 37-40.
- HELLWIG Albert, «Hypnotismus und Kinematograph», *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie*, n° 6, 1916, p. 310-315.
- HELME François, «L'illusionnisme et quelques autres propos profitables sur l'illusion», *La Presse médicale*, n°91, samedi 13 novembre 1909, p. 881-886.
- HENCHOZ Louis, «Le Cinéma», *Annuaire de l'Instruction publique en Suisse*, 1922, p. 221-235.
- HOOD Fred [Friedrich Huth], «Die Illusion im kinematographischen Theater», 1907 [dans Albert KÜMMEL et Petra LÖFFLER (dir.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 2002, p. 63-66].
- HOVEN Henri, «Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales», *Bulletin de la Société de médecine mentale de Belgique*, n° 174, juin 1914, p. 201-208.
- HUGHES A. M., «Moving Pictures: a Tonic for the Eyes», *Moving Picture Magazine*, novembre 1915, vol. 10, p. 89-90.
- LANGHE Konrad, «Der Zukunft des Kinos», *Bühne und Welt* 16, vol. 2, n° 16, 1913/1914, p. 151-156 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 109-120].
- LAPIERRE Marcel, *Les Cent visages du cinéma*, Paris, B. Grasset, 1948.
- LAPIERRE Marcel, *Anthologie du cinéma: rétrospective par les textes de l'art muet qui devient parlant*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.
- LAST F. W., «A Psychological Note on the Photo-Play», *Journal of Abnormal Psychology*, décembre-janvier 1916-1917, p. 334-346.
- «Le Cinématographe de MM. Auguste et Louis Lumière», *La Nature*, n° 1148-1174, 1895, 2<sup>e</sup> semestre, p. 215-216.
- LE FRAPER Charles (dir.), *Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie: les projections animées*, Paris, Édition du Courrier Cinématographique [autour de 1912].

BIBLIOGRAPHIE

- L'HERBIER Marcel, *Intelligence du cinéma*, Paris, Coréa, 1946.
- LOJACONO Liborio, «Turbe nerveuse consecutive alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica», *Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia*, vol. 1, janvier 1912, p. 14-15 [dans Silvio ALOVISO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 162-163].
- LOPEZ Furio, «L'Arte contemporanea e il cinematografo», *La Cinematografia italiana ed estera*, Turin, 9<sup>ème</sup> année, n° 14, 31 juillet 1915, p. 17-18, [*Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 83-86].
- LUCET Raoul, «Archives Photographiques et Phonographiques», *La Science française*, août 1897, n° 132, p. 188-190.
- LUMIÈRE Auguste et Louis, «Le Cinématographe», *Revue du Siècle*, n° 120, mai-juin 1897, p. 233-263.
- MANSUETI Cesare, «La Psicologia del cinematografo», *Lux & Cine. Rivista della cinematografia italiana ed estera*, Brescia, n° 3, novembre 1910, p.1.
- MAREY Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994 [1884].
- MAREY Étienne-Jules, *La Chronophotographie*, Paris, G. Masson, 1899.
- MARTINI Fausto Maria, «La Morte della parola», *La Tribuna*, Rome, 16 février 1912 [*Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 71-74].
- MASINI Mario Umberto et VIDONI Giuseppe, «Il Cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti», *Archivio di antropologia criminale, psichiatria e medicina legale*, 1915, n° 5-6, p. 617-629 [dans Silvio ALOVISO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 173-183].
- MÉLIÈS Georges, «Les Vues cinématographiques», dans Georges SADOUL, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985 [1907], texte publié à l'origine dans *l'Annuaire général et international de la photographie*, p. 203-218; aussi dans André GAUDREULT, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 195-222.
- MÉLIÈS Georges, «Les Coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire?», *Phono-Cinéma-Revue*, n° 2, avril 1908, p. 2-4.
- MÉLIÈS Georges, «Apparitions ou simulations? Un pari de 20000 francs sur les fantômes», *Le Matin*, n° 10884, 15 décembre 1913, p. 1-2.
- MÉLIÈS Georges, «La Querelle des fantômes. Les prestidigitateurs demeurent sceptiques», *Le Matin*, n° 10902, 2 janvier 1914, p. 4.
- MÉLIÈS [Georges], «Un grand succès du Théâtre Robert-Houdin», *Bulletin de l'association «Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès»*, n° 27, 2<sup>e</sup> semestre 1995 [1936], p. 43-44; n° 28, 2<sup>e</sup> semestre 1996, p. 33-35; n° 29, 2<sup>e</sup> semestre 1996, p. 35-36; n° 30, 1<sup>er</sup> semestre 1997, p. 41-43 [aussi dans *Journal de la Prestidigitation*, n° 90, juillet-août 1936, p. 326 et suivantes].

- MENINI Angelo, «Cinematografia nomade», *La Cinematografia italiana ed estera*, Turin, 9<sup>ème</sup> année, n° 14, 31 juillet 1915 [1916], p. 54 [*Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 113-115].
- MONDIO Guglielmo, «Il Cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile», *Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini*, n° 38, 1925 [dans Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 192-208].
- MONTICELLI Carlo, «Il cinematografo come divertimento popolare», *L'Illustrazione cinematografica*, n° 6, 1915, p. 320-323.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 [1921].
- MÜNSTERBERG Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, Allan Langdale (dir.), Londres, Routledge, 2002 [1916].
- MÜNSTERBERG Hugo, *Le Cinéma: une étude psychologique et autres essais*, trad. de l'anglais par Martin Richet; François Bovier et Philippe Rimann (éd. préparée par), Genève, Éditions Héros-Limite, 2010 [1916].
- MÜNSTERBERG Hugo, «Psychology and Mysticism», *The Atlantic Monthly*, vol. 83, n° 495, janvier 1899, p. 67-86.
- NIEWENGLOWSKI G.-H., «Dangers des projections lumineuses», *La Science française*, août 1887, n° 132, p. 9-11.
- NIEWENGLOWSKI G.-H., «Le Cinématographe», *La Science française*, n° 56, 21 février 1896, p. 89-91.
- NIEWENGLOWSKI G.-H., «Histoire et applications de la photographie», *La Science française*, n° 79, 1896, p. 279-281.
- NOAK Victor, «Der Kientopp», *Die Aktion*, n° 29, 17 juillet 1912, p. 905-909 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 70-75].
- NOIRÉ Ludwig, *Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Mayence, Verlag von J. Diemer, 1880.
- ORESTANO Francesco, «Il Cinematografo nelle scuole», Nazionale Minerva, Rome, [1914] (texte partiellement consultable en ligne: Permanent Seminar on the History of Film Theories. URL: [<http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php>]).
- PAPINI Giovanni, «La Philosophie du cinéma» [1907], [dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 134-139].
- PATRIZI Mariano Luigi, «Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola», *La Stampa*, 19 janvier 1914, p. 2 [dans Silvio ALOVISIO, *L'Occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p.164-167].



BIBLIOGRAPHIE

- PAULIEX Michel, « Cinématographe », *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 juin 1908, p. 878.
- PERRON, « Le Cinématographe », *Magasin pittoresque*, 1896, série 2, t. 14, p. 107-110.
- PONZO Mauro, « Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche », *Atti della regia Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XLVI, n° 15, 1911 [dans Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 149-153].
- PONZO Mauro, « Il Valore didattico del cinematografo », *Rivista di Psicologia*, vol. X, n° 1, janvier-février 1914 [dans Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 168-172].
- PONZO Mauro, « Cinematografo e delinquenza minorile », *Vita e Pensiero*, n° IX, 20 juin 1919 [dans Silvio ALOVISIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013, p. 184-191].
- POULAIN Édouard, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*, Besançon, Impr. de l'Est, 1918.
- « Psicocinematografia » [s. a.], *L'illustrazione cinematografica*, rubrique « Dalle Riviste », n° 1, 1912, p. 51.
- RATH Willy, « Emporkömmling Kino », *Der Kunstwart* 26, vol. 4, n° 24, 1912/1913, p. 415-424 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 75-89].
- RAYNALY Édouard, *Les Propos d'un escamoteur, étude critique et humoristique*, Paris, C. Noblet, 1894.
- REGNAULT Félix, « Évolution du cinéma, instrument du physiologiste », *La Presse médicale*, n° 53, mercredi 5 juillet 1922, p. 1105-1107 ; « Le Rôle du cinéma en physiologie », *La Presse médicale*, n° 53, samedi 19 août 1922, n° 66, p. 1377-1378.
- REGNAULT Félix, « Le Cinématographe », *L'illustration. Journal universel*, n° 2279, 30 mai 1896, p. 446-447.
- RÉMY M., *Spirites et illusionnistes, conférences faites à la Chambre syndicale des Illusionnistes de France*, Paris, Alfred Leclerc, 1911.
- RÉMY M., « Conférences sur le spiritisme », *L'illusionniste*, n° 65, mai 1907, p. 277-279 ; n° 66, juin 1907, p. 289-291 ; n° 68, août 1907, p. 311-314.
- REYNER Albert, « Les Trucs de la cinématographie », *Le Magasin pittoresque*, 1911, série 3, t. 12, p. 187-189.
- REYNER Albert, « Comment on fabrique les cylindres du phonographe », *Le Magasin pittoresque*, 1901, série 3, t. 2, p. 168-169.

- RITTAUD-HUTINET Jacques, « La Magie et la peur: les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », dans Donata PESENTI CAMPAGNONI et Paolo TORTONESE (dir.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 141-159.
- ROBERT-HOUDIN Jean-Eugène, *Comment on devient sorcier*, Paris, Omnibus, 2006 [1868].
- ROBERTSON Étienne, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, Langres, Café Clima Éditeur, 1985 [1831].
- ROGGERI Egisto, « La Cinematografia e i ragazzi », *La Vita cinematografica*, n° 1, 1915, p. 43.
- ROUBINOVITCH Jacques et SCHIFF Paul, « Tentative d'homicide par un débile sous l'influence d'une suggestion obsédante d'origine cinématographique », *L'Hygiène mentale: Journal d'Assistance psychiatrique, d'Anthropologie criminelle et d'Intérêts professionnels*, 1927, p. 156-158.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, t. 1 et t. 2, Paris, Denoël, 1946 et 1948.
- SADOUL Georges, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985.
- SADOUL Georges, *Louis Lumière*, Paris, Seghers, 1964.
- SCHENK Paul, « Der Kinematograph und die Schule », *Ärztliche Sachverständigen-Zeitung*, vol. 14, n° 15, 1<sup>er</sup> août 1908.
- SÉE Armand, *Reproduction analytique et synthétique des scènes animées par la Photographie. Le Cinématographe de MM. A. et L. Lumière*, Lille, Le Bigot Frères, 1898.
- SELIGMANN Rafael, « Kinematograph und Traum », *Frankfurter Zeitung*, 18 octobre 1911, p. 1-2 [« Cinematografo e sogno », *Bianco e Nero*, n° 556, 2006, p. 54-55].
- SELLMANN Adolf, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », *Pädagogisches Magazin*, Langensalza, Heft. 470, 1912, p. 5-32.
- SERAO Matilde, « Parla una spettatrice », *L'Arte muta*, n° 1, 1916, p. 31-32.
- SERNER Walter, « Kino und Schaulust », *Die Schaubühne* 9, 1913, vol. 2, n° 34-35, p. 807-811 [dans Jörg SCHWEINITZ (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, p. 208-214].
- THOMALLA Curt, « Ein psychiatrisch-neurologisches Filmarchiv », *Zeitschrift für gesamte Neurologie und Psychiatrie*, septembre 1919, p. 87-97.
- THOVEZ Enrico, « L'Art du celluloïd » [1908], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 161-169.
- TODDI Emmanuele [Pietro Silvio Rivetta], « Rettangolo-Film (25×19) », *Penombra*, n° 3, 25 août 1918, p. 121-123 [*Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 35-38].
- TOULOUSE Édouard, « Psychologie du cinéma », *Le Figaro*, mercredi 28 août 1912, repris dans *Cinéma-Revue* (n° 3, mars 1913); republié sous le titre

