“Votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu'on lui fait voir”. Fantômes, fantasmes et fantasmagorie au XIX^e siècle

“Votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu'on lui fait voir” : Erscheinungen, Illusionen und Fantasmagorie im 19. Jahrhundert

“Votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu'on lui fait voir” : Ghosts and phantasmagoria in the 19th century

Christine Schmider

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/10708>

DOI : 10.4000/ceg.10708

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 305-333

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Christine Schmider, « “Votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu'on lui fait voir”. Fantômes, fantasmes et fantasmagorie au XIX^e siècle », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 63 | 2012, mis en ligne le 07 septembre 2020, consulté le 05 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/10708> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.10708>

**“Votre cerveau ébranlé ne croit
que ce qu’on lui fait voir”
Fantômes, fantasmes et
fantasmagorie au XIX^e siècle**

Christine SCHMIDER

Université de Nice-Sophia-Antipolis

“La raison a beau vous dire que ce ne sont que des fantômes, des jeux de catoptriques menés avec art, conduits avec adresse, présentés avec intelligence, votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu’on lui fait voir”¹. Voilà comment l’écrivain Grimod de la Reynière décrit l’effet éblouissant et fort inquiétant de la fantasmagorie, ce dispositif visuel qui, à l’aide “de la magie de l’ombre et de la lumière, du reflet, de l’image réelle ou virtuelle”² conjure tout un cortège de visions fantomatiques et sanglantes. A l’origine, la fantasmagorie est un spectacle de lanterne magique qui fait surgir des apparitions visuelles mobiles au moyen de certains artifices optiques. Cet appareil visuel a connu ses heures de gloire au XIX^e siècle, et, comme notre contribution entend le montrer, a façonné le regard, la perception et le rapport au réel qu’entretient l’époque en contribuant à un véritablement changement de paradigme au niveau de l’imaginaire collectif. Par ses sujets et sa technique, l’appareil pose le problème de la réalité en trompe-l’œil. En tant que spectacle fantomatique à vocation ensorcelante pour les masses qui repose en même temps sur les avancées physiques récentes, la fantasmagorie révèle l’ambiguïté profonde des inventions techniques et la persistance de croyances anciennes qui sont susceptibles de contaminer le discours savant. Grâce aux moyens scientifiques perfectionnés, les images fantasmagoriques – fantômes et autres revenants – acquièrent une force de suggestion spectaculaire, sans pour autant entériner une idéologie rationaliste. De cette

1 Grimod DE LA REYNIÈRE, *Affiches, annonces et avis divers*, n° 167, Septidi 17 Ventose an VIII, cité d’après Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma de la lanterne magique au cinématographe. Catalogue de l’exposition L’art trompeur*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1995, p. 103.

2 Max MILNER, *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1983, p. 21.

proximité paradoxale avec les sciences et les techniques modernes résulte une véritable technologie du simulacre qui finit par faire vaciller – pour le spectateur – la frontière entre réel et imaginaire. Nous analyserons alors comment cet art trompeur qui se situe au croisement de pratiques sociales et techniques, de réflexions esthétiques et de discours idéologiques, met en jeu des questions comme la mimésis, le simulacre et la représentation. Dans ce contexte, nous nous intéresserons plus particulièrement aux investissements multiples que connaît la fantasmagorie. Grâce à sa proximité avec les sciences, le surnaturel et le psychisme, la fantasmagorie devient alors – telle est notre thèse – une figure emblématique du XIX^e siècle.

I. La fantasmagorie – un art trompeur

Avant d'étudier, dans notre première partie, les enjeux du dispositif optique que représente la fantasmagorie, nous allons présenter l'appareil visuel lui-même, tel qu'on pouvait le trouver à Paris et dans les grandes villes européennes, à la grande époque de ce spectacle, au XIX^e siècle. La fantasmagorie (du grec *phantasma*, "fantôme" et *agoreuo*, "parler"), désigne littéralement l'action de parler aux fantômes, de les évoquer ou de les conjurer. L'entrée "fantasmagorie" que nous trouvons dans le *Grand Larousse du XIX^e siècle* propose la définition suivante : "Spectacle de lanterne magique, dans lequel, au moyen de certains artifices, on fait paraître des figures qui semblent tour à tour s'approcher et s'éloigner"³.

1. La fantasmagorie comme instrument optique – fonctionnement et caractéristiques

Les documents iconographiques et les descriptions détaillées que l'on trouve dans les ouvrages d'époque⁴ nous donnent une idée très précise du fonctionnement de l'appareil. S'inspirant largement du principe de la *laterna magica* inventée par Athanasius Kircher au XVII^e siècle, le fantascopie était composé d'une lanterne ou d'une caisse en bois à l'intérieur de laquelle sont placés une lampe et un miroir concave. On insère alors un tuyau pourvu de lentilles convexes des deux côtés. Entre ce tuyau et le corps de la boîte se glisse une petite plaque de verre peinte. Quand, à l'aide du miroir concave, la lumière se trouve reflétée sur la première lentille, celle-ci concentre le faisceau lumineux sur la plaque en verre, tandis que la deuxième lentille la

³ LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle français*, première partie, tome VIII, lettre F, éd. de P. Larousse, Slatkine 1982, réimpression de l'édition de Paris 1866-1879, p. 93.

⁴ Etienne-Gaspard ROBERTSON, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute Etienne-Gaspard Robertson*, 2 vol., de Wurtz, 1831 ; Sir David BREWSTER, *Letters on Natural Magic*, J. A. SMITH, London, 1883 ; *The Magic Lantern: How to buy and how to use it. Also how to rise a Ghost*, London, 1866.

projette sur le mur ou sur un écran. Séparé de l'appareil optique par un rideau, le public est placé dans une salle entièrement obscure et confronté au déferlement des images.

Dans les années 1780, Etienne-Gaspard Robertson, abbé, artiste et scientifique passionné de spectacles optiques, perfectionne le fonctionnement de l'appareil afin d'animer les projections. Equipé d'un objectif achromatique et d'un diaphragme, le fantascopie est installé sur des rails. Son déplacement vers l'écran donne alors lieu à des images qui s'agrandissent ou se réduisent. Dans le même registre, et à l'aide de deux mégascopes, placés devant et derrière le rideau, Robertson parvient à projeter un décor dans lequel est incrustée une image mobile, le plus souvent un personnage mouvant. Exploitant les techniques de l'image animée, le fantascopie, bien que d'apparence assez proche de la chambre obscure, relève pourtant déjà du pré-cinéma⁵.

La première particularité de ce spectacle populaire est sa nature visuelle. Noyant son public sous une véritable "tempête optique"⁶, la fantasmagorie est avant tout une "machine à faire voir"⁷, une boîte à images d'où sort un cortège de visions éblouissantes, inquiétantes et magiques. Mais le fantascopie est aussi le produit des réflexions intenses sur le visible menées par la science physique, l'optique mais aussi la peinture et les travaux sur la perspective. Comme le dit Charles Patin, en parlant de l'art trompeur, "c'est cet art, Monseigneur, qui peut placer la moitié du monde dans un point, qui a trouvé le moyen de faire sortir des échos visuels du crystal, & d'approcher les objets les plus éloignés par des reproductions d'espèces & et de correspondances de vûes"⁸. L'impact sensoriel que créent la transfiguration des images par la lumière et leur sublimation par l'optique est clairement exprimé dans les commentaires d'époque :

Je vis le paradis, je vis l'enfer, je vis des spectres. [...] En un moment, je vis l'air remply de toute sorte d'oyseaux, à peu près comme on les peint à l'entour d'Orphée : En un tour de main, on me représenta une noce de village, d'une manière si naturelle que je m'imaginois être de la fête. L'horizon de ma vûe fut occupé en suite par un palais si superbe qu'il n'y a que l'imagination qui le pût produire⁹.

5 L'utilisation du terme de "pré-cinéma" pour désigner les appareils de projection datant d'avant l'invention du cinéma n'est pas sans poser problème. Elle établit le cinéma comme aboutissement nécessaire, comme point de fuite épistémologique et téléologique d'une pratique sociale, esthétique et culturelle, qui, sous le nom d'*art trompeur*, possède pourtant une histoire et une réception bien à part. Or, sous l'effet plus puissant du cinéma moderne, l'histoire de tout ce qui le précédait s'est successivement effacée de notre imaginaire, ce qui explique l'usage courant du terme "pré-cinéma".

6 Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 103.

7 Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 7.

8 Charles PATIN, *Relations historiques et curieuses de voyages, en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohême, Suisse, etc.*, Lyon, C. Muguet, 1674, p. 191.

9 *Ibid.*, p. 192.

L'exclamation du spectateur fasciné révèle la nature extraordinaire que l'expérience de la fantasmagorie a dû constituer. La répétition emphatique du "je vis" nous fait comprendre combien les apparitions visuelles étaient susceptibles de frapper l'œil et l'esprit d'un public non averti et peu habitué aux images animées. L'impact était d'ailleurs encore renforcé par le genre de scènes projetées. A ce titre, l'énumération de Charles Patin est également représentative. "Le paradis", "l'enfer" et "les spectres" résument assez bien les motifs que l'on pouvait rencontrer dans les spectacles fantasmagoriques. Puisant essentiellement dans les thèmes surnaturels, terrifiants et macabres, les montreurs de fantasmagories n'ont au fond jamais abandonné la veine du fantastique populaire. Inauguré par Christiaan Huygens qui, en 1659, s'inspira de *La Danse de mort* de Hans Holbein pour projeter l'image d'un squelette à l'aide d'une lanterne magique, l'imaginaire fantastique représente la source iconographique principale des spectacles fantasmagoriques¹⁰. Avec son cortège d'images diaboliques, nécromanciennes, érotiques et scatologiques, la fantasmagorie joue sur tous les registres de la transgression afin de méduser son public populaire. Ainsi, dans ses représentations, Robertson fait surgir des personnages disparus, notamment des héros révolutionnaires comme Robespierre et Marat, mais aussi les figures cadavériques de Voltaire, de Rousseau et de Guillaume Tell. Les évocations de revenants alternent avec des images sensuelles et frivoles issues de l'iconographie érotique classique, avec des motifs cauchemardesques ou sanglants (la danse des sorcières, des scènes d'enterrements ou de descentes aux enfers), ainsi qu'avec des apparitions de démons et de diables¹¹.

