

Cinéma, fantômes et médiums

Comment expliquer les affinités électives, si souvent évoquées, entre le cinéma et le monde de l'au-delà? Pourquoi insister sur le caractère spectral des images filmiques? En vertu de quels critères le cinéma devient-il un vecteur de fantasmes liés à la communication avec les esprits? Si ces questions traversent les réflexions sur le cinéma dès leurs origines, elles sont, depuis une dizaine d'années, au centre d'une série de travaux marqués par un « tournant spectral » (« *spectral turn*¹ »). À l'œuvre dans les sciences humaines et sociales, les *Spectralities Studies* mobilisent les concepts de « hantise » et de « spectralité » comme instruments d'analyse de phénomènes de marginalisation, d'occultation ou de précarisation relatifs à une histoire, un espace, un peuple, un faisceau de représentations, etc. Dans ce contexte, le fantôme vient symboliser ce qui se soustrait à la perception et au sens commun, ce qui échappe à l'observation. Mais il n'est pas seulement synonyme d'altérité: il est l'image de l'impensé et de l'inconscient (le « refoulé », si l'on préfère).

Le « tournant spectral » des études cinématographiques

Le tournant spectral imprègne également les études cinématographiques, comme l'illustre l'article de Petra Löffler sur les espaces hantés du cinéma des premiers temps². Avec la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté³ », la référence à

1. M. del Pilar Blanco et E. Peeren (éd.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York-Londres, Bloomsbury, 2013; A. F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Londres-Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

2. P. Löffler, « Ghost of the City: A Spectrology of Cinematic Spaces », *communication + 1*, vol. 4, n° 1, article 9. Voir en ligne: <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/9>.

3. Selon Freud, tout ce qui se rattache à la mort, « aux cadavres, au

Jacques Derrida, et plus particulièrement à son intervention dans le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983), constitue un passage obligé. Lors d'une séquence célèbre où Pascale Ogier l'interroge sur sa croyance aux fantômes, le philosophe explique que le cinéma est avant tout l'art de faire revenir les morts. Il comprend cette «revenance» dans une perspective psychanalytique, car le fantôme serait l'expression du retour du refoulé dans le champ de la conscience et du visible (plus précisément, il déclare : «cinéma plus psychanalyse égale science des fantômes»). Derrida ajoute : «Je crois que l'avenir est aux fantômes, et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes» – corroborant un constat fréquent dans l'histoire des médias : au lieu de faire fuir les fantômes, les technologies modernes (télégraphe, téléphone, phonographe, cinématographe, etc.), n'ont cessé de multiplier les spectres des vivants et des morts.

Le philosophe développera ainsi en plusieurs occasions une théorie sur la spectralité de l'image cinématographique qu'il situe à deux niveaux : celui de la technique (la pellicule, la projection, la séance) et celui de la trame diégétique, lorsque la fiction met en scène des fantômes : «Il y a la spectralité élémentaire, qui est liée à la définition technique du cinéma ; et à l'intérieur de la fiction. [...] Le cinéma permet ainsi de cultiver des "greffes" de spectralité, il inscrit des traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée, qui est elle-même un fantôme⁴.» Insistant sur l'idée que «l'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité⁵», il envisage le film et la projection comme les lieux par excellence où les fantômes viennent hanter notre mémoire tant personnelle qu'historique, tant individuelle que collective. Derrida, toutefois, n'est pas le seul à avoir pointé la dimension spectrale du cinéma. Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze propose

retour des morts, aux esprits et aux fantômes» relève de l'inquiétante étrangeté, à savoir d'une esthétique de l'effroi. S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1985 [1919], p. 246.

4. J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», entretien avec A. de Baecque et T. Jousse, *Cahiers du Cinéma*, avril 2001, vol. 556, p. 78.

5. *Ibid.*, p. 77.

de considérer le cinéma comme une « machine à fantômes⁶ » : très belle formule qu'il emprunte à Franz Kafka⁷.