## BIBLIOGRAPHIE

- « Le Préjugé contre le cinéma » dans *Pour Penser et agir. Conseils pratiques pour former son jugement et développer sa volonté*, Paris, La Renaissance du livre, 1919, p. 51-60 [publié et commenté par Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 125-131].
- TOULOUSE Édouard, « La Biocratie. Le Cinéma », *Le Quotidien*, 7 décembre 1926 [publié et commenté par Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 131-137].
- TOULOUSE Édouard, « La Biocratie. Le Cinéma et l'hygiène mentale », *Le Quotidien*, 28 février 1928 [publié et commenté dans Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 148-152].
- TOULOUSE Édouard et MOURGUE Raoul, « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques » [rapport du 27 juillet 1920], *La Revue de Filmologie*, n° 5, 1949, 2<sup>e</sup> année, p. 77-83 [publié et commenté dans Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 138-144].
- TOULOUSE Édouard, « Contrôles expérimentaux de l'émotion et de l'intérêt cinématographiques », dans Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 [1925], p. 171-176 [publié et commenté dans Jean-Paul MOREL, « Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », 1895, n° 60, mars 2010, p. 145-148].
- UZANNE Octave, « Théâtre cinématographique », *Sottisier des mœurs. Quelques vanités et ridicules du jour. Modes esthétiques, domestiques et sociales. Façons de vivre, d'être et de paraître. Bluffs scientifiques et médicaux. Évolution des manières, de l'esprit et du goût, etc.*, Paris, Émile Paul, 1911, p. 332-337.
- VALERIO Ferruccio, « Il cinematografo in terapia. La nevrastenia », *Film*, n° 12, 19 avril 1914.
- VICTOR, « L'Igiene e gli operatori », *Cinema*, Napoli, n° 59, 1913, p. 57.
- VIGOUROUX Auguste, « La Conjonctivite actinique des artistes de cinéma », *La Presse médicale*, samedi 9 juin 1928, n° 46, p. 727.
- WEISER Martin, *Medizinische Kinematographie*, Dresde/Leipzig, Steinkopff, 1919.
- WILD A., Pasteur, « Bekämpfung des Kinematographen-Unwesens », *Jahrbuch für Jugendfürsorge*, supplément aux *Annales suisses d'hygiène scolaire*, Zürich, Zürcher & Furrer, 1911-1916.
- YHCAM, « Un réalisme invraisemblable » [1912], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 237-239.

## II. LITTÉRATURE SECONDAIRE

## II. 1. Cinéma et dispositifs audiovisuels

- ABEL Richard, *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres/New York, Routledge, 2005.
- ABEL Richard (dir.), *Silent Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1996.
- ABEL Richard, *The Ciné Goes to Town, French Cinema, 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1994.
- ABEL Richard, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- ALBANO Lucilla et PRAVADELLI, Veronica (dir.), *Cinema e Psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008.
- ALBERA François, «Le Paradigme cinématographique», *1895*, n° 66, 2012, p. 8-33.
- ALBERA François, «L'École comique française, une avant-garde posthume?», *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 77-113.
- ALBERA François, «Le "Cinéma projeté" et les périodisations de l'histoire technique du cinéma», dans Enrico BIASIN, Roy MENARINI et Federico ZECCA (dir.), *Le Età del cinema/The Ages of Cinema*, XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/DAMS Gorizia, 2008, p. 393-400.
- ALBERA François, «Émile Cohl, dans sa ligne: de la blague au trait», *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 53, décembre 2007, p. 241-257.
- ALBERA François, «Pour une épistémographie du montage: le moment Marey», dans François ALBERA, Marta BRAUN et André GAUDREAU (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux origines de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of the Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot, 2002, p. 31-46.
- ALBERA François, «Pour une épistémographie du montage: préalables», *CINÉMAS*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 11-32,
- ALBERA François, «Cinéma et arts plastiques», *Cinéma & Cie*, n° 1, automne 2001, p. 84-97.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria (dir.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria, «Le Dispositif n'existe pas!», *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 14-38.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERA François et TORTAJADA Maria, «Prolégomènes à une critique des “télé-dispositifs”», dans Mireille BERTON et Anne-Katrin WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 35-56.
- ALBERA François et TORTAJADA Maria, «L'Épistémè “1900”», dans André GAUDREAU, Catherine RUSSELL et Pierre VERONNEAU (dir.), *Le Cinéma, nouvelle technologie du xx<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20<sup>th</sup> Century*, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62.
- ALBERA François, BRAUN Marta et GAUDREAU André (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux origines de la culture visuelle moderne/ Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of the Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot, 2002.
- ALBERA François et LEVÈVRE Martin (dir.), «La Filmologie de nouveau», *CINÉMAS*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009.
- ALLEN Richard, *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997.
- ALLEN Robert C., «From Exhibition to Reception. Reflections on the Audience in Film History», *Screen*, vol. 31, n° 4, 1990, p. 347-357.
- ALOVISIO Silvio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Turin, Kaplan, 2013.
- ALOVISIO Silvio, «Il Cinematografo come macchina allucinogena: su alcune osservazioni psicopatologiche del 1911», *Bianco e nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005, p. 53-58.
- ALOVISIO Silvio, «La Spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento» dans Monica DALL'ASTA *et al.* (dir.), *Non Solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologne, Cineteca di Bologna, 2008, p. 269-288.
- ALOVISIO Silvio, «Alle origini del pubblico novecentesco. Lo spettatore cinematografico nel dibattito italiano d'inizio secolo», *Problemi dell'informazione*, n° 2, 2011, p. 300-314.
- ALOVISIO Silvio, «Lo Schermo di Zeusi. L'Esperienza dell'illusione in alcune riflessioni cinematografiche del primo Novecento», *La Valle dell'Eden*, n° 23-24, 2010, p. 97-118.
- ALOVISIO Silvio et VENTURINI Simone (dir.), «Cinema e scienze nel primo Novecento: discorsi, film, sperimentazioni», *Immagine. Note di storia del cinema*, n° 6, 2012.
- ALOVISIO Silvio, MAZZEI Luca et SPINOSA Domenico, «Reception Theories in Early Italian Cinema», dans Francesco CASSETTI, Jane GAINES et Valentina RE (dir.), *Dall'Inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva / Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 45-59.

- ALOVISIO Silvio et MAZZEI Luca, «“Materia grigia, sensibili ai segni...” L’Esperienza cinematografica nella riflessione psicologica italiana degli anni Dieci», dans Raffaele DE BERTI et Massimo LOCATELLI (dir.), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, Pisa, ETS, 2008, p. 179-209.
- ALOVISIO Silvio et MAZZEI Luca, «Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici», dans Ruggero EUGENI et Dario VIGANO (dir.), *Attraverso lo schermo: Dalle origini agli anni Venti*, Rome, Ente dello spettacolo, 2006, p. 97-127.
- ANDRÉ Emmanuelle, *Le Choc du sujet. De l’hystérie au cinéma (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- ANDRÉ Emmanuelle, «Augustine, actrice de cinéma, ou la Belle Convulsive à l’œuvre», *Trafic*, n° 69, printemps 2009, p. 123-134.
- ANDRIOPOULOS Stefan, *Besessene Körper: Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, Munich, W. Fink, 2000.
- ANDRIOPOULOS Stefan, *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2008.
- ANDRIOPOULOS Stefan, «La Télévision psychique», trad. par Francesco Gregorio, dans Mireille BERTON et Anne-Katrin WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l’audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 57-75 [«Psychic Television», *Critical Inquiry*, n° 31, printemps 2005, p. 618-637].
- ANDRIOPOULOS Stefan, «The Terror of Reproduction: Early Cinema’s Ghostly Doubles and the Right to One’s Own Image», *New German Critique*, automne 2006, n° 99, p. 501-520.
- ANDRIOPOULOS Stefan, «Spellbound in Darkness: Hypnosis as an Allegory of Early Cinema», *The Germanic Review*, 2002, vol. 77, n° 2, p. 102-116.
- ANDRIOPOULOS Stefan, «Die Revolution und der Kinematograph: Massen und Medien im Fin de siècle», dans Gudrun GERSMANN et Hubertus KOHLE (dir.), *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 30-36.
- ANDRIOPOULOS Stefan et DOTZLER Bernhard J., *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp Verlag, 2002.
- ARNOLDY Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, 2004.
- ARNOLDY Édouard, «L’Histoire croisée des images», *CINÉMAS*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004.
- ARNOLDY Édouard, «Le Cinéma, outsider de l’histoire? Propositions en vue d’une histoire en cinéma», *1895*, n° 55, juin 2008, p. 7-25.

## BIBLIOGRAPHIE

- ATTALI Norbert H. et CIARDI Michel (dir.), *Cinéma et folie*, [s. l.], Laboratoires Ciba-Geigy, 1988.
- AUMONT Jacques, *L'Œil interminable. Cinéma et Peinture*, Paris, Séguier, 1995 [1987].
- BALLHAUSEN Thomas, KRENN Günter et MARINELLI Lydia (dir.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Vienne, Verlag Filmarchiv Austria, 2006.
- BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le Cinéma: la naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008.
- BAO Weihong, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China 1915-1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
- BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BARNOUW Erik, *The Magician and the Cinema*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1981.
- BARONCINI Gabriele, «La Retina dello scienziato e il cinema dello filosofo. Note sull'uso metaforico degli apparati di registrazione delle immagini e dei suoni», *Intersezioni*, n° 10 (1), 1990, p. 83-115.
- BAUDRY Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Éd. Albatros, 1978.
- BECKMAN Karen, *Vanishing Women. Magic, Film and Feminism*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003.
- BELLAVITA Andrea et LOCATELLI Massimo, «Padre Agostino Gemelli», dans Raffaele DE BERTI et Massimo LOCATELLI (dir.), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, Pise, ETS, 2008, p. 221-234.
- BELLOÏ Livio, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec: Nota bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 2002.
- BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris P.O.L./Trafic, 2009.
- BELLOUR Raymond, «Le Déplie des émotions», *Trafic*, n° 43, 2002, p. 93-128.
- BELLOUR Raymond, «Believing in the Cinema», dans E. Ann KAPLAN (dir.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York/Londres, Routledge, 1990 [1986], p. 98-109.
- BELLOUR Raymond et KERMABON Jacques, «La "Machine à hypnose", entretien avec Raymond Bellour», *CinémAction*, n° 47, avril 1988, p. 67-72.
- BELLOUR Raymond et BERGSTROM Janet, «Alternation, Segmentaton, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour – An Excerpt», dans CONSTANCE PENLEY (dir.), *Feminism and Film Theory*, New York/Londres, Routledge, 1988, p. 186-195.
- BELOFF Zoé, «Mettre en scène l'inconscient», *Trafic*, n° 69, printemps 2009, p. 106-113.