Le caractère scénique des images projetées renforce la nature terrifiante des visions fantasmagoriques. Reposant sur une alternance d'apparitions et de disparitions, les fantascopes font surgir des séquences mobiles et animées, véritables tableaux vivants dont les effets de mouvement et de métamorphose

10 Le motif du squelette fera partie des images incontournables de toute projection fantasmagorique et sera utilisé par Robertson afin de clore son spectacle. "J'ai parcouru tous les phénomènes de la fantasmagorie, je vous ai dévoilé les secrets des prêtres de Memphis et des illuminés; j'ai tâché de vous montrer ce que la physique a de plus occulte, les effets qui parurent naturels dans les siècles de la crédulité; mais il me reste à vous en offrir un qui n'est que trop réel. Vous qui avez souri à mes expériences, beautés qui avez éprouvé quelques moments de terreurs, voici le seul spectacle vraiment terrible, vraiment à craindre : hommes forts, faibles, puissant et sujets crédules ou athées, belles ou laides, voilà le sort qui vous est réservé, voilà ce que vous serez un jour, souvenez-vous de la fantasmagorie". (Pour toutes les références aux *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute Etienne-Gaspard Robertson*, nous citons l'ouvrage publié chez Café Clima Editeurs à Langres en 1985 et qui est un reprint fidèle de l'édition originale de 1831. Ici : p. 165.)

11 Les titres des scènes projetées par Robertson illustrent d'une façon exemplaire le caractère populaire et stéréotypé de l'imaginaire fantasmagorique : "Le cauchemar", "La mort de Lord Lyttelton", "Macbeth", "Préparatifs du sabbat", "Young enterrant sa fille", "Proserpine et Pluton sur leur trône", "La phytoniste d'Endor", "La tête de Méduse", "Un fossoyeur", "L'agonie d'Ugolin", "L'ouverture de la boîte de Pandore", "La danse des sorcières", "La Tentation de Saint-Antoine", "Une Vénus qui cajole un ermite", "Procession et sacrifice des Druides". Etienne-Gaspard ROBERTSON, *Mémoires récréatifs*, p. 170-174.

confèrent aux projections une présence hallucinatoire. Leur impact est encore accru par la présentation très spectaculaire qui les entoure. A ce sujet, la mise en scène du spectacle de Robertson est instructive : non seulement il s'installe, dès 1799, dans l'ancien Couvent des Capucines, lieu qui par son ambiance sépulcrale et recluse était propice à l'évocation des revenants, mais de plus, il met en œuvre de nombreux artifices, destinés à intensifier l'effet surnaturel que produisent ses projections. Il fait ainsi précéder son spectacle d'un discours alarmant et funèbre, avant de soumettre son public à une pléthore de machinations effrayantes.

Aussitôt que je cessais de parler, la lampe antique suspendue au-dessus de la tête des spectateurs s'éteignait, et les plongeait dans une obscurité profonde, dans des ténèbres affreuses. Au bruit de la pluie, du tonnerre, de la cloche funèbre évoquant les ombres de leurs tombeaux, succédaient les sons déchirants de l'harmonica ; le ciel se découvrait, mais sillonné en tous sens par la foudre. Dans un lointain très reculé, un point mystérieux semblait surgir : une figure, d'abord petite, se dessinait, puis s'approchait à pas lents, et à chaque pas semblait grandir¹².

Robertson, bien que particulièrement malicieux dans ses mises en scène, ne fait pourtant que perpétuer la tradition des premiers fantasmagores qui allaient jusqu'à droguer ou électrocuter leur public. Décharges électriques et bouffées d'opium concouraient à malmener les spectateurs manipulés et à jouer avec leur imagination terrifiée¹³.

2. *L'ambiguïté de la fantasmagorie – entre vocation éclairante et technologie du simulacre*

L'ambiguïté profonde dont témoigne la projection de Robertson et qui vise à impressionner un public crédule a toujours fait partie intégrante des recherches sur la projection du visible, celle-ci se confondant d'ailleurs fréquemment avec la conjuration de l'invisible. A travers le rapport éminemment paradoxal que la fantasmagorie entretient avec la réalité, elle parvient à faire coïncider, l'espace d'une projection éphémère d'images, deux manières *a priori* irréconciliables d'appréhender la réalité palpable : une démarche scientifique et une approche illusionniste. Elle met en évidence la nature ambiguë des découvertes scientifiques dont le potentiel émancipateur

12 Etienne-Gaspard ROBERTSON, *Mémoires récréatifs*, p. 164.

13 Tout en étant inhérentes à la nature populaire et dramatique des fantasmagories, les mises en scène témoignent en même temps de la relation étroite entre spectacle optique et représentation dramatique. Celle-ci s'est mise en place dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle et a donné lieu à un échange permanent et une inspiration réciproque. Ainsi, les instruments optiques se trouvent intégrés aux pratiques dramaturgiques, de façon à influencer sur la jonction des scènes, mais aussi sur la perception de l'espace scénique qui se présente au spectateur. Ce n'est donc pas un hasard si le cabinet d'optique que le Sieur Prévost a installé au Palais Royal en 1791 devient, à peine dix ans plus tard, le Théâtre pittoresque de M. Pierre.

se retourne régulièrement contre elle. Historiquement, la fantasmagorie est née des avancées scientifiques et technologiques, tout en gardant sa complicité avec la magie, les visions hallucinatoires et l'univers des apparitions fantomatiques. Si les toutes premières mentions des boîtes optiques aux XVI^e et XVII^e siècles se trouvent dans des textes mettant l'accent sur la nature magique du spectacle¹⁴, le débat se déplace très tôt vers des ouvrages scientifiques spécialisés. Les occurrences dans *Oculus artificialis teleoptricus* de Johann Zahn (1685), *Physicae experimentales* de Pieter van Muschenbroek (1729), les *Récréations mathématiques* de l'abbé Guyot (1770), *Rational Recreations* de W. Hopper (1774) et dans les *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson* (1831) témoignent de l'origine scientifique de la fantasmagorie.

Rappelons à ce propos que cette vocation hybride fait partie intégrante de l'histoire des instruments visuels. Dès leurs débuts, les appareils optiques nourrissent une double ambition d'outil didactique et de divertissement populaire à tendance trompeuse¹⁵. L'inventeur de la lanterne magique, Christiaan Huygens, "savant rigoriste [...] protestant opposé en principe au culte des superstitions et des images"¹⁶ en souffre d'ailleurs. Craignant le pouvoir trompeur de l'appareil, il refuse même de le présenter devant la cour de Louis XIV. "Il ne convient pas [...] de faire jouer de telles marionnettes au Louvre", écrit-il à son frère et confirme ainsi l'opinion générale sur la nature frivole et douteuse de l'appareil¹⁷. Si l'aspect grotesque et insolent de la lanterne magique pouvait heurter le goût d'un roi, on la critiquait encore plus pour le pouvoir abusif qu'elle exerçait sur les esprits influençables. "Je say bien qu'on peut pousser loin cet artifice et en abuser aux dépens des personnes ignorantes et crédules, surtout si ce manège est conduit par un homme adroit"¹⁸ commente Pierre Le Lorrain, l'auteur de *La Physique occulte ou traité de la baguette divinatoire*.

Ce pouvoir d'illusion et de manipulation caractérise également, à plus fort titre, la fantasmagorie. Ayant acquis une force de suggestion jusqu'alors inconnue, grâce aux moyens techniques et optiques perfectionnés, elle finit par brouiller la frontière entre réel et imaginaire, dans la pure tradition des arts trompeurs plus anciens. Autrement dit, le mimétisme des images fantasmagoriques est si sophistiqué, le simulacre si convaincant qu'il finit par créer l'adhésion, au moins momentanée, à ce que l'on voit, tout en rendant

14 La fantasmagorie est évoquée dans : J.-B. PORTA, *Magia naturalis*, 1589 ; Athanasius KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, Hermann, Schens, 1646 ; Gaspar SCHOTT, *Magia universalis Naturae et Artis*.

15 A une époque où les journaux étaient rares, la diffusion de l'information laborieuse, et la majorité des gens peu instruits, les boîtes optiques avaient "un rôle d'encyclopédie portative et illustrée, d'in-folio magique et inépuisable", Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 53.

16 *Ibid.*, p. 98.

17 *Ibid.*, p. 99.

18 Pierre Le Lorrain, Abbé de Vallemont, *La Physique occulte ou traité de la baguette divinatoire*, Paris, Jean Anisson, 1693, cité d'après Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 99.

douteuse la fiabilité de la vision, puisqu'*on voit* ce que l'on sait pourtant être une *illusion*¹⁹. Ou, pour reprendre les mots de Grimod de la Reynière : "la raison a beau vous dire que ce ne sont que des fantômes, des jeux de catoptriques menés avec art, conduits avec adresse, présentés avec intelligence, votre cerveau ébranlé ne croit que ce qu'on lui fait voir, et nous croyons être transportés dans un autre monde et dans d'autres siècles"²⁰. Simulacre trop parfait du réel (qui le phagocyte d'une inquiétude pernicieuse quant à sa validité) ou réalité du simulacre (qui entérine l'existence d'un irréel), dans les deux cas, le visible et le palpable qui forment notre réalité se voient contaminés par un doute profond. La fantasmagorie, plus qu'aucun autre instrument optique, nous semble alors symboliser les fissures qui font vaciller le champ du visible et la notion de réalité. Participant à la fois au dispositif mimétique et à une optique de l'aberration, la fantasmagorie incarne la double obsession du XIX^e siècle : le désir de représenter l'invisible et l'angoisse secrète de l'irreprésentabilité du réel.