Si le tournant spectral a frayé de nouvelles perspectives dans le champ des études cinématographiques, permettant d'examiner non seulement la présence de figures fantomatiques sur les écrans, mais aussi des aspects mal connus de ce moyen d'expression ~~et de cette industrie~~, il a aussi montré ses limites en considérant la spectralité du cinéma en tant qu'acquis de la théorie des médias, sans en interroger les soubassements historiques. Murray Leeder rappelle à juste titre que le trope du cinéma comme espace magique et hanté est souvent compris en termes abstraits et anhistoriques⁸. Or il existe de nombreux écrits qui révèlent une autre facette de la spectralité cinématographique, par exemple lorsque les spirites font appel au cinéma en tant que modèle de la communication spirite. En 1896, le journaliste William Thomas Stead emploie l'expression « kinétoscope de l'esprit⁹ » pour évoquer la capacité qu'ont des personnes ultrasensibles de projeter sur l'écran de leur imagination des fantômes étrangement réalistes. Le trope cher aux philosophes du cinéma comme machine à fantômes mérite donc d'être saisi sous l'angle historique, dans la mesure où il n'est, en fin de compte, qu'un avatar (inversé) d'une figure attestée par les sources spirites dès le milieu du XIX^e siècle : celle du médium (spirite) comme média. En effet, en tant qu'être sensible aux vibrations émises par le monde de l'au-delà, le médium spirite serait en mesure de dévoiler l'invisible, à l'égal de certains appareils qui enregistrent et diffusent des images et des ondes imperceptibles.

6. G. Deleuze, *Cinéma. I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 143.

7. La formule apparaît dans une lettre à Milena (F. Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1956, p. 260). Voir P. Baudouin, « Spectra ex machina. Technique phonographique et "sciences des fantômes" autour de 1900 », dans F. D'Antonio, C. Schneider et E. Sempère (éd.), *Voix des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 287-288.

8. M. Leeder, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 21-44.

9. W. T. Stead, « Suggestions from Science for Psychic Students: Useful Analogies from Recent Discoveries and Inventions », *Borderland*, vol. 4, n° 3, 1896, p. 400-411.

Le médium spirite comme média technologique

C'est sur la base d'une observation désormais répandue, à savoir que les médias modernes et le spiritisme apparaissent dans le même contexte socioculturel¹⁰, que je propose de considérer la figure du médium spirite sous l'angle d'un média, et plus précisément d'un média cinématographique. Il est d'usage dans l'historiographie de considérer Friedrich Kittler comme le premier à avoir mis en évidence le double sens du terme « médium » en tant qu'intermédiaire humain et dispositif technique¹¹. Mais il établit ce lien *via* un modèle d'analyse qui accorde à la technologie la préséance sur les discours, ~~car ce sont~~ les médias ~~qui auraient, selon lui,~~ donné naissance au spiritisme et à l'occultisme, et non l'inverse. Prenant des distances vis-à-vis de cette grille de lecture, j'insiste pour ma part, dans la foulée de Jeffrey Sconce, sur les interactions réciproques entre *hardware* et *software*, entre l'histoire des technologies et les imaginaires qui les façonnent, entre le médium (technique) du cinéma et le médium (spirituel) du spiritisme¹². Car si le mouvement spirite est fasciné par les technologies¹³, à leur tour les discours sur les pouvoirs surnaturels de ces dispositifs puisent leur origine dans l'imaginaire offert par les doctrines spirites. Estimant que la figure du fantôme ne suffit pas à penser la spectralité du cinéma, je propose donc de placer au centre de l'analyse la figure du médium entendue au double sens, technologique et spirite.

10. T. Gunning, « Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny », dans M. Leeder (éd.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres, Bloomsbury Academic, 2015, p. 17-38 ; J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham et Londres, Duke University Press, 2000.

11. F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900* [1985], trad. de l'allemand par M. Metteer avec la collaboration de C. Cullens, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 229. Sur Friedrich Kittler et son usage du terme « médium », voir les projets lancés par Emmanuel Guez autour de sa pensée : <https://kittlers.media/a-propos-friedrich-kittler/> et <https://writingmachines.org/kittlers-media/>.