- BELOFF Zoé, «Towards a Spectral Cinema», dans Eric KLUITENBERG (dir.), *Book of Imaginary Media, Excavating the Dream of the Ultimate Communication Media*, Rotterdam, NAI Publishers, 2006, p. 215-237.
- BELOFF Zoé, «La Vie rêvée de la technologie», *Trafic*, n° 30, été 1999, p. 84-91.
- BERGSTROM Janet (dir.), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999.
- BERTON Mireille, «Georges Méliès, la magie et les fantômes: le spectateur sidéré», Stéphanie SAUGET (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 131-142.
- BERTON Mireille, «Hypnose», dans Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 354-356.
- BERTON Mireille, «Une subjectivité écartelée entre stase et mouvement: l'image fixe et l'image animée dans le discours médical au début du XX<sup>e</sup> siècle», dans Laurent GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 63-74.
- BERTON Mireille, «A Subjectivity Torn Between Stasis and Movement: Still Image and Moving Image in Medical Discourse at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century», dans Laurent GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Between Still and Moving Images*, New Barnet, John Libbey, 2012, p. 47-58.
- BERTON Mireille, «Cinéma et sciences du psychisme en 1900: la névrose, la paramnésie, la transe», *Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Science*, n° 66, 2009, p. 103-120.
- BERTON Mireille, «Cinéma et hypnose», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 58, octobre 2009, p. 155-168.
- BERTON Mireille, «L'Apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicoanalisi all'alba della modernità», dans Lucilla ALBANO et Veronica PRAVADELLI (dir.), *Cinema e Psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodilbet Studio, 2008, p. 37-56.
- BERTON Mireille, «Alfred Binet, entre illusionnisme, spiritisme et cinéma des origines», *Recherches & Éducatons*, Nancy, n° 1, 2<sup>e</sup> semestre 2008, p. 199-204.
- BERTON Mireille, «Les Travaux de Stefan Andriopoulos», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 54, février 2008, p. 108-116.
- BERTON Mireille, «Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, septembre 2007, p. 176-181.
- BERTON Mireille, «Train, cinéma et modernité: entre hystérie et hypnose», *Décadrages. Cinéma à travers champs*, n° 6, automne 2005, p. 8-21.



## BIBLIOGRAPHIE

- BERTON Mireille, « Les Origines écotactiles de l'image cinématographique : la notion de Moi-peau », dans Alice AUTELITANO, Veronica INNOCENTI et Valentina RE (dir.), *I Cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 53-62. («Le Origini ecotattili dell'immagine cinematografica», *Bianco et Nero*, vol. LXVI, n° 550-551, 2005, p. 233-245).
- BERTON Mireille, « Freud et l'intuition cinégraphique : cinéma, psychanalyse et épistémologie », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 2-3, automne 2004, p. 153-173.
- BERTON Mireille, « Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contiguity, The Archive*, Cambridge Mass.-Londres, Harvard University Press, 2002 », 1895. *Revue de l'association française de recherche en histoire du cinéma*, n° 43, juin 2004, p. 112-117.
- BILTEREYST Daniel, MALTBY Richard et MEERS Philippe (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Londres/New York, Routledge, 2011.
- BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over: voix attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007.
- BOILLAT Alain, « Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose, 1986 », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 43, juin 2004, p. 107-111.
- BORDWELL David, *On the History of Film Style*, Cambridge Mass./Londres, Harvard University Press, 1997.
- BOTTOMORE Stephen, « The Panicking Audience? Early Cinema and the "Train Effect" », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, n° 2, p. 177-216.
- BOWSER Eileen, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990.
- BRAUN Marta, *Picturing Time: the Work of Étienne-Jules Marey*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992.
- BRAUN Marta, « Fantômes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 40-54.
- BRAUN Marta, « Marey et Demeny : la problématique de la collaboration cinématique et l'édification du corps masculin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Joyce DELIMATA (dir.), *Marey/Muybridge, pionniers du cinéma: Rencontres de Beaune/Stanford*, Beaune/Conseil régional de Bourgogne, 1996, p. 82-89.
- BRAUN Marta, KEIL Charles, KING Rob *et al.* (dir.), *Beyond the Screen. Institutions, Networks, and Publics of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- BRUNO Giuliana, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milan, La Tartaruga Edizioni, 1995 [1993].

- BRUNO Giuliana et NADOTTI Maria (dir.), *Immagini allo schermo: la spettatrice e il cinema*, trad. de l'anglais par Sara Cortellazzo et Anna Nadotti, Turin, Rosenberg & Sellier, 1991.
- BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université (Fac Cinéma), 1991 [1990].
- CAMPBELL Jan, *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*, Cambridge/Malden Mass, Polity Press, 2005.
- CAROU Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes, 2008.
- CARROLL Noël, « Modernity and the Plasticity of Perception », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 59, 2001, p. 11-17.
- CARTWRIGHT Lisa, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1995.
- CASSETTI Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milan, Bompiani, 2005.
- CASSETTI Francesco, « Theory, Post-Theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects », *CINÉMAS*, vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, p. 33-45.
- CASSETTI Francesco et MOSCONI Elena (dir.), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico*, Rome, Carocci, 2009 [2006].
- CASTLE Terry, « Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 1, automne 1988, p. 26-61.
- CHAPERON Danielle, « Hervey de Saint-Denys: projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Vincent BARRAS, Jacques GASSER, Philippe JUNOD, Philippe KAENEL et Olivier MOTTAZ (dir.), *Visions du rêve*, Genève, Goerg, 2002, p. 75-93.
- CHARCONNET-MÉLIÈS Marie-Georgette et QUÉVRAIN Anne-Marie, « Méliès et Freud, un avenir pour les marchands d'illusions? », dans Madeleine MALTHÈTE-MÉLIÈS (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 221-239.
- CHARNEY Léo et SCHWARTZ Vanessa R. (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- CHERCHI USAI Paolo, *Lo Schermo incantato: Georges Méliès (1861-1938)*, Pordenone, Le Giornate del cinema muto/George Eastman House/Biblioteca dell'Immagine, 1991.
- CHERCHI USAI Paolo et CODELLI Lorenzo (dir.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1990.
- CHRISTIE Ian, *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World*, Londres, BBC Educational Developments, 1994.

BIBLIOGRAPHIE

- COSANDEY Roland (dir), *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte chaussures*, Lausanne, Payot, 1996.
- COSANDEY Roland, GAUDREAU André et GUNNING Tom (dir.), *Une invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne: Payot; Sainte-Foy: Les Presses de l'université de Laval, 1992.
- COURCOUX Charles-Antoine, «Des machines et des hommes. Masculinité hégémonique et modernité technologique dans le cinéma américain contemporain», thèse de doctorat présentée à la faculté des lettres de l'université de Zurich, printemps 2011, 469 p.
- COWAN Michael, «Theater and Cinema in the "Age of Nervousness": *Der Andere* by Paul Lindau (1894) and Max Mack (1913)», *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 5, automne 2004, p. 65-91.
- CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994 [1990].
- CRARY Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999.
- CURTIS Scott, «Still/Moving. Digital Imaging and Medical Hermeneutics», dans Abraham GEIL et Lauren RABINOVITZ (dir.), *Memory Bytes. History, Technology, and Digital Culture*, Durham/Londres, Duke University Press, 2004, p. 218-254.
- CURTIS Scott, «Between Observation and Spectatorship: Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany», dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 87-98.
- CURTIS Scott, «The Taste of a Nation: Training Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany», *Film History*, vol. 6, n° 4, 1994, p. 445-469.
- DE KUYPER Éric, «Le Cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix», *Cinémathèque*, n° 1 et 2, 1992, p. 28-35 et p. 58-68.
- DÉSILE Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DÉSILE Patrick, «"On ne sait plus où on est". Dispositif et vertige», dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 77-95.
- DÉSILE Patrick, «Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle», *CINÉMAS*, vol. 20, n° 2-3, p. 41-63.
- DIEDERICHS Helmut, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.
- DOANE Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge Mass./Londres, Harvard University Press, 2002.

- DOANE Mary Ann, « "When the Direction of the Force Acting on the Body is Changed". The Moving Image », *Wide Angle*, vol. 7, n° 1-2, 1985, p. 42-57.
- DUBOIS Philippe, « À propos de l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat de Louis Lumière », *Revue belge du cinéma*, n° 10, hiver 1984-1985, p. 19-34.
- DULAC Nicolas et GAUDREAU André, « La Circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 29-52.
- DUPRÉ LA TOUR Claire, GAUDREAU André et PEARSON Roberta (dir.), *Le Cinéma au tournant du siècle*, Lausanne : Payot ; Québec : Nota Bene, 1999.
- ELSAESSER Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, Munich, Text + Kritik, 2002.
- ELSAESSER Thomas, « Wie frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer », dans Irmbert SCHENK (dir.), *Erlebnisort Kino*, Marbourg, Schüren, 2000, p. 34-54.
- ELSAESSER Thomas, « La Notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2005, p. 67-85.
- ELSAESSER Thomas, « Archäologie der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft », dans Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/ Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marbourg, Schüren, 2010, p. 137-157.
- ELSAESSER Thomas et BARKER Adam (dir.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990.
- EUGENI Ruggero, *La Relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milan, Vita et Pensiero, 2003.
- EUGENI Ruggero, *Semiotica dei media. Le Forme dell'esperienza*, Rome, Carocci, 2010.
- EUGENI Ruggero, *Film, sapere, società*, Milan, Vita e Pensiero, 1999.
- EUGENI Ruggero, « The Phantom of Relationship, the Poverty of Cinema and the Excess of Hypnosis », *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 2, printemps 2003, p. 47-53.
- FANCHI Mariagrazia, *Spettatore*, Milan, Il Castoro, 2005.
- FELL John L. (dir.), *Film Before Griffith*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1983.
- FISHER Lucy, « The Lady Vanishes : Women, Magic and the Movies », dans John FELL (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 339-354.
- FRIEDBERG Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- FRIEDBERG Anne, « "A properly Adjusted Window". Vision and Sanity in D. W. Griffith's 1908-1909 Biograph Films », dans Thomas Elsaesser et Adam Barker (dir.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 326-335.
- FRIZOT Michel, « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma) La Technique et ses possibles », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 316-326.
- FULLERTON John (dir.), *Screen Culture: History and Textuality*, Londres, John Libbey, 2004.
- FULLERTON John et SÖDERBERG WIDDING Astrid (dir.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, Sydney, John Libbey & Company Pty Ltd., 2000.
- GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- GAUDREAU André, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », dans Madeleine MALTHÊTE-MÉLIÈS (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 199-219.
- GAUDREAU André et DULAC Nicolas, « Dispositifs optiques et attraction », *Cahiers Louis Lumière*, n° 4, juin 2007, p. 92-108.
- GAUDREAU André et GUNNING Tom, « Le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques AUMONT, André GAUDREAU et Michel MARIE (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Colloque Cerisy, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.
- GAUDREAU André et MARION Philippe, « Premier regard. Les "Néo-spectateurs" du Canada français », *Vertigo*, n° 10, juillet 1993, p. 18-24.
- GAUDREAU André et SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre (anthologie réunie et commentée par), *La Vie ou du moins ses apparences. Émergences du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910)*, Montréal, Cinémathèque québécoise/GRAFICS, 2002.
- GAUDREAU André, RUSSELL Catherine et VERONNEAU Pierre (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du xx<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20<sup>th</sup> Century*, Lausanne, Payot, 2004.
- GAUDREAU André, LACASSE Germain et REYNAULD Isabelle (dir.), *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec: Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999.
- GAUTHIER Philippe, « The Movie Theater as an Institutional Space and a Framework of Planification: Hale's Tour and Film Historiography », *Film History*, vol. 21, n° 4, 2009, p. 326-335.
- GERSTNER David A., *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema*, Durham, Duke University Press, 2006.
- GORDON Rae Beth, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford Cal., Stanford University Press, 2001.