3. Investissements épistémologiques – de l'appareil optique à la technique de l'imaginaire

Le fonctionnement et les utilisations concrètes de la fantasmagorie que nous venons de décrire font paraître, en filigrane, l'avenir riche en investissements que connaîtra cet appareil. Si, comme toute invention technique, et notamment toute figure optique, la fantasmagorie recouvre des structures discursives et des pratiques matérielles, il nous semble pourtant que les transformations symboliques et épistémologiques que subit cet objet-phare de l'"Art trompeur"²¹ sont particulièrement importantes. Touchant aux grandes questions du XIX^e siècle comme l'impact des théories scientifiques sur l'activité imaginaire, le lien entre la technisation croissante et la formation du sujet moderne, ou encore la relation entre une certaine forme de socialité, née d'un spectacle de masse, et son exploitation idéologique ou économique²², la fantasmagorie peut être considérée, à plus d'un titre, comme

19 Dans son article "Wirklich und unsichtbar : Photographische Wunschbilder des 19. Jahrhunderts", Timm Starl remarque qu'"à partir de 1820, les appareils visuels et les techniques de projection de la période pré-photographique s'attachent uniformément à rendre visible quelque chose qui n'existe pas réellement ; et ceci indépendamment de leur utilisation scientifique ou populaire", Timm STARL, "Wirklich und unsichtbar : Photographische Wunschbilder des 19. Jahrhunderts", in : *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen, Steidl-Verlag, 1995, p. 106.

20 Grimod de LA REYNIÈRE, *Affiche, annonces et avis divers*, n° 167, Septidi 17 Ventose an VIII, cité d'après Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 103.

21 *Ibid.*, p. 97.

22 C'est l'axe idéologique de la fantasmagorie qui en fait une figure-phare pour les théoriciens du matérialisme historique, de Marx, en passant par Adorno, jusqu'à Walter Benjamin. En véhiculant des motifs récurrents et en jouant sur le potentiel chimérique des images, la fantasmagorie agit effectivement sur l'imaginaire collectif et façonne le corps social. Il en résulte une connotation idéologique qui prédestine la fantasmagorie à exprimer le potentiel

figure emblématique de la modernité du XIX^e siècle. L'étude de ce que l'on pourrait appeler ses significations discursives ou encore ses figurations épistémologiques permet alors de retracer "la métamorphose imaginaire et sociale de machines et de dispositifs facteurs d'un renouvellement majeur de la représentation"²³.

L'histoire des figurations symboliques que la fantasmagorie connaît tout du long du XIX^e siècle est à l'image de l'artefact : spectaculaire, ambiguë – se déclinant à la fois sur un versant populaire et scientifique – et nettement délimitée dans le temps. Tout comme les spectacles qui au début du XX^e siècle tombent dans l'oubli, la figure elle-même a complètement disparu du discours actuel. Or, l'étude de l'artefact et de ses mises en scène ne manque pas de mettre en évidence combien l'art trompeur renvoie "au langage, à

trompeur de la modernité industrialisée. Le cadre limité de notre contribution ne nous permet pas d'aborder ce versant de la fantasmagorie en détail. Soulignons simplement que Marx développe toute une "spectro-politique et une généalogie des fantômes" dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* et dans *Le Manifeste du Parti communiste*, brillamment analysée par Jacques DERRIDA dans *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993 (ici : p. 175). Dans ces deux textes, Marx prend à la lettre la notion de fantasmagorie comme conjuration de fantômes pour conjurer, à son tour, le trope du spectre afin de penser l'apparition chimérique d'une répétition historique et la logique du simulacre qui la régit. Par ailleurs, il analyse la "forme fantasmagorique" de la marchandise dans *Le Capital* (Karl MARX, *Le Capital, Critique de l'économie politique. Livre premier. Le procès de production du capital*, ouvrage publié sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, P.U.F., 1993, p. 83). Dans la recherche benjaminienne, cette phrase est régulièrement citée afin de 'sourcer' la provenance du terme chez Benjamin (en ignorant toutefois l'existence de l'appareil optique du même nom, ainsi que son histoire discursive et symbolique). La notion de fantasmagorie chez Benjamin est en effet directement redevable au passage célèbre du *Capital* (cf. les notes de Benjamin sur l'analyse marxienne du caractère fétiche de la marchandise et de sa forme fantasmagorique dans Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 1993, p. 201 et p. 683). La dimension imaginaire de la fantasmagorie, déjà présente dans les textes de Marx, est toutefois renforcée et devient primordiale pour l'analyse benjaminienne de la modernité du XIX^e siècle. Dans *Le Livre des Passages*, les fantasmagories sont alors décrites comme "images de souhait" (p. 36), comme "symboles des aspirations du siècle précédent" (p. 45) ou comme "résidus d'un monde de rêve" (p. 46). Le statut fantasmagorique des phénomènes étudiés par Benjamin (les passages, les panoramas, les expositions universelles, l'intérieur, la rue et la restructuration urbanistique) réside alors dans le fait qu'ils voilent la réalité économique et les rapports de pouvoir inhérents à la société bourgeoise, afin de transfigurer ou d'illuminer des carences sociales. Par là même, le concept benjaminien prolonge l'aspect chimérique de la fantasmagorie classique – art trompeur s'il en est – qui s'inscrivait, elle aussi, dans le "rapport fascinant et déceptif qui existe entre la réalité et la conscience qui la reflète, la déforme ou la transfigure" (Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 23). Les fantasmagories parisiennes que Benjamin décrit correspondent donc parfaitement à la définition de ces "choses sensibles et surnaturelles à la fois" que Marx tente de démystifier dans *Le Capital*. Objets matériels dotés d'une phénoménologie sensible et manifeste, les fantasmagories au sens benjaminien ne révèlent leur véritable signification que si l'on tient compte de leur valeur sociale et de leur fonction dans l'imaginaire collectif. Cette double nature matérielle et imaginaire des fantasmagories, sur laquelle Marx revient d'ailleurs dans *L'Idéologie allemande* (Karl MARX, *L'Idéologie allemande*, Paris, Editions sociales, 1968, p. 51). représente, à notre avis, la dette principale de Benjamin envers l'auteur du *Capital*.

23 Dominique PAINI, "Une perspective anthropologique pour l'histoire de l'image mouvementée", in : Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 10.

l'imaginaire, au rêve et à la croyance"²⁴. L'imaginaire d'une époque entretient un double rapport avec les inventions techniques et les dispositifs théoriques ou discursifs qu'il génère : conditionné dans ses thèmes, mais aussi dans ses possibilités de représentation par l'évolution de théories scientifiques novatrices qui structurent la perception, il construit à son tour la position du sujet voyant et de l'objet à voir. L'appareil optique devient ainsi une école du regard, un simulateur visuel qui permet d'appréhender une sensation inconnue et donc *a priori* inquiétante, de façon à maîtriser et à intégrer ce nouveau mode de perception. Pareil apprentissage d'un regard nouveau précipite alors, comme l'a montré Michel Pierssens dans ses travaux épistémocritiques, l'apparition de récits et de textes nouveaux²⁵. Les théories optiques et les connaissances physiques nécessaires au fonctionnement du fantascopie constituent "un savoir qui prend figure singulière" une de ces "figures épistémiques" par lesquelles "s'opère la greffe d'un savoir sur le discours ou la fiction"²⁶.

Il s'agit donc pour nous de mettre en lumière les investissements multiples dont la fantasmagorie s'est chargée au cours du XIX^e siècle. Les attributs comme la visualité, la théâtralité, la technicité et l'ambiguïté que nous avons décrits au début de notre contribution font l'objet d'une figuration qui transforme un simple appareil de projection en technique de l'imaginaire. A travers l'invention, le perfectionnement et la commercialisation de la fantasmagorie se donne alors à découvrir une "histoire scandée par l'affrontement de la science et de l'art, de la recherche savante et du commerce et, parfois, entre l'appauvrissement figuratif et la sublimation lumineuse"²⁷. De quoi parlons-nous, quand nous évoquons la notion de "technique de l'imaginaire" à propos de la fantasmagorie ? La réponse à cette question se situe dans le glissement entre la notion de technologie et celle de technique. Ainsi, par le terme de *technologie*, nous comprenons l'application systématique d'un savoir organisé, le plus souvent scientifique, à une tâche pratique. Se basant sur des déterminants technologiques comme les inventions, les avancées et les améliorations dans le domaine de la science, et se servant d'outils et de machines, la notion de technologie englobe des procédés standardisés, employés à la production²⁸. En revanche, les méthodes

24 Dominique PAÏNI, "Une perspective anthropologique pour l'histoire de l'image mouvementée", p. 11.

25 Michel PIERSENS, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 7. A ce propos nous renvoyons à notre article "'Eine Kunst der Täuschung, die mit unseren Augen spielt und all unsere Sinne verwirrt' – Die Fantasmagorie als Technik des Imaginären", in : *Etudes à la loupe... Optikinstrumente und Literatur*, Suceava, Editura Universitatii, Stefan cel Mare, 2011, qui étudie l'influence de la fantasmagorie sur la littérature de son époque.

26 Michel PIERSENS, *Savoirs à l'œuvre*, p. 11.

27 Dominique PAÏNI, "Une perspective anthropologique pour l'histoire de l'image mouvementée", p. 10.

28 Nous reprenons la définition proposée par Stephen HEATH dans "The Cinematic apparatus: Technology as Historical and Cultural form", in : *The Cinematic apparatus, Papers*

qui exploitent les moyens technologiques afin d'obtenir un résultat déterminé sont appelées *techniques*.

Dans son article sur la technologie comme forme historique et culturelle, Stephen Heath décrit la relation entre technologie et techniques de la manière suivante : "Effectively, a kind of base/super-structure model is deployed in which technology provides a base for techniques which are at the point of the relations of ideology"²⁹. Par techniques de l'imaginaire, nous comprenons donc les pratiques qui, fondées sur un savoir opérationnel et un ensemble de procédés ordonnés, sont employées à l'investigation de l'imaginaire et qui constituent l'interface entre les données scientifiques et leur modulation individuelle ou sociale. La question de la fantasmagorie en tant que technique se nourrit de la parenté symbolique de l'appareil de projection avec l'appareil psychique. Car la technique de projection que représente la fantasmagorie s'inscrit dans un champ métaphorique apte à décrire la conscience du sujet.