12. Voir J. Sconce, *Haunted Media*, *op. cit.*, p. 24-25

13. A. Enns, *Physics and Psychics. The Occult and the Sciences in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

«Médium» : ~~ce terme~~ polysémique peut désigner un milieu, un environnement, un humain ultrasensible, un véhicule de transmission d'un message ou d'une information. Un détour étymologique permet de dégager une pluralité d'acceptions qui font du «médium» tantôt une substance diaphane (air, eau, nuage, brume, verre, etc.), tantôt une force impondérable (éther, électricité, fluide, etc.), tantôt encore un intermédiaire humain (magnétiseur, hypnotiseur, médium spirite, etc.)¹⁴. Il semble que, dans notre langue, ce vocable ait suivi d'assez près un cheminement déterminé par sa provenance latine, *medium* (milieu, centre), signifiant à l'origine un «moyen terme» ~~ou une position intermédiaire~~ entre deux états, degrés, qualités ou classes¹⁵. Ce n'est qu'au xx^e siècle que le médium est associé à l'idée de média, c'est-à-dire à un support ou à un instrument technique qui diffuse et/ou enregistre des données¹⁶. Favorisant un processus de *médiation* (humaine ou non humaine), le médium sert de passerelle entre deux mondes ou deux interlocuteurs distants.

Né aux États-Unis au milieu du xix^e siècle, le spiritisme s'empare de la notion de «médium» pour qualifier une personne réputée particulièrement apte à communiquer avec les esprits. La vogue des tables tournantes et parlantes qui envahit les pays occidentaux au tournant des années 1850 fait apparaître, parmi les participants, des individus qui semblent faciliter, plus que les autres, la circulation du «fluide» nécessaire aux opérations¹⁷. Le spiritisme propose, ainsi, une théorie de la communication où le corps humain joue le rôle de récepteur de messages provenant de l'au-

14. S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2002; A. Somaini, «Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the *Apparat*», *Grey Room*, n° 62, hiver 2016, p. 6-41.

15. *Le Grand Robert de la langue française*, 2017 (version numérique : www.lerobert.com/).

16. Sur la notion de «médium» dans la théorie des médias voir : T. Bardini, «Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique», *Multitudes*, n° 62, 2016/1, p. 159-168; T. Mock, «Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs», *Publizistik*, cahier 2, juin 2006, année 51, p. 183-200.

17. G. Cuchet, *Les Voix d'outre-tombe*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «L'Univers historique», 2012, p. 73.

delà. Le processus d'automatisation qui sous-tend ce travail de médiation n'hypothèque cependant pas l'agentivité du médium, dont le rôle consiste précisément à orienter activement une sensibilité passive¹⁸. L'une des figures de proue du spiritisme en France, Allan Kardec, le rappelait déjà au début du mouvement : le médium n'est jamais complètement inerte, ~~car il mêle~~ toujours, d'une manière ou d'une autre, ses idées à celles de l'esprit qui en fait son « instrument¹⁹ ». À l'image d'autres pratiques et techniques de transmission d'une information, le spiritisme conceptualise le lien avec l'au-delà en termes de message (forcément signifiant) à décoder par le médium²⁰. De sorte que le spiritisme et la théorie des médias partagent un vocabulaire commun, comme en témoignent les énoncés sur le médium comme télégraphe spirite.

Bien plus que « simple métaphore journalistique²¹ », l'expression « télégraphe spirituel » ou « psychique » devient topique dans les écrits spirites, toutes langues confondues²². Selon Allan Kardec, encore, les esprits agissent « sur le médium comme l'employé du télégraphe sur son appareil ; c'est-à-dire de même que le tac-tac du télégraphe dessine à des milliers de lieues, sur une bande de papier, les signes reproducteurs de la dépêche », de même les esprits s'expriment « à travers les distances incommensurables qui séparent le monde visible du monde invisible ». La locution persiste bien au-delà de l'époque glorieuse des tables tournantes et parlantes, ainsi que l'illustre une série d'articles publiés dans les années 1920 par Henri Azam, un rédacteur

18 Voir E. Voss (éd.), *Mediality on Trial. Testing and Contesting Trance and other Media Techniques*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020.