- GORDON Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- GORDON Rae Beth, «Les Galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 61, septembre 2010, p. 129-148.
- GORDON Rae Beth, «Les Rythmes contagieux d'une danse noire: le cake-walk», *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16, automne 2010, p. 57-81.
- GORDON Rae Beth, «De Charcot à Charlot. Le corps du spectateur au café-concert et au cinéma», *Trafic*, n° 69, printemps 2009, p. 114-122.
- GORDON Rae Beth, «From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema», *Critical Inquiry*, printemps 2001, n° 27, p. 515-549.
- GORDON Rae Beth, «Les Pathologies de la vue et du mouvement dans les films de Georges Méliès», dans Michel MARIE et Jacques MALTHÊTE (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin-de-siècle?* Paris, Presses universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 1997, p. 263-283.
- GORDON Rae Beth, «Le Caf' conc' et l'hystérie», *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 64, 1989, p. 53-67.
- GORDON Rae Beth, «Le Merveilleux scientifique and the Fantastic», *L'Esprit Créateur*, vol. XXVIII, n° 3, automne 1988, p. 9-22.
- GRIEVESON Lee, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- GUERRA Elena «Oltre i confini. Il movimento delle donne tra Otto et Novecento e l'affermazione di una nuova soggettività», dans Monica DALL'ASTA et al. (dir.), *Non Solo Dive. Pionere del cinema italiano*, Bologne, Cineteca di Bologna, 2008, p. 39-48.
- GUIDO Laurent, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014 [2007].
- GUIDO Laurent, «Le D<sup>r</sup> Paul Romain, théoricien du "musicalisme"», 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 38, 2002, p. 67-100.
- GUIDO Laurent, «Les Saccades paradoxales du nouvel "inconscient optique"», dans Laurent GUIDO et Olivier LUGON (dir.), *Fixe/animé: croisements de la photographie et du cinéma au xx<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 21-36.
- GUIDO Laurent, «Entre corps rythmé et modèle chorégraphique: danse et cinéma dans les années 1920», *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, janvier 2006, p. 20-27.

BIBLIOGRAPHIE

- GUIDO Laurent et LUGON Olivier (dir.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au xx<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.
- GUNNING Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- GUNNING Tom, «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows», dans Pomerance MURRAY (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 297-348.
- GUNNING Tom, «Systematizing the Electric Message. Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator*», dans Charlie KEIL et Shelley STAMP (dir.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University California Press, 2004, p. 15-50.
- GUNNING Tom, «From the Kaleidoscope to X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and *Traffic in Souls* (1913)», *Wide Angle*, vol. 19, n° 4, octobre 1997, p. 22-61.
- GUNNING Tom, «Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema», dans Léo CHARNEY et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 15-45.
- GUNNING Tom, «Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny», dans Patrice PETRO (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 42-71.
- GUNNING Tom, «“The Whole World within Reach”: Travel Images without Borders», dans François ALBERA et Roland COSANDEY (dir.), *Cinéma sans frontières 1896-1918/Images Across Borders*, Lausanne, Payot, 1995, p. 21-36.
- GUNNING Tom, «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator», dans Linda WILLIAMS (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1994, p. 114-133.
- GUNNING Tom, «Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», 1895. *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65 [traduction française de son article paru initialement dans *Wide Angle* (vol. VIII, n° 3/4, 1986), puis dans l'anthologie de Thomas ELSAESSER (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, 1990].
- HAKE Sabine, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1993.

- HALLER Andrea, «Diagnosis: "Flimmeritis". Female Cinemagoing in Imperial Germany, 1911-1918», dans Daniel BILTEREYST, Richard MALTBY et Philippe MEERS (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Londres/New York, Routledge, 2011, p. 130-141.
- HANSEN Miriam, *Babel & Babylon: Spectatorship in America Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- HANSEN Miriam, «Early Cinema: Whose Public Sphere?», dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 228-246.
- HASTIE Amelie et STAMP Shelley (dir.), «Women and the Silent Screen», *Film History*, vol. 18, n° 2, 2006.
- HAYER Gianni et JAUQUES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1939)*, Lausanne, Antipodes & SHSR, 2003.
- HEU Pascal Manuel, *Le Temps du cinéma: Émile Vuillermoz le père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- JAY Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.
- JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche éditeur, 1998.
- JOST François, «Apparitions mentales dans le cinéma des premiers temps», dans Jeanne-Marie CLERC (dir.), *Le Verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier, université de Montpellier, 1989, p. 105-113.
- KAES Anton, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009.
- KAES Anton (dir.), *Das Kinodebatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, Niemeyer, 1978.
- KAES Anton, «The Debate About Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)», *New German Critique*, vol. 40, hiver 1987, p. 7-33.
- KEIL Charles, «The Story of Uncle Josh Told: Spectatorship and Apparatus in Early Cinema», *Iris*, n° 11, 1990, p. 63-76.
- KEIL Charles et STAMP Shelley (dir.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University California Press, 2004.
- KESSLER Frank, «Notes on *Dispositif*», 2006 [en ligne]. URL: [<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal%20on%20dispositif.PDF>] (consulté le 23 août 2014).
- KESSLER Frank, «Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels», *Persée* [en ligne], *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 73-98.



BIBLIOGRAPHIE

- KESSLER Frank, « La Cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *CINÉMAS*, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 21-34.
- KESSLER Frank, « Viewing Pleasures, Pleasuring Views. Forms of Spectatorship in Early Cinema », dans Irmbert SCHENK, Margrit TRÖHLER et Yvonne ZIMMERMANN (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marbourg, Schüren, 2010, p. 61-73.
- KESSLER Frank et WARTH Eva, « Early Cinema and its Audiences », dans Tim BERGFELDER, Erica CARTER et Deniz GÖKTÜRK (dir.), *The German Cinema Book*, Londres, BFI, 2002, p. 121-128.
- KILLEN Andreas, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves and German Modernity*, Berkeley CA, University of California Press, 2006.
- KILLEN Andreas, « The Scene of the Crime: Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany », dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 99-111.
- KILLEN Andreas, « Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany », *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 14, n° 1, janvier-février 2006, p. 38-43.
- KIRBY Lynne, *Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.
- KIRBY Lynne, « The Urban Spectator and the Crowd in Early American Train Films », *Iris*, n° 11, 1990, p. 49-61.
- KIRSTEN Guido, « Genèse d'un concept et ses avatars. La Naissance de la théorie du dispositif cinématographique », *Cahiers Louis Lumière*, n° 4, juin 2007, p. 8-16.
- KITTLER Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose, 1986.
- KITTLER Friedrich, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990 [1985].
- KITTLER Friedrich, *Literature, Media, Information Systems: Essays*, Amsterdam, Ed. John Johnston, 1997.
- KITTLER Friedrich, *Optical Media*, Cambridge/Oxford/Boston, Polity Books, 2009.
- KÜMMEL Albert et LÖFFLER Petra (dir.), *Medientheorie 1888-1933*, Francfort-sur-le-Main, Surkamp, 2002.
- LACOSTE Patrick, *L'Étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990.
- LEBLANC Gérard et THOUARD Sylvie (dir.), « Les dispositifs », *Cahiers Louis Lumière*, ENS Louis-Lumière et université de Marne-La-Vallée/LISAA, n° 4, juin 2007.

- LEFÈBVRE Thierry, *La Chair et le celluloïd. Le Cinéma chirurgical du docteur Doyen*, Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004.
- LEFÈBVRE Thierry, « D'Orange mécanique à Bambi : le feu croisé des émotions », dans Thierry LEFÈBVRE, Jacques MALTHÈTE et Laurent MANNONI (dir.), *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/Sémia, 2004, p. 327-349.
- LEFÈBVRE Thierry, « Filmmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino », *KINtop*, n° 5, 1996, p. 71-80.
- LEFÈBVRE Thierry, « Une "maladie" autournant dusiècle : la "cinématophtalmie" », *Théorème*, n° 4, 1996, p. 131-137.
- LEFÈBVRE Thierry, MALTHÈTE Jacques et MANNONI Laurent (dir.), *Sur les pas de Marey : science(s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/SEMIA, 2004.
- LE MAÎTRE Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, PUV, 2004.
- LENTO Matteo, « La Scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque », thèse de doctorat présentée à l'université de Zurich, 2014, 516 p.
- LEYDA Jay et MUSSEY Charles (dir.), *Before Hollywood : Turn-of-the-Century American Film*, New York, Hudson Hills Press, 1987.
- LIGENSA Annemone, « Early Cinema, Modernization and Urbanization in Germany, 1895-1914 », dans Daniel BILTEREYST, Richard MALTBY et Philippe MEERS (dir.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Londres/New York, Routledge, 2011, p. 117-129.
- LIGENSA Annemone et KREIMEIER Klaus (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009.
- LIVINGSTON Paisley, « La Foule au cinéma », *Stanford French Review*, vol. VII, n° 2, été 1983, p. 207-220.
- LOCATELLI Massimo, « Rafael Seligmann (1911): The Origins of Projection », dans Francesco CASSETTI, Jane GAINES et Valentina RE (dir.), *Dall'Inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva/Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 61-67.
- LOCATELLI Massimo, « Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind », dans Francesco CASSETTI, Jane GAINES et Valentina RE (dir.), *Dall'Inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva/Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 483-490.
- LOIPERDINGER Martin, « Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth », *The Moving Image*, vol. 4, n° 1, p. 89-118.
- LOIPERDINGER Martin, « The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences », dans Thomas ELSAESSER (dir.), *A Second Life: German*

## BIBLIOGRAPHIE

- Cinema's First Decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 41-50.
- MAASE Kaspar et KASCHUBA Wolfgang (dir.), *Schund une Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, 2001.
- MALTBY Richard, «New Cinema Histories», dans Richard MALTBY, Daniel BILTEREYST et Philippe MEERS (dir.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford, Blackwell, 2011, p. 3-40.
- MALTBY Richard, STOKES Melvyn et ALLEN Robert C. (dir.), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience*, Exeter, University of Exeter Press, 2007.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1984.
- MANNONI Laurent, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinéma*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- MANNONI Laurent, «Méliès, magie et cinéma», dans Jacques MALTHÊTE et Laurent MANNONI (dir.), *Méliès, Magie et cinéma*, Paris, Paris Musées, catalogue d'exposition Espace EDF Electra, 2002, p. 36-71.
- MANNONI Laurent, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan-Université (Réf. Cinéma), 1994.
- MARINELLI Lydia, «Screening Wish Theories: Dream Psychologies and Early Cinema», *Science in Context*, n° 19, 2006, p. 87-110.
- MARINI Alessandro, «Spettatori nel 1911», *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Philologica*, n° 76, 2000, p. 115-124 [en ligne]. URL: [[http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-9/Romanica-9\\_12.pdf](http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-9/Romanica-9_12.pdf)] (consulté le 23 août 2014).
- MAULE Rosanna (dir.), «Cinéma des premiers temps, technologie, discours», [Domitor 2002], *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 3, 2003.
- MAULE Rosanna, «Les Technologies de représentation dans le cinéma des premiers temps, entre contextes intermédiaiques et discours interdisciplinaires», *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 3, automne 2003, p. 7-16.
- MAYNE Judith, «Immigrants and Spectators», *Wide Angle*, 1982, vol. 5, n° 2, 1982, p. 32-40.
- MAZZEI Luca, «Il cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916», dans Monica DALL'ASTA *et al.* (dir.), *Non Solo dive. Pionere del cinema italiano*, Bologne, Cineteca di Bologna, 2008, p. 257-268.
- MAZZEI Luca, «Amor de terra loindana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914», dans Alice AUTELITANO et Valentina RE (dir.), *Il Racconto del film. La Novellizzazione. Del catalogo al trailer*, Udine, Forum, p. 427-438.
- MAZZEI Luca, «La Materia di cui son fatti i sogni: tattilità del cinematografo e letterati italiani (1896-1913)», dans Alice AUTELITANO, Veronica

- INNOCENTI, Valentina RE (dir.), *I Cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, 2005, p. 359-366.
- MERRITT Russell, «Nickelodeon Theaters: Building an Audience for the Movies», *Wide angle*, vol. 1, n° 1, 1978, p. 4-9.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1993 [1977].
- MOREL Jean-Paul, «Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psychophysiologiste (1912-1928)», *1895*, n° 60, mars 2010, p. 123-155.
- MOSCONI Elena, *L'Impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milan, Vita & Pensiero, 2006.
- MÜLLER Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907-1912*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1994.
- MÜLLER Corinna, «Le Origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911», dans Paolo CHERCHI USAI et Lorenzo CODELLI (dir.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1990, p. 94-113.
- MÜLLER Corinna et SEGEBERG Harro (dir.), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung/Cinema's Public Sphere (1895-1920): Emergence, Settlement, Differentiation*, Marbourg, Schüren, 2008.
- MUSSER Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1991.
- MUSSER Charles, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York: C. Scribner's Sons; Toronto: Collier Macmillan Canada, 1990.
- MUSSER Charles, «Towards a History of Theatrical Culture: Imagining an Integrated History of Stage and Screen», dans John FULLERTON (dir.), *Screen Culture: History and Textuality*, Londres, John Libbey, 2004, p. 3-19.
- MUSSER Charles, «The Nickelodeon Era Begins. Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation», dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 256-273.
- NATALE Simone, «Fantasie mediali: Storia dei media e la sfida dell'immaginario», *Studi Culturali*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 269-284.
- NATALE Simone, «Un dispositivo fantasmatico: Cinema e spiritismo», *Bianco e Nero*, n° 573, 2012, p. 82-91.
- NATALE Simone, «A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema», *Early Popular Visual Culture*, vol. 10, n° 2, mai 2012, p. 125-145.
- NATALE Simone, «The Spectacular Supernatural: Spiritualism, Entertainment, and the Invention of Cinema», *Cinema & C<sup>ie</sup>*, vol. 10, n° 14-15, 2011, p. 175-177.