II. Dispositifs optiques et curiosité lenticulaire – voir plus loin, voir l'invisible

Dans notre deuxième partie, nous étudierons l'intériorisation de la vision qui prépare le terrain à l'analogie du fantascopie et de l'esprit, à la fois dans une vision synchronique et diachronique. Nous nous intéressons d'abord à l'influence réciproque entre les dispositifs optiques et les diverses recherches scientifiques sur le visible, pour ensuite observer leur évolution dans le temps. Dans ce contexte, nous allons aborder la relation intrinsèque entre le désir de voir, relayé par des dispositifs optiques de plus en plus sophistiqués et le corps qui, sous l'impact d'une stimulation visuelle poussée à l'extrême, commence à se révolter et à se dérégler. Le cas du scientifique Gustav Fechner que nous allons analyser illustre d'une façon spectaculaire les dangers d'une exposition prolongée aux plaisirs de l'œil : les réactions somatiques et psychiques excessives que montre le savant ne s'expliquent pas uniquement par la puissance de l'impact sensoriel des nouvelles techniques visuelles. Il nous semble plutôt qu'à travers une telle réponse, on touche à quelque chose de plus fondamental, et qui est de l'ordre d'une crainte presque mythique. Confronté à la tentation excessive de voir, l'œil se rétracte et s'aveugle. Comme Starobinski le dit si bien, "à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit"³⁰.

and discussions from a conference held Feb. 22-24 by the Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin (éd. Teresa de Lauretis et Stephen Heath), New York, St. Martin's Press, 1980, p. 10-11.

²⁹ Stephen HEATH, "The cinematic apparatus : Technology as Historical and Cultural form", p. 11.

³⁰ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961, p. 14.

Tout au long de son histoire, la fantasmagorie engendre cette même crainte en promettant à ses spectateurs de tout voir, de voir même au-delà de l'interdit que représente le monde de l'invisible et des spectres. Et c'est bien la nature transgressive du spectacle fantasmagorique qui ose appeler des fantômes à l'aide de moyens scientifiques que l'on trouve à l'origine d'un basculement dans un irrationalisme latent. Malgré l'apport de nouvelles théories scientifiques qui tentent de donner une explication rationnelle aux apparitions fantomatiques, la proximité des appareils optiques et du monde surnaturel ne sera pas neutralisée, ne s'atténuera pas. Comme nous allons le voir dans cette deuxième partie, elle finit même par donner lieu à une "spectralisation" de la psychologie et de la psychanalyse naissante. Car, en se servant du fantascope comme modèle pour l'appareil psychique, les discours sur le fonctionnement mental se trouvent – c'est le cas de le dire – hantés par le potentiel inquiétant des apparitions fantomatiques.

1. Le danger de la vision – les tentations de la science

L'histoire du fantascope s'inscrit dans celle des grandes inventions physiques. Or, l'essor que prend l'appareil de projection ainsi que l'investissement métapsychologique qu'il subira sont impensables sans les découvertes de l'optique physiologique au début du XIX^e siècle. A ce moment-là, les sciences expérimentales s'intéressent de plus en plus à la vision subjective, placée dans le corps humain. "L'individu, en tant qu'observateur, devient un objet d'étude et le lieu d'un savoir à partir des premières décennies du XIX^e siècle"³¹, comme le constate Jonathan Crary dans sa grande étude sur *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*. Le passage de l'optique géométrique, qui prévalait aux XVII^e et XVIII^e siècles, à l'optique physiologique, dominant le XIX^e siècle, marque un changement important. Car en s'interrogeant sur le rôle constitutif joué par le corps et les sens du sujet dans l'appréhension du monde visible, la physiologie et la psychologie de la perception préparent le terrain pour l'intériorisation de la vision qui peut alors devenir un modèle de l'esprit. On étudie donc la persistance des images rétiniennes, la vision périphérique et binoculaire, et les seuils d'attention afin de quantifier les normes et les paramètres de l'œil "normal"³². Parmi les phénomènes qui intriguent particulièrement les scientifiques de l'époque, il faut nommer en premier lieu la persistance des images sur la rétine. Dans les années trente du XIX^e siècle, la recherche sur les images consécutives révèle que l'œil ne réagit pas immédiatement aux stimuli visuels, mais les enregistre avec un léger retard d'un tiers de seconde. Les études de Joseph Plateau, de Johannes Müller, d'Ernst Weber, de Wilhelm Wundt et de Gustav Theodor Fechner dans les

³¹ Jonathan CRARY, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994, p. 40.

³² *Ibid.*

années 30 montrent qu'il se produit une forme de mélange ou de fusion lorsque les sensations sont perçues rapidement les unes à la suite des autres. Comme le souligne Cray, "la durée qu'implique l'acte de perception en permet donc la modification et le contrôle"³³.

Ces découvertes sur la persistance rétinienne et la temporalité de la vision subjective s'avèrent primordiales pour la projection d'images en mouvement. Elles seront systématiquement exploitées par de nombreux dispositifs optiques du XIX^e siècle pour accroître l'impact sur le spectateur. En même temps, elles déboucheront sur l'invention d'un certain nombre de techniques et d'appareils optiques nouveaux, comme le thaumatrope et le phénakistiscope, et préparent le terrain pour la grande invention à venir, le cinéma. Or, avant d'arriver à maîtriser les images consécutives et à contrôler et influencer la vision, les expérimentations sur la subjectivité du processus visuel ont demandé un lourd tribut. Autour de 1839, trois physiciens renommés, dont Plateau et Fechner, se retrouvent aveugles après des études menées sur eux-mêmes. Le cas célèbre de Gustave Theodor Fechner démontre parfaitement les dangers de la "curiosité lenticulaire"³⁴ qui anime le XIX^e siècle³⁵. Physicien, psychologue expérimental et philosophe, Fechner (1801-1887) poursuit une brillante carrière de chercheur à Leipzig. Eminent professeur de physique à l'université, il publie des ouvrages remarquables sur l'électromagnétisme et la chimie, rédige une encyclopédie populaire, dirige une revue pharmaceutique et travaille notamment sur la vision. En menant des études sur l'exposition prolongée du regard au soleil, Fechner se soumet à des expérimentations personnelles : il s'astreint à fixer les unités de mesure sur une échelle à travers l'ouverture d'une alidade. Ces expériences sont alors l'élément déclencheur d'une faiblesse de la vue, accompagnée d'une hypersensibilité à la lumière. Or, ce qui commence comme une simple fatigue des yeux se transforme rapidement en épuisement psychosensoriel total. Face à "l'abus de voir" que représentent les expérimentations visuelles auxquelles se livre Fechner, ses réactions sont d'une violence extrême. L'état de ses yeux interdit au scientifique de lire ou écrire, et bientôt des symptômes de troubles mentaux viennent s'ajouter à sa cécité. Il développe des aphasies, des fixations intellectuelles et finalement un état de dépression grave. Face à ces manifestations psychosomatiques, les médecins sont dépassés. Le traitement médicamenteux, la thérapie d'électrochocs et le magnétisme animal n'apportent aucun soulagement au souffrant. Fechner se soumet alors à un régime sensoriel très strict dans le but de purger les yeux et le cerveau par la faim : il s'inflige un ennui total et se bande les yeux afin de s'interdire tout stimulus intellectuel. Or, rien ne fait effet. La suite de la maladie ressemble à une descente aux enfers. Son corps refuse toute alimentation et Fechner

³³ *Ibid.*, p. 152.

³⁴ Wolfgang KEMP, "Sehsucht : Die Engführung", in : *Sehsucht*, p. 60.

³⁵ En ce qui concerne le cas de Fechner ainsi que l'interprétation proposée, nous sommes redevable à Gert Mattenklott et son étude "Gustav Theodor Fechner", in : Gert MATTENKLOTT, *Blindgänger. Physiognomische Essays*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1986, p. 148-156.

ressemble à un squelette. Ses yeux ne supportent plus les bandeaux et il est obligé de porter en permanence un masque en fer, construit spécialement pour lui. Incapable de communiquer, de parler ou d'effectuer les tâches les plus simples de la vie courante, il finit par végéter dans l'isolement le plus complet d'une chambre obscurcie. Cependant, la purgation n'améliore pas son état. Après avoir essayé en vain d'affamer corps et esprit, Fechner ne voit donc qu'une solution : se crever les yeux qui lui semblent la source de sa souffrance, ou alors se les faire brûler par le soleil.

2. Du scientifique au visionnaire

Née du désespoir, la tentation de s'aveugler s'apparente à un geste punitif archaïque, destiné à châtier l'humain trop porté sur la pulsion scopique. C'est comme si Fechner, ce grand scientifique positiviste et pur produit des *Lumières*, s'était fait l'agent de la condamnation biblique du désir de voir que l'on trouve, entre autres, dans l'évangile selon Jean. "Car tout ce qui est dans le monde : le désir de la chair, le désir des yeux et la vie présomptueuse ne proviennent pas du père, mais du monde"³⁶. On constate alors que sous l'impulsion des découvertes physiques et des inventions optiques qui semblent repousser les limites du visible à l'infini, le XIX^e siècle remet à l'ordre du jour une crainte de la transgression visuelle qui s'inscrit dans une tradition judéo-chrétienne très ancienne. C'est au moment où la fascination pour la vision, les appareils optiques et la production d'images atteint son apogée que l'époque se penche sur les dangers d'une vision illimitée³⁷. Le motif du chercheur brillant qui finit par être frappé de folie était extrêmement courant au XIX^e siècle et faisait partie intégrante du discours sur le progrès scientifique et technique³⁸. Croire que sera victime d'un aveuglement brutal celui pour qui la lueur des *Lumières* ne brille jamais assez fort, était une fantaisie de peur et de vengeance populaire dont beaucoup d'auteurs se

36 1 Joh 2.16, in: *Neue Jerusalem Bibel*, Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel, Freiburg, Herder, 1985, p. 1773 (c'est moi qui traduis).

37 Des auteurs comme Walter Pater ou John Ruskin témoignent de cette crainte de pousser trop loin le désir des yeux. Ainsi, Ruskin se plaint d'être livré à la pulsion scopique. "Le pire, c'est que je suis dépassé par le désir des yeux qui est toujours plus fort que le désir de l'esprit", John RUSKIN, *The Works* (éd. E.T. Cook et Alexander Wedderburn), London, 1902-1912, tome 16, p. 91, cité d'après Wolfgang KEMP, "Sehsucht : Die Engführung", p. 53. Walter Pater, dans son autobiographie, met également en garde contre les dangers auxquels s'exposent ceux qui s'adonnent trop librement au plaisir de voir. "The 'lust of the eye' as the Preacher says, which might lead him, one day, how far! Could he forseen the weariness of the way", Walter PATER, "The Child in the House", in : *English Prose of the Victorian Era* (éd. W. William Templeman), New York, 1962, p. 1470, cité d'après Wolfgang KEMP, "Sehsucht : Die Engführung", p. 53. Faisant référence au verset Ezechiel 24.16 dans lequel Dieu s'adresse à l'homme en disant "enfant de l'homme, je vais te prendre la jouissance de tes yeux", l'avertissement de Pater est tout à fait représentatif de l'air du temps.