19. A. Kardec, *Le Livre des médiums ou Guide des médiums et des évocations* [1861], Paris, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1863, p. 269.

20. S. Gregory, « Media in Action : From Exorcism to Mesmerism », *communication+1*, vol. 4, n° 1. 2015, article 3. Voir en ligne : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/3>. Voir aussi J. Galvan, *The Sympathetic Medium. Feminine Channeling, The Occult, and Communication Technologies*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2010.

21. G. Cuchet, *Les Voix d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 93.

22. Sur les tropes surnaturalisant la télégraphie, voir J. Sconce, *Haunted Media*, *op. cit.*

de *La Revue spirite*, sous le titre «Télégraphie sans fil et médiumnité». Le médium y est présenté comme un «organe détecteur ultrasensible», tandis que la séance serait «un système vibrant ayant sa fréquence propre» qu'il est nécessaire d'«harmoniser» pour obtenir de bons résultats²³. Aussi, une voyante «se mettra en accord, en syntonie avec la fréquence des vibrations qui lui sont présentées» afin de recevoir instantanément «des clichés, des images²⁴» de la personne qui la consulte. Cette double conception du médium, organisme vibratile et outil d'enregistrement, montre bien que ses **capacités** ne sont pas seulement photographiques, mais aussi «audiovisuelles».

C'est pourquoi la littérature spirite compare parfois le médium à un cinématographe, en ce qu'il est apte à manipuler la temporalité et l'espace, à atteindre le passé et le futur sans entrave, à jouir du don d'ubiquité et, plus globalement, à atteindre l'intangible. Le médecin Eugène Osty décrit par exemple le travail d'une voyante, M^{me} M., sous la forme d'images «qui viennent se projeter sur l'écran où vivent intensément ses hallucinations²⁵»; elle assiste alors «au défilé cinématographique de toute une lignée de phénomènes reliés par la causalité²⁶», défilé dont elle est à la fois spectatrice et productrice²⁷. Même chose pour les phénomènes de télépathie, ainsi qu'on peut le lire dans certains comptes rendus d'expériences menées sous l'égide de l'Institut métapsychique international (IMI) de Paris. De «bons sensitifs clairvoyants» sont capables d'envoyer à des percipients «des visions cinématographiques» sous la forme de courtes séquences

23. H. Azam, «Télégraphie sans fil et médiumnité. De la pratique de la médiumnité à l'évolution de l'âme dans l'univers», *La Revue spirite*, mars 1926, p. 124.

24. H. Azam, «Télégraphie sans fil et médiumnité. De la pratique de la médiumnité à l'évolution de l'âme dans l'univers», *La Revue spirite*, février 1925, p. 67-68.

25. E. Osty, *Lucidité et intuition. Étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1913, p. 92.

26. *Ibid.*, p. 56.

27. Pour une présentation et une analyse détaillées de cette source, voir M. Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015, p. 450-455.

d'images mouvantes ayant « l'aspect de projection cinématographique²⁸ ». De l'avis de Camille Flammarion, c'est l'âme, « douée de facultés mentales », qui dans des cas semblables « peut se projeter au loin » à la manière d'une projection cinématographique : « Certaines apparitions paraissent être, bien souvent, des sortes de projections, de téléphotographies animées, de cinématographies », précise l'astronome²⁹.

Nul hasard donc si le médium est dépeint dans les films eux-mêmes comme un média au sens fort du terme, transmettant toutes sortes de messages, des plus simples lorsqu'il prête sa voix à un esprit aux plus complexes lorsque le processus devient une projection d'images et de sons.