BIBLIOGRAPHIE

- NATALE Simone, «The Medium on the Stage: Trance and Performance in Nineteenth-Century Spiritualism», *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, n° 3, août 2011, p. 239-255.
- NATALE Simone, «Spettacoli spettrali: Spiritismo, cinema e fantasmi», dans Peppino ORTOLEVA et Giulia CARLUCCIO (dir.), *Diversamente Vivi: Zombie, fantasmi, mummie, vampiri*, Milan, Il Castoro, 2010, p. 157-162.
- NATALE Simone, «Spiritualism exposed: Scepticism, Credulity and Spectatorship in End-of-the-Century America», *European Journal of American Culture*, vol. 29, n° 2, 2010, p. 133-144.
- NATALE Simone, «Le Spettacolari origini di cinema e radiografia», *Mondo Nuovo*, vol. 18/24, n° 2, 2006, p. 55-62.
- NEAD Lynda, *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film circa 1900*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- PACI Viva, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- PACI Viva, «Archéologie et spectacle: vieux dispositifs et nouveaux objets pour spectateurs étonnés de passage au musée», dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 365-379.
- PACI Viva, «The Attraction of the Intelligent Eye: Obsessions with the Vision Machine in Early Film Theories», dans Wanda STRAUVEN (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 121-137.
- PACI Viva, «La Persistance des attractions», *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 3, automne 2003, p. 69-77.
- PAECH Anne, «Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre», dans Philipp BRUNNER, Jörg SCHWEINITZ et Margrit TRÖHLER (dir.), *Filmische Atmosphären*, Marbourg, Schüren, 2012, p. 25-38.
- PAECH Anne et PAECH Joachim, *Menschen im Kino. Film und Literatur Erzählen*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000.
- PEISS Kathy, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1986.
- PETRO Patrice (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- PISANO Guisy, *Une Archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- PISANO Guisy et POZNER Valérie (dir.), *Le Muet a la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.
- PITARCH Daniel, «Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 63, 2009, p. 37-55.

- PLASSERAUD Emmanuel, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- POCIELLO Christian, *La Science en mouvements: Étienne Marey et Georges Demenj (1870-1920)*, Paris, PUF, 1999.
- POMERANCE Murray (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2006.
- POPPEL Simon et TOULMIN Vanessa (dir.), *Visual Delights – Two. Exhibition and Reception*, United Kingdom, John Libbey Publishing, 2005.
- POPPEL Simon et KEMBER Joe, *Early Cinema. From Factory Gate to Dream Factory*, Londres/New York, Wallflower, 2004.
- PRAVADELLI Veronica, *Le Donne del cinema. Dive, regista, spettatrici*, Lecce, Editori Laterza, 2014.
- PRIEUR Jérôme, *Le Spectateur nocturne*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1993.
- PRZYBLYSKI Jeannene M. et SCHWARTZ Vanessa R. (dir.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004.
- QUARESIMA Leonardo et MAZZEI Luca (dir.), «Microteorie. Cinema muto italiano pubblicato», *Bianco e Nero*, vol. LXVI, n° 550-551, octobre 2004-avril 2005.
- QUÉVRAIN-MÉLIÈS Anne-Marie, «Artificially Arranged Scenes. Le cinéma selon Méliès», *Théâtre et cinéma. Textes inédits*, 4<sup>e</sup> rencontres cinématographiques, Studio 43, Dunkerque, octobre 1990, p. 113-177, (publié aussi dans *Bulletin des Amis de Georges Méliès*, 2<sup>e</sup> semestre 1990).
- QUÉVRAIN-MÉLIÈS Anne-Marie, «À la redécouverte de Méliès: *Le Voyage dans la Lune*», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 35-36, automne 1982, p. 160-165.
- RABINOVITZ Lauren, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture of in Turn-of-the-Century Chicago*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1998.
- RABINOVITZ Lauren, *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, New York, Columbia University Press, 2012.
- RABINOVITZ Lauren, «From Hale's Tours to Star Tours: Virtual Voyages and the Delirium of Hyper-Real», *Iris*, n° 25, printemps 1998, p. 133-152.
- RALL Veronika, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marbourg, Schüren, 2011.
- RUSHTON Richard, «Absorption and Theatricality in the Cinema: Some Thoughts on Narrative and Spectacle», *Screen*, vol. 48, n° 1, printemps 2007, p. 109-112.
- SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit et ZIMMERMANN Yvonne (dir.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marbourg, Schüren, 2010.

## BIBLIOGRAPHIE

- SCHLÜPMANN Heide, *The Uncanny Gaze: The Drama of Early German Cinema*, trad. de l'allemand par Inga Pollmann, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2009 [*Unheimlichkeit des Blickes: Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1990].
- SCHLÜPMANN Heide, *Ungeheure Einbildungskraft: die dunkle Moralität des Kino*, Basel/ Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld, 2007.
- SCHLÜPMANN Heide, *Öffentliche Intimität: die Theorie im Kino*, Basel/ Francfort-sur-le Main, Stroemfeld, 2002.
- SCHLÜPMANN Heide, «Cinema as Anti-Theater: Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany», dans Richard ABEL (dir.), *Silent Film*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1996, p. 125-141.
- SCHLÜPMANN Heide, «Eine kinematographische Emanzipation der Gefühle?», dans Matthias BRÜTSCH, Vinzenz HEDIGER, Ursula VON KEITZ, Alexandra SCHNEIDER et Margrit TRÖHLER (dir.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marbourg, Schüren, 2005, p. 441-450.
- SCHWEINITZ Jörg (dir.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992.
- SCHWEINITZ Jörg, «The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theory of Perception, Psychotechnics and Cinema», dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 77-86.
- SCHWEINITZ Jörg, «Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema», dans Leonardo QUARESIMA et Valentia RE (dir.), *In the very Beginning, at the very End. Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2009, p. 39-44.
- SCHWEINITZ Jörg, «Hypnotismus, früher Film; Übertragungen. Eine psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer», dans Alexandra KLEIHUES, Barbara NAUMANN et Edgar PANKOW (dir.), *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragungen. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen*, Zurich, Chronos, vol. 14, 2010, p. 457-475.
- SCHWEINITZ Jörg, «Der hypnotisierende Blick. Etablierung und Anverwandlung eines konventionellen Bildes», dans Thomas KOEBNER et Thomas MEDER (dir.), *Bildtheorie des Filmes*, Munich, Edition Text + Kritik, 2006, p. 135-152.
- SINGER Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.
- SINGER Ben, «The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse», dans Annemone LIGENSA et Klaus KREIMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 37-65.

- SINGER Ben, «Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationism», dans Léo CHARNEY et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 72-99.
- SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, «Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès», dans Leonardo QUARESIMA et Laura VICHI (dir.), *La Decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2000, p. 221-241.
- SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, «Réception spectatorielle des nouvelles images et cinéma des premiers temps», *Sociétés et représentations*, n° 9, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 143-160.
- SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, «Dispositif(s) et réception», *CINÉMAS*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 149-176.
- SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre, «Mythes et limites du train-qui-ponce-sur-les-spectateurs», dans Veronica INNOCENTI et Valentina RE (dir.), *Limina. Le soglie del film*, Udine, Forum, 2004, p. 203-216.
- SOLOMON Matthew, *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2010.
- SOLOMON Matthew, «Magic, Spiritualism, and Cinema, circa 1895», *Cinema & C<sup>ie</sup>*, n° 3, automne 2003, p. 39-45.
- STAIGER Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996 [1995].
- STAIGER Janet, *Media Reception Studies*, New York/Londres, New York University Press, 2005.
- STAIGER Janet, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- STAMP Shelley, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- STRAUVEN Wanda (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- STREIBLE Dan, «Children at the Mutoscope», *CINÉMAS*, vol. XIV, n° 1, 2003, p. 91-116.
- STULMAN DENNETT Andrea et WARNKE Nina, «Disaster Spectacles at the Turn of the Century», *Film History*, vol. 4, n° 1, 1990, p. 101-111.
- TERMINE Liborio, «La Percezione del testo in uno scritto del 1911», *Cinema Nuovo*, n° 4-5, août-septembre 1985, p. 56-59 [précédé de: PONZO Mario, «Uno spettatore sdoppato. Lo Psicologo al cinema» (1911), p. 53-56].
- TORTAJADA Maria, «La Représentation de l'intériorité dans le cinéma d'Evgeni Bauer», dans Leonardo QUARESIMA, Alessandra RAENGO et Laura VICHI (dir.), *I limiti della rappresentazione nel cinema, sensazione. Censura*



## BIBLIOGRAPHIE

- visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Udine, Forum, 1999, p. 163-175
- TORTAJADA Maria, « Alfred Jarry: le cinématographe contre la photographie », dans Leonardo QUARESIMA et Laura VICHI (dir.), *La Decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2000, p. 101-113.
- TORTAJADA Maria, « L'Ombre projetée de la vitesse. Le cinématographe et la course des dix mille milles dans *Le Surmâle* d'Alfred Jarry », *Études de Lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n° 1-2, 2000, p. 109-133.
- TORTAJADA Maria, « Modalités du rêve au cinéma. Dispositif cinématographique et image mentale: rapports et mutations », dans Vincent BARRAS, Jacques GASSER, Philippe JUNOD, Philippe KAENEL et Olivier MOTTAZ (dir.), *Visions du rêve*, Genève, Goerg, 2002, p. 123-141.
- TORTAJADA Maria, « Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 2-3, automne 2004, p. 19-51.
- TORTAJADA Maria, « Évaluation, mesure, mouvement: la philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey) », *Revue européenne des sciences sociales*, t. XLVI, n° 141, 2008, p. 95-111.
- TOULMIN Vanessa (dir.), « Magic and Illusion », *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n° 2, 2007.
- TSIVIAN Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, trad. d'Alan Bodger, Londres/New York, Routledge, 1994 [1991].
- TSIVIAN Yuri, « La Réception de l'espace mobile, *Anna Karenine* et *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat* », *Études de Lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, avril-juin 1993, p. 29-44.
- VÄLIAHO Pasi, *Mapping The Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- VERDONE Mario, *Gli intellettuali e il cinema: saggi e documenti*, Rome, Bulzoni, 1982.
- VIOLI Alessandra, *Il Teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milan, Mondadori, 2004.
- ZIELINSKI Siegfried, « Historic Modes of the Audiovisual Apparatus », *Iris*, n° 17, 1994, p. 7-24.