38 En même temps, il renoue avec des motifs encore plus anciens : Œdipe, Orphée, Narcisse et Psyché prouvent que dans le registre du mythe, voir est toujours un acte périlleux. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, p. 14.

faisaient l'écho. Le cas de Fechner illustre donc à merveille le sentiment de transgression et de culpabilité – capable de provoquer des symptômes névrotiques – dont s'accompagne la tentation de percer l'obscurité. La suite de son histoire nous montre pourtant que le châtiment castrateur envisagé par le savant n'est pas l'unique issue possible. Le destin de Fechner, loin de se résumer au sort d'un scientifique trop présomptueux qui sera puni pour sa curiosité sans vergogne, lui réserve une conversion étonnante. Car Fechner ne succombera pas à la tentation de l'autopunition et va même recouvrer la vue. Frappé de cécité pour mieux apprendre à voir, il vit une transformation qui fera de lui, ancien physicien, un philosophe de la nature. De nouveau capable de voir, il devient, dans un premier temps, un gourmand de la vue, un boulimique des images, avant de regagner un équilibre sensoriel et une vision nouvelle des choses. Aveuglé par le désir de voir – de voir plus net, plus clair, plus loin –, Fechner, le savant devenu fou, nous permet de comprendre que la vision est une affaire psychosomatique au sens le plus poignant du terme ; qu'elle relève certes de l'appareil physique que constitue notre corps, mais également de l'appareil psychique formé par notre imaginaire. Il nous semble alors que le double dérèglement sensoriel et mental que Fechner a vécu est à même d'illustrer la souffrance que la modernité scientifique inflige au sujet. La transformation du chercheur – dont l'objet privilégié est la vision – en visionnaire serait alors le seul moyen d'y échapper et de retrouver cette plénitude psychosensorielle abolie par le rationalisme. Dans la tradition des grands mystiques, Fechner vit donc une véritable transsubstantiation au travers d'extases d'une rare intensité. Or, au XIX^e siècle, les visions des mystiques comme Jakob Böhme ou Maître Eckart ne sont plus vraiment accessibles et assimilables. Les expériences liminales de Fechner mettent en jeu autre chose. Ce n'est pas l'épiphanie religieuse ou la vision d'un au-delà, mais l'expérience du monde profane dans toute sa présence qui se trouve au centre de sa transformation. Contrairement aux visionnaires religieux qui désirent la rencontre de Dieu, Fechner aspire à la perception renouvelée de la nature comme absolu. D'une façon exemplaire, Fechner vit le sort du scientifique positiviste, voire de l'homme moderne. "La croix qu'il porte si courageusement est le désir d'une époque de voir reconstituée l'image de l'absolu – de la nature, du cosmos, de la création – que les sciences continuent de disséquer et de morceler. Le physicien souffre des dogmes auto-imposés de la rationalité analytique"³⁹.

Nous avons abordé le cas de Fechner parce que sa maladie révèle deux choses. Tout d'abord une relation étroite entre la vision et le fonctionnement physique et psychique de l'individu. Témoignant de la subjectivation du regard, cette relation indissociable caractérise le nouveau régime visuel qui se profile au XIX^e siècle. La vision est désormais une affaire qui met en jeu le corps et l'esprit du sujet. D'autre part, l'histoire de Fechner illustre la nature foncièrement ambivalente des découvertes optiques dont le XIX^e siècle est si

39 Gerd MATTENKLOTT, *Blindgänger*, p. 154.

fortement marqué. Inhérent aux instruments visuels depuis toujours, le statut équivoque des arts visuels est le fruit direct d'une recherche scientifique qui, poussée de plus en plus loin, finit par basculer dans son contraire, à savoir une fascination pour l'irréel, voire un antirationalisme qui frôle parfois la superstition ou le mysticisme.

3. *La spectralisation de l'appareil psychique*

Ce statut ambivalent des instruments optiques a toujours été clairement perçu par le public, comme le montre la réaction mitigée des spectateurs de représentations fantasmagoriques, mêlant effroi et fascination. Intimement associée aux dispositifs visuels, la nature inquiétante des projections sera d'ailleurs soulignée dans la plupart des occurrences littéraires du phénomène. Un des exemples les plus saisissants se trouve dans la *Recherche du temps perdu* où les images fantasmagoriques de la lanterne magique, plutôt que de distraire le narrateur enfant le troublent encore plus et se confondent avec ses peurs secrètes.

A Combray, [...] ma chambre redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations. On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant, je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet⁴⁰.

Installée pour apaiser l'esprit anxieux du petit garçon, la lanterne magique ne fait pourtant que renforcer son état d'énervement. Sous l'emprise aliénante des apparitions étranges, une inquiétude profonde envahit l'enfant. Les images projetées sur les murs de sa chambre le confrontent à ses angoisses intimes et investissent son imaginaire agité. Le commentaire de Terry Castle nous semble alors tout à fait pertinent. "What the Proustian anecdote encapsulates, while also infusing with pathos, is the classic nineteenth century connection between phantasmagoria and the alienating power of the imagination"⁴¹.

L'idée qu'un dispositif optique puisse avoir des effets nocifs et contraires à son intention sur une imagination fertile et influençable appartient intimement à l'histoire des arts trompeurs. Car même si les appareils de

40 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 9.

41 Terry CASTLE, "Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie", in : *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 155.

projection retrouvent périodiquement un emploi plus conforme à l'intention éducative qui avait animé leurs inventeurs⁴², leur mission éclairante est systématiquement minée par l'énorme potentiel de simulacre qu'ils possèdent. Comme nous l'avons vu, ce statut hybride est la marque des spectacles fantasmagoriques de l'époque de Robertson qui perpétuent la double vocation de leurs prédécesseurs. D'un côté, les projections de cette époque renouvellent l'esprit scientifique qui présidait aux expériences récréatives des cabinets de physique. Robertson renoue avec cette tradition de la science magique ou magie scientifique, en se présentant comme propagandiste convaincu des *Lumières*, animé du désir de dénoncer les "fourberies des prêtres" et toutes sortes de faux miracles. Dans ses prospectus, il se prévaut du rôle d'éducateur du peuple et clame qu'"il n'y a pas de gouvernement qui ne doive encourager le physicien philosophe, dont les travaux et la morale tendent à abattre les autels de la superstition, à détruire ces préjugés antiques qui, se renouvelant d'âge en âge, mirent si souvent dans les mains des hommes le poignard du fanatisme"⁴³. La suite des *Mémoires* de Robertson démontre pourtant la nature hautement ambiguë de cette volonté démystificatrice dont il se vante :

Dès ma plus tendre enfance, mon imagination vive et passionnée m'avait soumis à l'empire du merveilleux ; tout ce qui franchissait les bornes ordinaires de la nature, qui ne sont, à différents âges, que les bornes de nos connaissances particulières, excitait en mon esprit une curiosité, une ardeur, qui me portaient à tout entreprendre pour réaliser les effets que je concevais. Le père Kircher, dit-on, croyait au diable; tant pis, l'exemple pourrait être contagieux, car le père Kircher était doué d'une si grande instruction, que bien des gens seraient tentés de penser que s'il croyait au diable, il avait de bonnes raisons pour cela [...]. Je l'avoue franchement, j'ai cru au diable, aux évocations, aux enchantements, aux pactes infernaux [...] je me suis enfermé dans une chambre pour couper la tête d'un coq, et forcer le chef des démons à se montrer devant moi. [...] Je l'ai molesté, injurié, conspué de ce qu'il n'osait point paraître. [...] Je pris enfin un parti très sage : le diable refusant de me communiquer la science de faire des prodiges, je me mis à faire des diables, et ma baguette n'eut plus qu'à se mouvoir pour forcer tout le cortège infernal à voir la lumière⁴⁴.

Cette confession éclaire le rôle de suppléance qui revient aux instruments visuels. Elle fait également apparaître la connivence entre une imagination féconde, particulièrement sensible au charme du surnaturel, et la curiosité scientifique qui tente de conjurer les apparitions à l'aide de découvertes optiques. A une époque où, en dépit de la rationalisation générale, le discours scientifique ne parvient pas à éliminer entièrement les croyances populaires mais s'en trouve plutôt contaminé à son tour, les appareils optiques

42 A partir des années 1680, des savants allemands comme Johann Christoph Sturm, Johann Zahn et Samuel Rhanaeus se servent de l'appareil à des fins d'instruction populaire en projetant par exemple l'heure et le sens du vent. Voir Laurent MANNONI, *Trois siècles de cinéma*, p. 100.

43 Etienne-Gaspard ROBERTSON, *Mémoires récréatifs*, p. 126.

44 *Ibid.*, p. 95-96.

constituent donc des dispositifs extrêmement ambivalents. Malgré leur proximité avec les sciences de l'époque, les appareils visuels ont toujours été des opérateurs privilégiés d'une expérience de l'irréel, qu'elle soit d'ordre spirituel, mystique, imaginaire ou surnaturel. La volonté de faire apparaître ce qui n'existe pas s'inscrit dans l'histoire des dispositifs optiques, et fait des instruments de projection une figure particulièrement apte à représenter l'intériorité intangible de l'appareil psychique. Elle permet alors d'illustrer le glissement sémantique et théorique qui s'effectue selon l'axe "technologie – appareil – machinerie mentale"⁴⁵ exploré par les études récentes sur le cinéma comme technique de l'imaginaire. Si la connivence entre l'appareil technique et l'appareil psychique est mise à l'ordre du jour dans tout un pan de la théorie du cinéma actuel, elle ne date pourtant pas d'hier et n'est en aucun cas l'apanage du septième art dans sa forme accomplie. L'histoire des "arts trompeurs" montre comment des images publiques projetées sur un écran externe se trouvent intériorisées et à même de peupler l'esprit du sujet-spectateur, de façon à faire de celui-là une boîte à visions fantasmagoriques. Car à l'image de l'instrument optique, l'appareil psychique, ou son équivalent préanalytique, l'esprit, sera de plus en plus perçu comme un dispositif destiné à faire voir la face cachée du visible. Cette dimension dangereuse et illusoire qu'il acquiert au cours du XIX^e siècle résulte d'une absorption des fantômes dans le monde de la pensée, phénomène que Terry Castle a qualifié de *spectralisation* ou de "ghostifying of mental space"⁴⁶. Plutôt que d'illustrer l'obscurantisme d'une époque vouée à la superstition, le phénomène en question témoigne de l'attitude rationaliste régnante qui, en essayant de donner une explication scientifique aux apparitions spectrales, obtient l'effet inverse. Dans un retournement épistémologique paradoxal, les efforts didactiques et émancipateurs ne font qu'entériner la croyance populaire en l'existence des spectres et des revenants.