Le médium-média dans Furie

La figure du médium comme machine à fabriquer des images et des sons trouve l'une de ses expressions les plus achevées dans le film de Brian De Palma, *Furie* (*The Fury*, 1978), qui thématise la vulnérabilité des sujets *psi* (dotés de facultés paranormales) face à des technocrates convoitant leurs facultés, à des fins politiques³⁰. Représentatif de la paranoïa politique qui a suivi le Watergate, *Furie* raconte comment des membres du gouvernement américain s'emparent de jeunes gens particulièrement sensitifs afin de devancer les Soviétiques dans la course à l'espionnage psychique. En quête de son fils Robin (Andrew Stevens) que Ben Childress (John Cassavetes) a kidnappé afin de développer chez lui des pouvoirs dignes « d'une bombe atomique », Peter Sandza (Kirk Douglas), ancien agent de la CIA, suit la piste d'une jeune fille, Gillian Bellaver (Amy Irving), qui bénéficie elle aussi de capacités extrasensorielles étonnantes : les

28. H. Le Loup de Sainville, « Quelques perceptions paranormales. (Leurs conditions et leurs aspects) », *Revue métapsychique*, n° 4, juillet-août 1928, p. 326

29. C. Flammarion, « Études sur les apparitions. La pensée productive d'images cinématographiques », *La Revue spirite*, décembre 1920, p. 353-354.

30. Le film s'inspire du roman de John Farris, *Fury* (1976), qui se réfère à son tour aux travaux de Lynn Ostrander et Sheila Schroeder à propos des recherches en parapsychologie menées en URSS (*Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain*, 1970).

attestent une expérience conduite à l'aide d'un magnéto-mètre, qui convertit les ondes alpha du cerveau en énergie électrique, des tests de télépathie effectués avec des cartes de Zener et divers incidents causant des saignements chez les personnes que Gillian ~~touche~~.

Accueillie à l'institut Paragon, un centre d'études parapsychiques, la jeune fille se fait expliquer par le directeur, le Dr Jim McKeever (Charles Durning), la thèse de l'univers «bioplasmique» où est enregistrée chaque parole, impulsion ou action humaines. Les visions des sujets *psi* seraient, sous cet angle, le résultat d'une connexion entre ce monde intemporel «bioplasmique» et le monde physique. La mise en pratique de cette théorie survient un peu plus tard dans le film lorsque Gillian, qui trébuche en montant des escaliers, est rattrapée par le Dr McKeever dont elle prend la main. Ce geste déclenche une vision dans laquelle Robin, pensionnaire dans le même Institut peu avant elle, tente d'échapper à ses poursuivants (dont McKeever lui-même) et finit par chuter de la fenêtre de l'étage supérieur. Occupant l'entièreté du cadre, cette vision du passé prend la forme d'une projection à 360° qui circule et «s'enroule» autour de Gillian en transe; le ralenti, l'absence de parole et l'éclairage plutôt sombre contribuent à démarquer ces images du récit-cadre (maintenu grâce à plusieurs plans de coupe sur les mains des deux protagonistes serrées jusqu'au sang). Comme si Gillian avait capté un épisode de la vie du Dr McKeever stocké dans l'univers «bioplasmique» et le projetait sur un écran virtuel, dont elle serait à la fois la source et le réceptacle. Rappelant les systèmes immersifs, panoramiques et stéréoscopiques qui visent à englober les spectateurs·trices dans la représentation, un tel dispositif ~~visionnaire~~ installe le médium au centre d'une image simultanément interne et externe. Cette vision semble même transcoder de manière littérale la force psychométrique que la doctoresse Susan Charles (Fiona Lewis) expose à Gillian plus tôt dans le film à l'aide – précisément – d'une métaphore cinématographique: il s'agit d'étendre son propre champ électromagnétique en imaginant une salle de cinéma où l'écran devient une surface de projection de la pensée réduite aux fréquences les plus basses, c'est-à-dire aux ondes alpha – suivant un rythme cérébral associé à la relaxation et à la méditation. Dès lors,

Gillian ne cessera d'être en contact télépathique très étroit avec Robin.