## II. 2. Histoire de l'art, des technologies et des médias, histoire sociale et culturelle

- ANGENOT Marc, 1889. *Un État du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989.
- BAROLI Marc (dir.), *Lignes et Lettres: anthologie littéraire du chemin de fer*, Paris, Hachette Réalités, 1978.

- BERNARD Denis et GUNTHERT André, *L'Instant rêvé: Albert Londe*, Nîmes, J. Chambon, 1993.
- BERNARD Denis et GUNTHERT André, « Albert Londe, l'image multiple », *La Recherche Photographique*, n° 4, mai 1988, p. 7-15.
- BERTRAND Régis et CAROL Anne (dir.), *L'Exécution capitale, une mort donnée en spectacle XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003.
- BERTUCCI Paola et PANCALDI Giuliano (dir.), *Electric Bodies. Episodes in the History of Medical Electricity*, Bologne, Dipartimento di Filosofia/CIS, 2001.
- BOSC Olivier, *La Foule criminelle. Politique et criminalité dans l'Europe du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2007.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998.
- BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
- CALINON Danièle, « L'Iconographie photographique de la Salpêtrière », *Revue médicale de la Suisse romande*, Lausanne, n° 116, 1996, p. 927-929.
- CANGUILHEM Denis, *Le Merveilleux scientifique: photographies du monde savant en France, 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004.
- CARTWRIGHT Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Londres/Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- CAVAZZA Stefano, *Dimensione di massa. Individui, folle consumi, 1830-1945*, Bologne, Il Mulino, 2004.
- CHÉROUX Clément *et al.*, *Le Troisième œil. La Photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.
- CHÉROUX Clément, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 73-88.
- CLARKE Bruce et DARLYMPLE HENDERSON Linda (dir.), *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2002.
- COOK James W., *The Arts of Deception. Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001.
- CORBIN Alain, *L'Avènement des loisirs: 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009.
- CORSI Pietro, GAYON Jean, GOHAU Gabriel et TIRARD Stéphane, *Lamarck, philosophe de la nature*, Paris, PUF, 2006.
- DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- DEMARTANI Emmanuelle et KALIFA, Dominique, *Imaginaire et sensibilités au XIX<sup>e</sup> siècle: études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005.
- DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula Scènes, 1982.

BIBLIOGRAPHIE

- DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité: figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Le Seuil, 1992 [1986].
- DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991-1992.
- DURING Simon, *Modern Enchantments. The Cultural Power of Secular Magic*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2002.
- EIDENBENZ Céline, «Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)», 2 vol., thèse de doctorat présentée à l'université de Genève, 2011, 377 p. et 75 p.
- ELSAESSER Thomas, «Freud and the Technical Media. The Enduring Magic of the Wunderblock», dans Erkki HUHTAMO et Jussi PARIKKA (dir.), *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 95-115.
- FRÉTIGNÉ Jean-Yves et JANKOWIAK François (dir.), *La Décadence dans la culture et la pensée politique. Espagne, France et Italie (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Rome, École française de Rome, 2008.
- FRISBY David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge-Oxford, Polity Press, 1985.
- FRIZOT Michel, «L'Œil absolu. Les formes de l'invisible», *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, A. Biro/Bordas, 1995, p. 272-285.
- GIEDION Siegfried, *La Mécanisation au pouvoir*, t. 1, Paris, Denoël/Gonthier, 1980 [1948].
- GORDON Mel, *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*, New York, Amok Press, 1988.
- GORDON Rae Beth, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*, Aldershot, Ashgate, 2009.
- GORDON Rae Beth, *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1992.
- GORDON Rae Beth, «Natural Rhythm: La Parisienne Dances with Darwin», *Modernism/Modernity*, vol. 10, n° 4, novembre 2003, p. 617-656.
- GRIFFIN Susan, *Woman and Nature. The Roaring Inside Her*, San Francisco, Sierra Club Books, 2000 [1978].
- HAMON Philippe, *Imageries: littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Corti, 2001.
- HAVELANGE Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
- HUHTAMO Erkki et PARIKKA Jussi (dir.), *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- HÜPPAUF Bernd et WEINGART Peter (dir.), *Science Images and Popular Images of the Sciences*, New York/Londres, Routledge, 2008.

- HUYSSSEN Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan, Londres, 1986.
- HUYSSSEN Andreas, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1986], p. 47-75.
- HUYSSSEN Andreas, « Modernism after Postmodernity », *New German Critique*, automne 2006, n° 99, p. 1-5.
- JACQUINOT-DELAUNAY Geneviève et MONNOYER Laurence (dir.), « Le Dispositif : entre usage et concept », *Hermès*, n° 25, 1999.
- JAY Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.
- JUAN Salvador, *Critique de la déraison évolutionniste. Animalisation de l'homme et processus de « civilisation »*, Paris L'Harmattan, 2006.
- KERN Stephen, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1983.
- KLUITENBERG Eric (dir.), *Book of Imaginary Media, Excavating the Dream of the Ultimate Communication Media*, Rotterdam, NAI Publishers, 2006.
- KOFMAN Sarah, *Camera obscura : de l'idéologie*, Paris, Éd. Galilée, 1973.
- KRAKOVITCH Odile, « Du mélodrame au Grand Guignol : la femme victime dans la dramaturgie populaire au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, [1986], p. 77-103.
- KRAUSS Rolf H., *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena: An Historical Survey*, Portland, Nazraeli Press, 1995.
- KUNZ WESTERHOFF Dominique et ATALLAH Marc (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vrin, 2011.
- LAMONT Peter, « Magician as Conjuror, A Frame Analysis of Victorian Mediums », *Early Popular Visual Culture*, vol. 4, n° 1, avril 2006, p. 21-33.
- LAMONT Peter, « Spiritualism and Mid-Victorian Crisis of Evidence », *The Historical Journal*, vol. 47, n° 4, 2004, p. 897-920.
- LEDERER Wolfgang, *La Peur des femmes ou gynophobia*, trad. de l'américain par Monique Manin, Paris, Payot, 1980 [1970].
- LEPENIES Wolf, *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*, trad. de l'allemand par J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1988 [1985].
- MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, trad. de l'américain par Jean Paré, Paris, Mame/Le Seuil, coll. « Points », 1976 [1964].

## BIBLIOGRAPHIE

- McCARREN Felicia, « The “Symptomatic Act” Circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance », *Critical Inquiry*, vol. 21, été 1995, p. 748-774.
- MCQUIRE Scott, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of Camera*, Londres, Sage Publications, 1998.
- MARVIN Carolyn, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1988.
- MARX Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1970 [1964].
- MILNER Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- NATALE Simone, « Photography and Communication Media in the Nineteenth Century », *History of Photography*, vol. 36, n° 4, novembre 2012, p. 451-456.
- NATALE Simone, « The Invisible Made Visible. X-Rays as Attraction and Visual Medium at the End of the Nineteenth Century », *Media History*, vol. 17, n° 4, 2011, p. 345-358.
- NATALE Simone, « A Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays and Psychical Research around 1900 », *Canadian Journal of Communication*, vol. 36, 2011, pp. 263-275.
- NATALE Simone, « “Quella sensibilità esagerata della lastra”. Raggi X e revival del mesmerismo nella fotografia di fine Ottocento », *AFT – Rivista di Storia e Fotografia*, n° 48, 2008, p. 53-61.
- NOAKES Richard J., « Telegraphy is an Occult Art: Cromwell Fleetwood Varley and the Diffusion of Electricity to the Other World », *British Journal for the History of Science*, vol. 32, 1999, p. 421-459.
- NYE David E., *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*, Cambridge Mass./Londres, The MIT Press, 1991 [1990].
- ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, 2002.
- OTIS Laura, « The Metaphoric Circuit: Organic and Technological Communication in the Nineteenth Century », *Journal of the History of Ideas*, vol. 63, n° 1, janvier 2002, p. 105-128.
- PALACIO Jean (de), *Configurations décadentes*, Louvain, Peeters, 2007.
- PALACIO Jean (de), *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PARIKKA Jussi, *What is Media Archeology?*, Cambridge/Oxford/Boston, Polity Press, 2012.
- PASSERINI Luisa, « Société de consommation et culture de masse », dans Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991-1992, vol. 5, chapitre 11, p. 297-313.
- PETERS John Durham, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

- PIERRON Anne (dir.), *Le Grand Guignol: le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, R. Laffont, 1995.
- PROCHASSON Christophe, *Paris 1900: essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- REARICK Charles, *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment & Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985.
- RIoux Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.
- ROSENBLATT Nina Lara, «Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s», *October*, vol. 86, automne 1998, p. 47-62.
- ROWBOTTOM Margaret, *Electricity and Medicine: History of their Interaction*, San Francisco, San Francisco Press, 1984.
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, trad. de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990 [1977].
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris, Le Promeneur, 1993 [1983].
- SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in «Fin-de-Siècle» Paris*, Berkeley/Los Angeles [etc.], University of California Press, 1998.
- SCONCE Jeffrey, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham/Londres, Duke University Press, 2000.
- SCONCE Jeffrey, «On the Origins of the Influencing Machine», dans Erkki HUHTAMO et Jussi PARIKKA (dir.), *Media Archeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 70-94.
- SHORTER Edward, *Le Corps des femmes*, trad. de l'anglais par Jacques Bacalu, Paris, Le Seuil, 1984 [1982].
- SICARD Monique, «Quand se croisent le visage, la photographie, la médecine et l'électricité», dans *Duchenne de Boulogne (1806-1875)*, catalogue d'exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 67-78.
- SIMON Linda, *Dark Light: Electricity and Anxiety from Telegraph to the X-Ray*, Harvest, Harcourt, 2004.
- STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard/Tel, 2001 [1970].
- STIVERS Richard, *Technology as Magic. The Triumph of the Irrational*, New York, The Continuum Publishing Company, 2001.
- STURKEN Marita, THOMAS Douglas et BALL-ROKEACH Sandra (dir.), *Technological Visions: The Hopes and Fears that Shape New Technologies*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.

## BIBLIOGRAPHIE

- THEWELEIT Klaus, *Male Fantasies, vol 1: Women, Floods, Bodies, History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007 [1987].
- THURSCHELL Pamela, *Literature, Technology and Medical Thinking, 1880-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- VALTAT Jean-Christophe, «La Littérature hallucinée – entre pathologie et technologie, 1800-1900», thèse d'HDR, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, 2009.
- WARNER Marina, *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, And Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

### II. 3 Sciences du psychisme, histoire de la médecine et de la psychiatrie

- ANDERSSON Ola, *Freud avant Freud. La préhistoire de la psychanalyse (1886-1896)*, trad. de l'anglais par Sylvette Gleize, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, Les Empêcheurs de Penser en rond, 1997 [1962].
- ANDRIEU Bernard, *Le Laboratoire du cerveau psychologique. Histoire et modèles*, Paris, CNRS Éditions, 2003.
- ANDRIEU Bernard, «La Fatigue mentale: histoire du concept de travail intellectuel», dans Alfred BINET et Victor HENRI, *La Fatigue intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, coll. «Encyclopédie Psychologique», 2004 [1898], p. XIX-LXXI.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Paris, Payot, 1981.
- BABINGTON Anthony, *Shell-shock: a History of the Changing Attitudes to War Neurosis*, Londres, Leo Cooper, 1997.
- BACOPOULOS-VIAU Alexandra, «La Danse des corps figés. Catalepsie et imaginaire médical au XIX<sup>e</sup> siècle», *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 44, janvier 2012, p. 165-184.
- BANNOUR Wanda, *Jean-Martin Charcot et l'hystérie*, Paris, Métailié, 1992.
- BARBIER André, «Aperçu sur l'évolution des concepts de mémoire et de souvenir dans l'œuvre de Freud», *Revue française de psychanalyse*, n° 4, 1979, p. 577-585.
- BARRAS Vincent et PANESE Francesco, «Médicalisation de la "vie" et reconfigurations médicales», *Revue des sciences sociales*, Strasbourg, n° 39, 2008, p. 20-29.
- BARRAS Vincent, GASSER Jacques, JUNOD Éric, KAENEL Philippe et MOTTAZ Olivier (dir.), *Visions du rêve*, Genève, Goerg, 2002.
- BARRAS Vincent et VIDAL Fernando, «La Suisse romande "à la découverte de l'inconscient" », *Revue médicale de la Suisse romande*, n° 116, 1996, p. 909-915.