The post-Enlightenment language of mental experience is suffused with a displaced supernaturalism that we seldom stop to examine. Ironically, it is precisely the modern attempt to annul the supernatural – to humanize the daemonic element in human life – that has produced this strange rhetorical recoil. In the very act of denying the spirit-world of our ancestors, we have been forced to relocate it in our theory of imagination⁴⁷.

⁴⁵ Stephen HEATH, "The cinematic apparatus : Technology as Historical and Cultural form", p. 4.

⁴⁶ Terry CASTLE, "Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie", p. 142.

⁴⁷ Terry CASTLE, "Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie", p. 143. Cette thèse s'inscrit dans une réflexion sur l'invention de la notion d'"inquiétante étrangeté" au XVIII^e siècle. La résurgence de la fantasmagorie (dont les sciences se sont pourtant efforcées de désamorcer l'élément surnaturel) dans les théories de l'imaginaire du XIX^e siècle, illustre, selon Castle, une configuration historique plus générale. Celle-ci trouve son origine au XVIII^e siècle. "The assumption (tacitly Freudian) [...] is not simply that the eighteenth century in a sense 'invented the uncanny': that the very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment – the aggressively

4. *Visions de l'esprit ?*

Comment ce glissement sémantique s'est-il produit ? Quelle est la constellation discursive qui, dans un revirement épistémologique, produit un irrationalisme latent, capable de hanter la conception rationaliste de l'esprit ? Le statut ambivalent de l'appareil psychique, résultat direct de l'investissement épistémologique hautement paradoxal de l'instrument optique dont il est le légataire, ne cesse en fait de menacer la scientificité et l'objectivité de toute recherche sur le visible, et à plus forte raison sur l'invisible. Car, comme l'observe Castle, l'emploi de la fantasmagorie pour désigner les images produites par l'esprit humain a toujours été équivoque. Au premier abord, la métaphore fantasmagorique semble certes convenir pour évoquer l'idée qu'une époque empiriste se fait des expériences mentales. La philosophie positiviste dans la ligne de John Locke a fréquemment représenté l'esprit comme une sorte de lanterne magique, capable de projeter les traces de sensations passées sous forme d'images sur un écran interne ou la surface de la mémoire. Or, le modèle que cette métaphore évoque est tout sauf simple et innocent.

Inévitablement, le terme de fantasmagorie, comme l'instrument optique lui-même, fait surgir "powerful atavistic associations with magic and the supernatural"⁴⁸. Le recours à l'appareil de projection est donc loin d'être une analogie purement mécanique. En important le langage du surnaturel dans le domaine du fonctionnement mental, celui-ci se charge d'une dimension inquiétante. "The mind became a phantom-zone – given over, at least potentially, to spectral presence and haunting obsession"⁴⁹. Nous avons pu constater que la fantasmagorie traditionnelle se caractérise par une ambiguïté inhérente vis-à-vis de ce monde surnaturel qu'elle s'apprête à faire surgir. Car en se servant de moyens techniques toujours plus performants afin de conjurer des apparitions prétendument imaginaires, et en utilisant une véritable technologie du simulacre, elle leur confère tout de même une réalité tangible. Inévitablement, la force de suggestion des spectacles tend à corroborer la présence des fantômes projetés que l'on sait pourtant irréels. Puisqu'on voit si clairement les spectres, ils doivent bel et bien exister, malgré toutes les démonstrations scientifiques qui s'efforcent de prouver le contraire.

La fantasmagorie s'avère alors l'agent privilégié de "l'inquiétante étrangeté", telle que Freud la définit dans son interprétation de *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann⁵⁰. Car les apparitions de revenants, de spectres et de

rationalist imperatives of the epoch – also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness, anxiety, bafflement, and intellectual impass", Terry CASTLE, *The Female Thermometer*, p. 8.

48 Terry CASTLE, "Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie", p. 144.

49 *Ibid.*

50 "Nous avons jadis tenu (ou nos ancêtres primitifs ont jadis tenu) ces possibilités [la toute-puissance des pensées, le prompt accomplissement des souhaits, les forces secrètes nuisibles etc.] pour réelles, [...]. Aujourd'hui, nous n'y croyons plus, nous avons dépassé ces

démons que l'appareil optique projette devant les yeux du spectateur réveillent en lui des croyances anciennes ou des craintes primitives auxquelles il a cru, avant que les sciences ne lui fournissent une explication rationnelle. La fantasmagorie livre alors cette preuve secrètement attendue de l'existence d'un monde surnaturel qui confirme ses convictions jamais totalement abandonnées. Le commentaire suivant de Louis Sébastien Mercier en dit long sur le doute que génèrent les apparitions fantasmagoriques.

Ces fantômes créés à volonté, et mouvants, ces fausses apparences amusent le vulgaire et font rêver le philosophe. Qu'est-ce que le spectre du miroir, ou dans le miroir ? Existe-t-il, n'existe-t-il pas ? Quelle prodigieuse ténuité de rayons colorés ! Quel étonnant intermédiaire entre la matière que nous palpons, et l'esprit que nous ne touchons pas ! O spectre ! O figurabilité ! Qui, quoi es-tu ?⁵¹

Si la science finit par imposer sa vision en déclarant les fantômes comme imaginaires, elle remporte une victoire à la Pyrrhus. Car d'une manière quelque peu retorse, le fait de qualifier toute apparition surnaturelle de "vue d'esprit" confère une dimension occulte à la pensée elle-même. La limite entre intériorité et extériorité, entre l'esprit et le monde, entre l'illusion et la réalité s'estompe au profit d'une perméabilité d'autant plus inquiétante qu'elle est cautionnée par la science. Dans leur effort de démystification, les rationalistes parviennent effectivement à ébranler la croyance dans le monde surnaturel. En réinterprétant les apparitions spectrales comme phénomènes d'ordre psychologique, dus à une imagination trop intense ou un esprit fiévreux, ils ne font pourtant que déplacer la présence fantomatique dans le domaine de la pensée. C'est alors tout le fonctionnement mental qui se trouve investi d'une dimension inquiétante. Le déplacement épistémologique que nous venons de décrire se double d'un glissement sémantique, touchant à la signification de la notion de fantasmagorie. Dès le début du XIX^e siècle, celle-ci ne désigne plus seulement l'appareil optique projetant des images de fantômes ou de revenants, mais évoque la nature étrange et trompeuse de l'imagination-même ou l'espace mental hanté par les fantômes du passé. La fantasmagorie sert donc de modèle à une conception nouvelle de l'esprit et du processus mental. Tout comme le fantascopie projetait des spectres et des revenants, l'activité de l'inconscient donne forme à l'imaginaire de l'homme.

modes de pensées, mais nous ne nous sentons pas très sûrs de ces nouvelles convictions; les anciennes continuent à vivre en nous, à l'affût d'une confirmation. Aussi, dès lors qu'il se passe dans notre vie quelque chose qui paraît apporter une confirmation à ces anciennes convictions, mises à l'écart, nous avons un sentiment d'inquiétante étrangeté, qu'on peut compléter par ce jugement : "Ainsi donc, il est tout de même vrai qu'on peut tuer une autre personne simplement en le souhaitant, [...]". Sigmund FREUD, "L'inquiétante étrangeté", in : *Essais de psychanalyse appliquée* (trad. par Fernand Cambon. Traduction révisée par J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, 2001, p. 123.

51 Louis-Sébastien MERCIER, *Néologisme ou vocabulaire des mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, 1801, cité d'après Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 20.

III. L'esprit – le véritable fantascopie

Dans notre troisième partie, nous allons cerner les traces discursives et symboliques de la fantasmagorie, ainsi que son héritage épistémologique dans des théories qui émergent vers la fin du XIX^e siècle et qui perpétuent les interrogations propres au dispositif optique plus ancien : tandis que la psychologie et la psychanalyse s'efforcent de démontrer que les visions obsédantes qui hantent le sujet ne sont que les manifestations de son imaginaire – ne possédant donc qu'une réalité psychique et guère matérielle –, une tendance inverse se profile parallèlement. Car à l'ambition de prouver l'irréalité ou la nature imaginaire de ce que l'on voit répond la prétention de démontrer l'existence de ce qu'on ne voit pas ; prétention qui anime le mouvement spiritiste de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Son exploration du monde de l'invisible à l'aide d'un *médium* – dans le double sens de personne médiumnique et d'appareil visuel – corrobore la relation d'échange entre théories scientifiques et instruments optiques. Mis en place à des fins de visualisation spectrale, le dispositif créé par le spiritisme s'inscrit directement dans la tradition fantasmagorique. Motivé par le désir de fixer l'invisible à l'aide d'instruments optiques, ce courant philosophique représente donc l'autre face du discours psychologique. Or, même si au premier abord le spiritisme semble diamétralement opposé à la vocation démystifiante et émancipatrice de la psychologie et de la psychanalyse, les deux mouvements se nourrissent d'une fascination commune pour les phénomènes qui se situent à l'intersection du visible et de l'invisible. Malgré leurs différences réelles, leurs pratiques et discours respectifs témoignent d'un ébranlement de la frontière entre le réel et l'imaginaire. Il en résulte une nouvelle perméabilité entre les deux domaines qui se décline sur deux versants, l'un s'ouvrant sur l'altérité du psychisme, l'autre sur celle de l'au-delà.