Furie rend particulièrement évident le travail de médiation auquel se prête tout médium dont le corps devient une enveloppe sensorielle et communicationnelle au sein de laquelle convergent différents espaces et temporalités. À la fois sujet et objet, rationnel et occulte, moderne et primitif, masculin et féminin, le médium apparaît ~~dans ces fictions~~ comme un réservoir d'images, de sons et de sensations susceptibles de se prolonger au-delà du corps propre. De ce point de vue, ~~les représentations filmiques du médiumnisme actualisent~~ l'un des acquis du spiritisme, qui érige l'organisme humain au rang de « média » privilégié³¹. Cette conception du corps du médium en tant qu'outil de médiation favorisant une série d'échanges entre le sensible et le supra-sensible, le proche et le lointain, la vie et la mort, rencontre dans le langage cinématographique un moyen d'expression particulièrement efficace, comme en témoigne également *Dead Zone* (David Cronenberg, 1983). Ayant développé des pouvoirs psychiques ~~à la suite d'un~~ accident de voiture et ~~après~~ cinq ans de coma, Johnny Smith (Christopher Walken) est en mesure de percevoir des événements relatifs à la vie des personnes qu'il touche, à l'instar de Gillian Bellaver dans *Furie*. Johnny Smith se retrouve ainsi régulièrement projeté au cœur même de ses visions, comme lorsqu'il avertit une infirmière qui le soigne du péril encouru par sa fille, prise au piège d'un incendie. Il est capable de deviner le vécu d'autrui, mais aussi d'habiter ce vécu dans ses dimensions spatiales et temporelles, tout en expérimentant la charge émotionnelle afférente. Toutefois, ces perceptions précognitives (ou rétrocognitives) ont aussi un prix, puisque Johnny souffre considérablement de ces épisodes. Il devient, à cet égard, une « machine » dont le mécanisme s'enraye sous l'effet de la surcharge de stimuli et de l'excès de communication.

*

31. E. Yerby, *Spectral Bodies of Evidence. The Body as Medium in American Spiritualism*, thèse de doctorat, Columbia University, Graduate School of Arts and Sciences, 2017, p. 246-248.

Éclipsée par la figure du fantôme qui a davantage attiré l'attention des chercheurs·euses ~~en cinéma~~, celle du médium spirite permet de porter un nouveau regard sur la spectralité intrinsèque. Tandis que le fantôme inspire souvent des spéculations sur la dimension surnaturelle et magique du cinéma – l'immatérialité du spectre reflétant celle de l'image filmique –, le médium autorise à ~~penser~~ simultanément les effets (les fantômes) et les mécanismes qui président à ces effets (les dispositifs qui fabriquent ces fantômes). Elle s'avère davantage inclusive, incitant à penser conjointement les problèmes posés par la perception du spectre (figure d'incertitude par excellence) et l'articulation entre le pôle humain et le pôle technique qui détermine l'expression même de médium spirite. ~~Il importe donc de déplacer~~ l'attention du fantôme vers le médium, ~~afin d'examiner~~ la manière dont celui-ci fait l'objet de représentations filtrées par des discours (implicites ou explicites) sur les médias. Pour ce faire, il convient d'observer comment le mouvement spirite définit ses rapports aux médias technologiques – rapports dont l'ambivalence contribue à remettre en question l'idée reçue d'une fascination acritique et naïve. ~~C'est~~ précisément au cœur des débats sur l'agentivité du médium spirite que la technologie apparaît sous un jour contrasté³², indiquant la nécessité d'analyser à nouveaux frais l'histoire croisée du cinéma et du spiritisme³³.

Mireille BERTON

32. E. Schüttpelz et E. Voss, «In Jeder Beziehung ebenso wirksam. Die mediumistische Kontroverse im 19. Jahrhundert», dans K. Busch et H. Draxler (éd.), *Theorien der Passivität*, Munich, Fink, 2013, p. 97-108; E. Schüttpelz et E. Voss, «Fragile Balance: Human Mediums and Technical Media in Oliver Lodge's Presidential Address of 1891», *communication+1*, vol. 4, n° 1 2015, article 4. Voir en ligne: <http://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/4>.

33. Cet article présente des éléments développés dans un ouvrage à paraître : *Le Médium (au) cinéma. Le spiritisme à l'écran*, préface de T. Gunning, Genève, Georg, coll. «Emprise de vues», 2020.