- BARROWS Susanna, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'américain par Suzanne Le Foll, Paris, Aubier, 1990 [1981].
- BEIZER Janet, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1994.
- BELOFF Zoé (textes réunis et commentés par), *The Somnabulists. A Compendium of Source Material*, New York, Christine Burgin, 2007.
- BENJAMIN Marina (dir.), *Science and Sensibility: Gender and Scientific Enquiry, 1780-1945*, Oxford/Cambridge Mass., B. Blackwell, 1991.
- BENNETT Bridget, NICHOLSON Helen et PORTER Roy (dir.), *Women, Madness and Spiritualism (History of Feminism)*, Londres, Routledge, 2003.
- BENSAUDE-VINCENT Bernadette et BLONDEL Christine (dir.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002.
- BERRIOS German E. et PORTER Roy, *A History of Clinical Psychiatry: the Origin and History of Psychiatric Disorders*, Londres, Athlone, 1995.
- BORCH-JACOBSEN Mikkel, «Hypnosis in Psychoanalysis», *Representations*, n° 27, été 1989, p. 92-110.
- BOWN Nicola, BURDETT Carolyn et THURSCHELL Pamela (dir.), *The Victorian Supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BRAUDE Ann, *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2001 [1989].
- BREULET Michel, CÉLIS Raphaël et RAULIER Jean (dir.), *Le Mouvement dialectique de la conscience et de l'inconscient. Autour de l'œuvre de Pierre Janet: hypnose, transfert, mémoire, dissociation*, Bruxelles, SATAS, 2000.
- BRODEUR Claude, *L'Inconscient collectif: un psychanalyste sur les sentiers de l'anthropologue*, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2007.
- BURHAN Filiz Eda, *Visions and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of Symbolist Aesthetic in France*, Princeton University, Ann Arbor, 1979.
- CABANÈS Jean-Louis, CARROY Jacqueline et EDELMAN Nicole, *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, université de Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2007.
- CARROY Jacqueline, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éd. EHESS, 2012.
- CARROY Jacqueline, *Les Personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, PUF, 1993.
- CARROY Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'Invention de sujets*, Paris, PUF, 1991.
- CARROY Jacqueline et RICHARD Nathalie (dir.), *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les Sciences de l'homme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.



## BIBLIOGRAPHIE

- CARROY Jacqueline, OHAYON Annick et PLAS Régine, *Histoire de la psychologie en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Découverte, 2006.
- CARROY-THIRARD Jacqueline, « Hystérie, théâtre, littérature au XIX<sup>e</sup> siècle », *Psychanalyse à l'université*, vol. 7, n° 7, mars 1982, p. 299-317.
- CARROY-THIRARD Jacqueline, « Possession, extase, hystérie au XIX<sup>e</sup> siècle », *Psychanalyse à l'université*, vol. 5, n° 19, juin 1980, p. 499-515.
- CARROY-THIRARD Jacqueline, « Figures de femmes hystériques dans la psychiatrie française du XIX<sup>e</sup> siècle », *Psychanalyse à l'université*, vol. 4, n° 14, mars 1979, p. 313-324.
- CASTEL Pierre-Henri, *La Querelle de l'hystérie*, Paris, PUF, 1998.
- CASTEL Pierre-Henri, *Introduction à L'Interprétation du rêve de Freud*, Paris, PUF, 1998.
- CHAPUIS Élisabeth, « Enfants de psychologues et psychologie de l'enfant : l'observation chez Alfred Binet. Expérimenter, questionner, mesurer », dans « Binet, la psychologie individuelle et l'enfant », thèse de doctorat en psychologie, Paris, 1998, p. 109-111.
- CLAIR Jean, EDELMAN Nicole, MAJOR René *et al.*, *Autour des études sur l'hystérie. Vienne 1895, Paris 1995*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CONAN DOYLE Arthur, *Histoire du spiritisme*, trad. de l'anglais par Claude Gilbert, Paris, Dunod, 2013 [1926-1927].
- DELOUVEÉ Sylvain (textes réunis et commentés par), *La Psychologie des foules. Recueil de textes – XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2007.
- DRINKA George Frederick, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady and the Victorians*, New York, Simon and Schuster, 1984.
- DUPONT Jean-Claude (dir.), *Histoires de la mémoire. Pathologie, psychologie et biologie*, Paris, Vuibert, 2005.
- EDELMAN Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique: du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.
- EDELMAN Nicole, *Histoire de la voyance et du paranormal: du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2006.
- EDELMAN Nicole, *Voyances*, Paris, Le Seuil, 2008.
- ELLENBERGER Henri F., *Histoire de la découverte de l'inconscient*, trad. de l'anglais par Joseph Feisthauer, Paris, Fayard, 1994 [1970].
- FAURE Olivier, *Les Français et leur médecine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 1993.
- FAURE Olivier, *Histoire sociale de la médecine*, Paris, Anthropos, 1994.
- FERRIÈRE-PESTUREAU Suzanne, *La Métaphore en psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- FISCHER-HOMBERGER Esther, *Die Traumatische Neurose: vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern/Stuttgart, H. Huber, 1975.
- FISCHER-HOMBERGER Esther, « Hysterie und Misogynie: Eine Aspekt der Hysterie-Geschichte », *Gesnerus*, vol. 26, n° 1-2, 1969, p. 117-127.

- GAUCHET Marcel et SWAIN Gladys, *La Pratique de l'esprit humain. L'Institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard/Tel, 2007 [1980].
- GAUCHET Marcel et SWAIN Gladys, *Le Vrai Charcot. Les Chemins imprévus de l'inconscient*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- GAUCHET Marcel, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Le Seuil, 1992.
- GIJSWIJT-HOFSTRA Marijke et PORTER Roy (dir.), *Cultures of Neurasthenia from Beard to First World War*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- GILMAN Sander L., *L'Autre et le moi. Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, PUF, 1996.
- GILMAN Sander L., *Seeing the Insane: A Cultural History of Madness and Art in the Western World*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.
- GILMAN Sander L., *Health and Illness: Images of Difference*, Londres, Reaktion Books, 1995.
- GILMAN Sander L., KING Helen, PORTER Roy, ROUSSEAU George et SHOWALTER Elaine, *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- GOLDSTEIN Jan, « The Uses of Male Hysteria: Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France », *Representations*, n° 34, printemps 1991, p. 134-166.
- HACKING Ian, *L'Âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, trad. de l'anglais par Julie Brumberg-Chaumont et Bertrand Revol, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 1998 [1995].
- HACKING Ian, « Telepathy: Origins of Randomization in Experimental Design », *Isis*, vol. 79, n° 296, mars 1988, p. 427-451.
- HARRINGTON Anne, *Medecine, Mind, and the Double Brain: A Study in 19<sup>th</sup> Century Thought*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1987.
- HARRINGTON Anne, « Hysteria, Hypnosis and the Lure of Invisible: The Rise of Neo-Mesmerism in Fin-de-Siècle French Psychiatry », dans William F. BYNUM, Roy PORTER et Michael SHEPHERD (dir.), *The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry. Vol. II. Institution and Society*, Londres/New York, Routledge, 1988, p. 226-246.
- HARRIS Ruth, *Murders and Madness. Medecine. Law, and Society in the fin de siècle*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- HILLMAN Robert G., « A Scientific Study of Mystery. The Role of the Medical and Popular Press in the Nancy-Salpêtrière Controversy on Hypnotism », *Bulletin of the History of Medecine*, n° 39, 1965, p. 163-182.
- « Histoire de l'image en psychanalyse », *Imaginaire et Inconscient*, n° 5, 2005.
- HUTEAU Michel, *Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République. La Biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences Humaines », 2002.
- JAY Mike, *The Air-Loom Gang, The Strange and True Story of James Tilly Matthews and His Visionary Madness*, Londres, Bantam Press, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

- LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 3, Les Psychoses, 1955-1956* (texte établi avec Jacques-Alain Miller), Paris, Le Seuil, 1981.
- LACHAPELLE Sofie, *Investigating the Supernatural, From Spiritism and Occultism to Psychological Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011.
- LAURENCE Jean-Roch et PERRY Charles, *Hypnosis, Will, and Memory. A Psycho-Legal History*, New York/Londres, Guilford, 1988.
- LEESE Peter, *Shell Shock: Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002.
- LE MALÉFAN Pascal, *Folie et spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psycho-Logiques », 1999.
- LÉONARD Jacques, *La Médecine, entre les savoirs et les pouvoirs. Histoire intellectuelle et politique de la médecine française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.
- LERNER Paul, *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2003.
- LERNER Paul, *Traumatic Pasts: History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- LEYS Ruth, *Trauma. A Genealogy*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2000.
- LÓPEZ PIÑERO José Maria, *Orígenes históricos del concepto de neurosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- LUCKHURST Roger, *The Invention of Telepathy: 1870-1901*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LUTZ Tom, *American Nervousness, 1902. An Anecdotal History*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992 [1991].
- MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969.
- MARINELLI Lydia et MAYER Andreas, *Dreaming by the Book. Freud's The Interpretation of Dreams and the History of the Psychoanalytic Movement*, trad. par Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.
- MARINELLI Lydia et MAYER Andreas (dir.), « Forgetting Freud? For a New Historiography of Psychoanalysis », *Science in Context*, vol. 19, n° 1, mars 2006.
- MARQUER Bertrand (dir.), *Cesare Lombroso e la fine del secolo: la verità dei corpi*, Atti del Convegno di Genova, 24-25 septembre 2004, Bergamo, F@rum [en ligne]. URL: [<http://www.publifarum.farum.it/n01.php>] (consulté le 23 août 2014).
- MASSON Céline, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Sainte-Agne, Éd. Érès, 2004.