Constituant les deux faces d'une même interrogation sur la nature trompeuse du visible et le caractère inquiétant de l'invisible, les discours psychologiques et spiritistes révèlent en même temps le rôle primordial qui revient aux appareils visuels dans ce contexte. D'une part, nous allons voir qu'il existe une relation d'échange féconde entre les dispositifs optiques et la psychanalyse naissante. Après avoir inspiré la conception psychologique du fonctionnement mental, les appareils visuels, et notamment le cinéma des premiers temps, contribuent largement à la diffusion des découvertes psychanalytiques. D'autre part, pour le spiritisme, les médias optiques figurent comme moteur d'une tentation visuelle qui, en invitant à transgresser les normes généralement admises, met en jeu la fiabilité de la perception sensorielle. Nous nous proposons donc d'étudier le phénomène du médium spiritiste dans son rapport intrinsèque avec les dispositifs médiologiques, susceptibles d'enregistrer les expériences occultes.

1. *Le spiritisme – rendre visible l’invisible*

Étymologiquement, *le médium* est un “médiateur entre le monde des fantômes et la réalité”⁵². Si aujourd’hui, le français utilise bien deux termes distincts pour définir “une personne réputée douée du pouvoir de communiquer avec les esprits”⁵³ (*le médium*), et le “support de diffusion massive de l’information”⁵⁴ (*le média*), l’allemand connaît toujours le même mot pour désigner le sujet médiumnique et l’appareil médiologique⁵⁵.

Nous devons la double signification du mot à Alexander Nikolajewitsch Aksakow. Dans son ouvrage *Animisme et spiritisme* (1890), où il propose justement de remplacer le terme de spiritisme par celui de médiumnisme, il développe la notion de médium qui désigne à la fois une personne – porteur physique de messages en provenance des morts et figurant comme un passage vers l’au-delà – et un appareil technique qui transmet des images. Ce courant spiritiste se développe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et ne doit pas être confondu avec la tradition théosophique d’Helena Blavatsky, le mesmérisme ou le magnétisme romantique. Car les spiritistes ne se réunissent pas pour retrouver une origine perdue ou pour recréer une union mystique avec le monde surnaturel, mais afin d’assister à une transgression des limites inhérentes aux modes de perception sensorielle connus. Le médium est alors la clé qui permet d’estomper la frontière imaginaire entre la vie et la mort⁵⁶. Par son intermédiaire, l’esprit et la mémoire du mort ont la possibilité de s’extérioriser. Le médium relaie les phénomènes et les informations provenant des défunts. Parmi ces manifestations se trouvent l’écriture automatique, les objets mouvants, les tables tournantes, les apparitions de spectres et les émanations de substances mystérieuses nommées ectoplasmes. Autrement dit, le médium est instrumentalisé pour transmettre et fixer ce qui organiquement et biologiquement, échappe à la perception humaine. Allan

52 Werner NEKES, “Bildwelten”, in : *Sehsucht*, p. 95.

53 *Le Petit Robert 1*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, par Paul Robert, Dictionnaires Le Robert, 1990, p. 1174.

54 *Ibid.*, p. 1172.

55 Sans vouloir nous avancer trop, il nous semble qu’une étude lexicologique montrerait probablement qu’à la différence du français, qui a effacé les traces des croyances populaires et obscures au profit d’une terminologie plus actuelle, la langue allemande en garde des empreintes dans son vocabulaire moderne et scientifique. Le vocabulaire freudien en est d’ailleurs la meilleure preuve. Voir Terry CASTLE, *The Female Thermometer*, p. 120-139. L’auteur y étudie l’intrusion “atavique” de termes surnaturels dans la description freudienne du transfert. Pour une réflexion sur la notion de médium dans son versant technique, voir Norbert BOLZ, “Design des Immateriellen”, in : *Sehsucht*, p. 156. Il y définit “un médium technique comme un a priori historique de la perception sensorielle. Les médias fonctionnent comme des schématismes qui sont branchés entre le monde extérieur et l’écran de la conscience. [...] Les médias techniques programment la sensorialité. A l’époque de la modernité électrique, l’activité des médias et celle des sens ne sont plus dissociables, mais se trouvent dans une relation synergique, illustrée par des termes comme : interface, intersection et environnement d’utilisateur. Que les appareillages des nouveaux médias pénètrent la réalité, fait partie de notre réalité et nous permet en même temps de découvrir la médialité de nos sens”.

56 Terry CASTLE, “Phantasmagoria and the Metaphorics of Modern Reverie”, p. 129.

Kardec, fondateur de la *Société Parisienne d'Etudes Spiritistes*, et de son vrai nom Hippolyte Deizart-Rivail, affirme dans son catéchisme médiumniste que le spiritisme dévoile le monde invisible, tout comme le microscope nous avait révélé l'univers de l'infiniment petit⁵⁷. La mouvance spiritiste aspire alors à la transcription de phénomènes spirituels dans une forme matérielle. Elle prétend que la séparation entre la matérialité et l'immatérialité est un non-sens phénoménologique, contredit par un principe énergétique qui transporte des informations éthériques. Capter et visualiser ces informations à l'aide d'un médium est donc le but du spiritisme qui dispose du corps médiumnique d'une double manière : en tant que support d'images et en tant qu'émetteur de paroles. A travers sa gestuelle, qui sera fixée photographiquement ou cinématographiquement, ainsi qu'au moyen des énoncés verbaux, enregistrés par des psychographes, des phonographes et des chronographes, le corps du médium donne voix et forme à l'absence. Support et message à la fois, le médium occupe la place de l'objet invisible et celle du sujet qui lui, ne voit pas. Situé dans l'entre-deux de la latence, et oscillant entre le fantasme et la conscience, il se déploie dans ces confins où la croyance dans le progrès scientifique atteint sa limite ultime. L'utilisation des personnes médiumniques dans les expériences psychologiques, destinées à enregistrer les manifestations de l'invisible, contribue "à développer un nouveau modèle de la psyché humaine"⁵⁸. Elle confirme, une fois de plus, la connivence entre l'appareil psychique et le support servant à visualiser les apparitions immatérielles – le médium technique.

Les séances spiritistes à visée scientifique, comme celles menées par le *Groupe d'études des phénomènes psychiques* de l'*Institut psychologique* de Paris auquel appartenaient l'inventeur de la chronophotographie Etienne-Jules Marey et Henri Bergson, utilisent d'ailleurs quasi systématiquement des médiums techniques. Si la photographie est le moyen d'enregistrement privilégié de ces recherches expérimentales, d'autres instruments inscripteurs sont également mis à profit afin de consigner les altérations de l'environnement provoquées par la présence des esprits. Lors des séances sous contrôle dans les laboratoires du criminologue Cesare Lombroso ou du prix Nobel de médecine Charles Richet, la photographie sert de preuve scientifique, confirmant "la suggestion mentale, la télépathie, la lévitation"⁵⁹ et attestant l'existence de "manifestations de forces encore indéfinies"⁶⁰. La plaque sensible enregistre des images qui, transmises par le corps du médium, seraient restées invisibles sans son intermédiaire. Le contact entre "les deux

57 Cité d'après Hubertus von AMELUNXEN, "Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister", in : *Sehsucht*, p. 218.

58 Henry F. ELLENBERGER, *Die Entdeckung des Unbewußten*, Bern, Stuttgart, Wien, Diogenes, 1973, tome. I, p. 136.

59 Henri BERGSON, *Mélanges*, Paris, P.U.F., 1972, p. 509.

60 Marta BRAUN, "Fantasmes des vivants et des morts", in : *Etudes photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 50.

médiums sensibles et réceptifs, l'un spirituel, l'autre photographique"⁶¹ suffit alors pour créer une image latente, telle que des formes transparentes ou des empreintes de corps. Les expériences spiritistes impliquant une personne médiumnique et un appareil médiologique qui devait enregistrer les manifestations de l'au-delà, échouent toutefois souvent, et cela dans des conditions tout à fait instructives pour notre propos. Ainsi, régulièrement, il fallait mettre un terme aux expérimentations, moins en raison de la dangerosité supposée des phénomènes surnaturels, que parce que les médias techniques utilisés inspiraient de l'effroi aux personnes médiumniques. Dans un retournement curieux, l'épouvante que la perception des fantômes insuffle aux personnes médiumniques s'efface sous l'impact de la frayeur provoquée par l'exposition aux médiums optiques. Ainsi, il n'est pas rare que la décharge du flash utilisé lors de la prise de vue provoque un choc nerveux violent qui impose la fin de la séance et du phénomène paranormal⁶². Ce choc qui frappe le médium humain face au médium technique résulte, d'après Amelunxen, "de la division et de la suspension de l'instant"⁶³. C'est comme si, "devant l'extension illimitée de l'espace que suggère la prise de vue, tous les systèmes basés sur la finitude implosaient"⁶⁴. Le regard se trouve alors paralysé et le sujet médiumnique en état de choc.

Ce phénomène n'est pas sans évoquer les bouleversements psychosensoriels qu'éprouvaient les spectateurs des fantasmagories classiques sous l'impact des projections fantomatiques. Le désir de voir – et notamment de voir ce qui *a priori* est invisible et inaccessible – et l'utilisation excessive d'instruments optiques à des fins scientifiques, vont de pair avec une hypersensibilité sensorielle qui ressemble à une affection psychique. Par ailleurs, cette maladie qui consiste à souffrir de la vision préfigure les troubles corporels d'ordre neurasthénique dont sera accompagné, peu de temps après, le cinéma des premiers temps. Il y a donc, à notre avis, une continuité de la pathologie visuelle qui correspond à l'histoire des dispositifs optiques, et dont l'apogée provisoire se profile avec l'invention du cinéma. Car intimement lié à l'exploration du fonctionnement psychique et mental du sujet dès ses débuts, le cinéma des premiers temps s'apprête à devenir un formidable diffuseur de la découverte de l'inconscient.

2. *Hystérie d'images – images d'hystérie*

Les études sur la réaction des spectateurs aux premières projections de cinéma montrent que la relation entre "l'abus de la vision" et certains

61 Tom GUNNING, "Phantom Images and modern manifestations", in : *Fugitives Images: From Photography to Video*, Indiana University Press, 1995, p. 58.

62 Voir Dr. A Freiherr von SCHRENCK-NOTZING, *Der Kampf um die Materialisationsphänomene. Eine Verteidigungsrede*, München, E. Reinhardt, 1914, p. 101 et p.140.