- MÉHEUST Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité (1784-1930)*, Le Plessis-Robinson/Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Les Empêcheurs de Penser en rond, 1998.
- MEULDERS Michel, *Helmholtz. Des lumières aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- MICALE Mark S. (dir.), *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford Ca., Stanford University Press, 2004.
- MICALE Mark S., *Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- MICALE Mark S., « On the "Disappearance" of Hysteria: A Study in the Clinical Deconstruction of a Diagnosis », *Isis*, vol. 84, octobre 1993, p. 496-526.
- MICALE Mark S., « Hysteria Male/Female: Reflections on Comparative Gender Construction in Nineteenth-Century France and Britain », dans Marina BENJAMIN (dir.), *Science and Sensibility: Essays on Gender and Scientific Enquiry, 1780-1945*, Londres, Basil Blackwell, 1991, p. 200-239.
- MICALE Mark S., « Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Medical Science, and Medical Diagnosis in the Late Nineteenth-Century France », *Medical History*, n° 34, 1990, p. 363-411.
- MILUTIS Joe, *Ether: The Nothing that Connects Everything*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2006.
- NASIO J.-D., *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 [1990].
- NICOLAS Serge, *Théodule Ribot. Philosophe breton, fondateur de la psychologie française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005.
- NICOLAS Serge, *Les Facultés de l'âme. Une histoire des systèmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005.
- NICOLAS Serge, *L'Hypnose: Charcot face à Bernheim. L'école de la Salpêtrière face à l'école de Nancy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie Psychologique », 2004.
- NICOLAS Serge, *Histoire de la psychologie française. Naissance d'une nouvelle science*, Paris, In Press Editions, 2002.
- NYE Robert A., *Crime, Madness & Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1984.
- NYSENBAUM Sylvie, « Une pensée qui va et vient », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 25, printemps 1982, p. 229-252
- OHAYON Annick, *L'Impossible rencontre. Psychologie et psychanalyse en France, 1919-1969*, Paris, La Découverte, 1999.
- OPPENHEIM Janet, « *Shattered Nerves* »: *Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, New York, Oxford University Press, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

- OPPENHEIM Janet, *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- OWEN Alex, *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, Londres, Virago Press, 1989.
- PLAS Régine, *Naissance d'une science humaine: la psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.
- PLAS Régine, « Une chimère médico-légale: les crimes hypnotiques », *Frénésie. Histoire, Psychiatrie, Psychanalyse*, n° 8, automne 1989, p. 57-70.
- PORTER ROY (dir.), *The Cambridge History of Medicine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- PORTER ROY, *Madness: A Brief History*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- PORTER ROY, *A Social History of Madness: Stories of the Insane*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- RABINBACH Anson, *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- RADKAU Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismark und Hitler*, Munich, C. Hanser, 1998.
- RICHARD Nathalie, « L'Ève future et la fin de l'homme machine? De l'automatisme cérébral à l'inconscient psychique dans la France des années 1880 », dans Dominique KUNZ WESTERHOFF et Marc ATALLAH (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vrin, 2011, p. 149-160.
- RIGOLI Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France aux XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- ROCCATAGLIATA Giuseppe, *La Mente, il cervello e la psichiatria*, Napoli, Liguori Ed., 2000.
- ROCCATAGLIATA Giuseppe, *Isteria*, Rome, Il Pensiero Scientifico Ed., 1990.
- ROUDINESCO Élisabeth, *La Bataille de 100 ans. Histoire de la psychanalyse en France. 1, 1885-1939*, Paris, Le Seuil, 1986 [1982].
- SASS Louis A., *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- SHORTER Edward, *A Historical Dictionary of Psychiatry*, New York, Oxford University Press, 2005.
- SHORTER Edward, *From Paralysis to Fatigue: a History of Psychosomatic Illness in the Modern Era*, New York: Free Press/Maxwell Macmillan International; Toronto: Maxwell Macmillan, 1992.
- SHORTER Edward, *Doctors and Patients: A Social History*, New Brunswick/Londres, Transaction, 1991.
- SHORTER Edward, « Paralysis: The Rise and Fall of a "Hysterical Symptom" », *Journal of Social History*, n° 19, été 1986, p. 549-582.

- SHOWALTER Elaine, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, Londres, Picador; New York, Columbia University Press, 1997.
- SHOWALTER Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the « Fin de Siècle »*, Londres, Bloomsbury, 1991.
- SHOWALTER Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1987.
- SHOWALTER Elaine, « Rivers and Sassoon: The Inscription of Male Gender Anxieties », dans Margaret R. HIGONNET *et al.* (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 61-69.
- SILVERMAN Debora L., « Psychology Nouvelle », dans Jeannene M. PRZYBLYSKI et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 371-392.
- SMITH Roger, *Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- STEINER Andreas, *Das Nervöse Zeitalter: der Begriff der Nervosität bei Laien und Ärzten in Deutschland und Österreich um 1900*, Zürich, Juris, 1964.
- STENGERS Isabelle, *L'Hypnose entre magie et science*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/Le Seuil, 2002.
- STENGERS Isabelle, *Importance de l'hypnose*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond, 1993.
- STUBBS Jeremy, « Hypnotisme et automatisme dans la fiction "fin-de-siècle" », dans Keith CAMERON et James KEARNS (dir.), *Le Champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 275-283.
- SWAIN Gladys, *Dialogue avec l'insensé. Essai d'histoire de la psychiatrie*, précédé de GAUCHET Marcel, « À la recherche d'une autre histoire de la folie », Paris, Gallimard, 1994.
- SWAIN Gladys, « L'Âme, la femme, le sexe et le corps: Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Débat*, n° 24, mars 1983, p. 107-127.
- TATAR Maria M., *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010 [1995].
- TRILLAT Étienne, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Frison-Roche, 2006 [1986].
- VAN GINNEKEN Jaap, *Crowds, Psychology and Politics*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1989.
- VEITH Ilza, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1973 [1965].
- VIDAL Fernando, « La Place de la psychologie dans l'ordre des sciences », *Revue de synthèse*, n° 3-4, 4<sup>e</sup> série, juillet-décembre 1994, p. 327-353.
- WHYTE Lancelot Law, *The Unconscious Before Freud*, Londres, Julian Friedmann Publishers, 1979.

- WINTER Alison, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- WINTER Jean-Pierre, *Les Errants de la chair: études sur l'hystérie masculine*, Paris, Payot & Rivages, 2000.
- WOJCIECHOWSKI Jean-Bernard, *Hygiène mentale et hygiène sociale: contribution à l'histoire de l'hygiénisme*, tome I, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales», 1997.
- WRIGHT John P., «Hysteria and Mechanical Man», *Journal of the History of Ideas*, vol. 41, n° 2, janvier 1980, p. 233-247.
- YATES Frances A., *Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin, Akademie Verlag, 1997 [1990].

#### II. 4. Philosophie, philosophie de l'histoire, épistémologie

- AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007 [2006].
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1999 [1934].
- BACHELARD Gaston, *Épistémologie*, Paris, PUF, 2001 [1977].
- BACHELARD Gaston, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, PUF, 1984 [1934].
- BENJAMIN Walter, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» [1935], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 67-113.
- BENJAMIN Walter, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» [1939], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 269-316.
- BENJAMIN Walter, «Sur quelques thèmes baudelairiens» [1939], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 329-390.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.
- BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2001 [1907].
- BLUMENBERG Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. de l'allemand par Didier Gammelin, Paris, J. Vrin, 2006 [1960].
- Hans BLUMENBERG, *Nauffrage avec spectateur: paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, Éd. de l'Arche, 1994.
- BORUTTI Silvana, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*, Lausanne, Payot, 2001 [1991].
- CANGUILHEM Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002 [1968].
- CANGUILHEM Georges, *La Formation du concept de réflexe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, J. Vrin, 1977 [1955].

- CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Quadrige/PUF, 1996 [1966].
- CONTINI Annamaria, *Jean-Marie Guyau, esthétique et philosophie de la vie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DE CERTEAU Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 2002 [1987].
- DE CERTEAU Michel, « Écritures freudiennes », *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2002 [1975] [1970], p. 339-419.
- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DERRIDA, *Le Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008 [1995].
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2001 [1969].
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988*, Daniel DEFERT et François EWALD (dir.), Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits, 1976-1988*, tome II, Paris, Quarto Gallimard, 2001 [1967], p. 1571-1581.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF/Quadrige, 2007 [1963].
- FOUCAULT Michel, *Histoire la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard/Tel, 2006 [1976].
- FOUCAULT Michel, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003.
- FOUCAULT Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces*, trad. de l'italien par Monique Aymard et al., Paris, Flammarion, 1989 [1986].
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2003.
- HARTOG François, *Le XIX<sup>e</sup> siècle et l'histoire. Le cas de Fustel de Coulanges*, Paris, Le Seuil, 2001 [1988].
- KUHN Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, Champs n° 115, 1996 [1962].
- LE BLANC Jocelyne, *L'Archéologie du savoir de Michel Foucault pour penser le corps sexué autrement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.



## TABLE

PRÉFACE.....	7
AVANT-PROPOS.....	13
INTRODUCTION .....	17
Cinéma et sciences du psychisme .....	22
À la recherche des spectateurs .....	32
Crise du sujet et nervosisme .....	37
Modernité, urbanité et cinéma .....	40
Le corps nerveux des spectateurs.....	45
CHAPITRE 1. IMAGINAIRES DU CORPS NERVEUX .....	49
Dynamogénies électro-névrotiques.....	54
La neurasthénie, « mal du siècle ».....	60
La décadence du corps nerveux .....	64
Nervosisme et féminité .....	70
CHAPITRE 2. LE CORPS ÉLECTROPHYSIOLOGIQUE .....	77
La métaphore électrique dans <i>Études sur l'hystérie</i> .....	79
Le corps nerveux du président Schreber .....	86
L'« appareil à influencer » cinématographique .....	99
CHAPITRE 3. LE SPECTATEUR NÉVROPATHE .....	109
Mouvements vibratoires et troubles nerveux .....	111
La fatigue physique et nerveuse .....	121
Le spectateur névropathe et la modernité .....	127
Le cinématographe comme espace féminin .....	139

CHAPITRE 4. CHOC NERVEUX ET HYSTÉRIE.....	154
L'hystérie de Charcot .....	156
Hystérie, choc et modernité technologique .....	163
Hystérie et féminité .....	169
Hystérie et choc dans Le Mystère des roches de Kador.....	175
 CHAPITRE 5. LE SPECTATEUR HYSTÉRIQUE .....	187
Cinéma et contagions névrotiques .....	190
Le spectateur et le voyageur .....	195
Le spectateur entre hystérie et hypnose .....	207
Hystérie et cinéma, hystérie du cinéma .....	218
 CHAPITRE 6. HALLUCINATION ET TROP-PLEIN VISUEL...	225
Rêve et hallucination .....	230
L'hallucination, spectacle visuel et virtuel .....	240
Les hallucinations télépathiques .....	248
Le cinéma, métaphore du psychisme .....	255
 CHAPITRE 7. LE SPECTATEUR HALLUCINÉ .....	266
Les « poisons de l'imagination » .....	267
Le « faux réalisme » du cinématographe.....	281
Le cinéma, « école du vice et du crime » .....	291
Sensiblerie, crédulité et féminité .....	299
La névrose du vrai .....	303
 CHAPITRE 8. MÉMOIRE ET CINÉ-DISPOSITIFS .....	307
Théories de la mémoire et ciné-dispositifs .....	308
La théorie freudienne de la mémoire .....	316
La métaphore du phonographe .....	322
Paramnésie et Moi du mourant .....	327
Paramnésie et illusion de déjà-vu .....	335
 CHAPITRE 9. HYPNOSE ET CORPS POSSÉDÉ .....	345
Le corps nerveux sous hypnose .....	348
Images, sons et lumières: dispositifs hypnotiques .....	358
Magdeleine, une artiste sous hypnose.....	371
Hélène Smith, fabuleuse somnambule .....	379

CHAPITRE 10. LE SPECTATEUR HYPNOTISÉ .....	386
L'imaginaire de la foule autour de 1900 .....	388
Les spectacles de magnétisme .....	403
Le spectateur hypnotisé .....	413
La psychologie de la « foule » cinématographique .....	422
CHAPITRE 11. PROJETER DES FANTÔMES .....	429
Spiritisme et suggestion .....	433
Le médium-cinémographe .....	438
Georges Méliès, expert anti-fraudes médianiques .....	458
Psychologie et prestidigitation : autour d'Alfred Binet .....	488
CHAPITRE 12. LE SPECTATEUR STUPÉFIÉ.....	504
Le cinéma relaxant ou tonifiant .....	510
Le spectateur-rêveur (et vice versa) .....	523
La suggestion dans l'art .....	529
Le spectateur stupéfié (entre hystérie et hypnose) .....	538
CONCLUSION .....	547
La construction du sujet moderne .....	548
Pour une histoire socioculturelle de la réception .....	552
Le spectateur était une spectatrice .....	557
La « métaphore absolue » du cinéma .....	563
BIBLIOGRAPHIE.....	569









*Ce livre a été imprimé par Pulsio  
à Sofia, Bulgarie, en août 2015*