63 Hubertus von AMELUNXEN, "Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister", p. 219.

64 *Ibid.*

dérèglements psychosomatiques que nous avons pu constater chez les sujets médiumniques, mais aussi chez le scientifique qu'a été Fechner, resurgit d'une façon spectaculaire lors des débuts du septième art. La vision animée fascine dans les deux sens étymologiques du terme : la fascination qu'exercent les images mobiles dégage un charme et un envoûtement, mais aussi un effet repoussant, une sorte de "sainte horreur"⁶⁵. Les travaux sur les débuts du cinéma⁶⁶ ont établi une corrélation entre la mise en scène du mouvement frénétique dans les premiers films et les pathologies découvertes par la psychiatrie pré-analytique et la psychanalyse. A travers la gestuelle filmique, qui de son côté s'inspire fortement des spectacles publics de magnétiseurs provoquant des gestes incontrôlés de la part des sujets exposés, le cinéma du tournant du siècle met en scène l'impact sensoriel qu'il produit sur son public. L'esthétique physiologique d'un Charles Henry qui prolonge les découvertes psycho-physiologiques de Gustave Fechner contribue largement à l'exploitation de celles-là dans le cadre des arts du spectacle. Paradoxalement, c'est en se basant sur les travaux du chercheur allemand concernant l'effet inhibitoire ou dynamogène de certaines formes ou mouvements sur le corps du spectateur qu'Henry parvient à créer un dispositif optique, capable de provoquer des réactions pathologiques comparables à celles dont Fechner était affligé suite à ses recherches sur la persistance rétinienne⁶⁷.

La popularisation des connaissances physiologiques et leur mise à profit à des fins de divertissement populaire ne sont pas les seuls indices d'une proximité entre les représentations visuelles et la découverte de l'inconscient qui s'annonce. Une affinité esthétique et thématique étonnante existe entre les spectacles populaires comme le cabaret ou les cafés-concerts, et le discours d'époque sur l'hystérie et l'épilepsie (les deux étant fréquemment confondues comme le montre le cas de Flaubert). Les occurrences d'influence réciproque

65 Une fois de plus, la langue allemande, liée "dans son intimité même, aux gestes et aux désirs du corps" (Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, *Quand Freud voit la mer. Freud et la langue allemande*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1988, p. 20) exprime la nature éminemment physique de cette attirance ambivalente. La traduction du terme latin *faszinusum* par *Verblendung* – aveuglement – évoque à la fois la cécité mais aussi une séduction fallacieuse et dangereuse, caractéristique de l'expérience visuelle que représentent les arts trompeurs.

66 Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically : Gesture, Movement and spectatorship in Early French Cinema", in : *Moving Forward, holding fast: The dynamics of 19th-century french culture* (éd. Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans), Rodopi, 1997, p. 217-237 ; Linda WILLIAMS, *Viewing Positions : Ways of seeing Films*, Rutgers University Press, 1994 ; Richard ABEL, *The ciné goes to town: French Cinema 1896-1914*, University of California Press, 1994.

67 Voir aussi Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 219. Gordon souligne l'importance de la pensée de Fechner vers la fin du siècle en France. De nombreux articles ainsi que la polémique engagée contre les travaux de Fechner par Bergson dans le premier chapitre de *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) en témoignent (Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 221). Pour une étude de la convergence entre psychiatrie, psychologie de la perception et esthétique, voir Rae Beth GORDON, "Psychologie de l'objet ornemental", in : *De l'objet à l'œuvre*. Actes du colloque "Objet esthétique, esthétique de l'objet" (éd. Gisèle Séginger), Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 171-179.

entre les deux domaines sont extrêmement nombreuses. Car le lexique psycho-médical investit les affiches, où figurent des images d'acteurs désarticulés comme ceux du groupe nommé les "harengs rouges épileptiques"⁶⁸, ainsi que le discours journalistique sur le cabaret. Usant et abusant d'épithètes comme "mécanique", "frénétique" ou "électrique", la presse contribue d'ailleurs largement à promouvoir l'image d'acteurs neurasthéniques.

La "pathologisation" des spectacles envahit également la scène elle-même où se produisent des "chanteurs épileptiques"⁶⁹, un nouveau genre d'artiste très en vogue, ainsi que des acteurs donnant dans le "comique idiot"⁷⁰. Ils s'inspirent de films tournés à *La Salpêtrière* qui montrent des tics corporels et faciaux de malades hystériques. L'exemple de l'acteur de cabaret Dranem qui deviendra une des grandes stars du cinéma des premiers temps est particulièrement saisissant : interprète du grand succès "Je suis neurasthénique !", on le voit dans deux photos-scènes (des films parlant post-synchronisés) de 1907, imitant exactement les mouvements des patients psychiatriques⁷¹. Une des origines de la concomitance entre le cinéma des premiers temps et la psychanalyse naissante réside donc dans l'intérêt du café-théâtre pour les symptômes de dysfonctionnements psychiques. En prenant la place du cabaret, le cinéma prolonge une proximité qui est dans l'air du temps et participe à un jeu d'influence réciproque entre les théories scientifiques de la psychiatrie et les arts du spectacle. Si en sa qualité de divertissement grand public, le cabaret du tournant du siècle diffuse une certaine vulgate de découvertes psychologiques, il ne représente néanmoins qu'une manifestation secondaire de l'influence réciproque entre spectacle populaire et épistémè scientifique par rapport au cinéma des premiers temps. Car celui-ci, tout comme son lointain prédécesseur, le fantascopie, possède une disposition technique particulièrement apte à déstabiliser le spectateur et à le soumettre à des expériences inquiétantes, au sens freudien du terme.

3. Le cinéma des premiers temps et son héritage fantasmagorique

Les nouvelles technologies ne sont pas seulement capables de créer des apparitions irréelles à l'aide d'illusions cinématographiques⁷², mais

68 Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 222.

69 *Ibid.*, p. 223.

70 *Ibid.*, p. 224.

71 *Ibid.* Sur l'iconographie de l'hystérie, voir Janet BEIZER, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, 1993, ainsi que Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*, Paris, Editions Macula, 1982.

72 Il est d'ailleurs intéressant de constater que le cinéma des premiers temps qui, à plus d'un titre prolonge le phénomène de la fantasmagorie, continue de cultiver l'inspiration fantomatique. Comme le rappelle Castle, "amid all the technological breakthroughs and refinements in cinematic technique, the ghost-connection, interestingly enough, never entirely disappeared", Terry CASTLE, "Phantasmagoria", p. 154. Les titres des courts-métrages que

permettent également de reproduire des pathologies visuelles et des sensations physiques correspondant à l'hystérie⁷³. Confronté à des hallucinations, des fantasmes de démembrement et de dédoublement⁷⁴, le spectateur ne peut que ressentir ces expériences dérangeantes dans un élan mimétique. Dans la pure ligne des spectacles de projections qui se basent sur des simulacres visuels, le cinéma accumule les scènes de décapitations, d'amputations et de dislocations. On retrouve aisément le même répertoire macabre qui avait caractérisé les fantasmagories. La proximité thématique et poétique du cinéma avec cet art trompeur ancien est frappante⁷⁵. Mettant en scène "l'arsenal entier de compositions fantaisistes et abracadabrantes"⁷⁶, le cinéma joue sur "des rêveries fantaisistes, des couleurs hallucinatoires et [...] une photographie anti-rationnelle"⁷⁷, afin de susciter une identification presque totale de la part du spectateur.

Le commentaire de Blaise Cendrars, qui fut également assistant d'Abel Gance pour *La Roue* et *J'accuse*, montre que l'effet escompté eut bien lieu. "Automatisme : Psychisme : Et c'est la machine qui [...] découvre enfin les sources de la sensibilité [...]. Le cerveau en est bouleversé [...]. L'image est aux sources primitives de l'émotion [...]. Le spectateur qui n'est plus immobile dans son fauteuil ; qui est arraché, violenté, qui participe à l'action, qui se reconnaît à l'écran parmi les convulsions de la foule qui [...] se démène"⁷⁸. Cette observation ne rappelle pas seulement les commentaires

Georges Méliès tourne entre 1896 et 1912 – *La Dame fantôme*, *Le Cauchemar*, *Apparitions fantomatiques*, *Les Transmutations imperceptibles*, *Le Spectre*, *La Lanterne magique* – confirment cette remarque, tout comme les techniques de trucage photographique ou cinématographique que Méliès y met en œuvre. Les effets fantastiques et inquiétants qu'il obtient ainsi sont directement inspirés de la fantasmagorie. En dehors de la thématique empruntée aux spectacles fantasmagoriques, les premières projections de films perpétuent également la mise en scène inquiétante qui entourait l'art trompeur classique. On rencontrait ainsi sur les foires en Angleterre de véritables "spectacles de fantômes", des "ghost shows" qui, en alliant l'ambiance des fantasmagories aux nouvelles techniques cinématographiques, parvenaient à produire un impact énorme sur leur public terrifié (Terry CASTLE, "Phantasmagoria", note 21, p. 238).

73 Les troubles visuels comme des illusions optiques, le dédoublement de la vision et les images rétinienne persistantes font d'ailleurs partie des signes avant-coureurs de maladies psychiques. Freud y attache une importance capitale comme le montre sa première étude d'un cas d'hystérie concernant un jeune homme qui souffre de troubles du champ de vision et du sens de la couleur. L'intérêt que l'auteur de *L'Interprétation des rêves* porte à l'activité de l'œil intérieurisé s'avère alors fondamental pour l'orientation de la psychanalyse et son concept de la fonction imaginaire du regard (voir Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 257).

74 Gordon remarque que de nombreux acteurs étaient à l'origine des clowns, des contortionnistes ou des acrobates (Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 227).

75 Parmi les films qui montrent le fantasme du corps morcelé, on trouve "Les Dislocations extraordinaires" de Méliès, "Le bourreau turc terrible", "Une bonne farce avec ma tête", "Les échappés de Charenton", "Illusions extraordinaires", ainsi qu'une vision satanique intitulée "Cake-Walk infernal" (Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 227).

76 Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 228.

77 *Ibid.*, p. 229.

78 Blaise CENDRARS, *L'ABC du cinéma*, Paris, 1926, cité d'après Rae Beth GORDON, "Laughing hysterically", p. 229.

contemporains concernant les projections de fantasmagories. Elle confirme également que le cinéma se nourrit de la même prédisposition à déclencher des réactions physiques violentes que la fantasmagorie. Comme cet instrument optique plus ancien, il sait mettre à profit la technique sophistiquée de la machine, de façon à créer un dispositif optique extrêmement performant.

C'est un peu comme si, au moment de l'invention du cinéma, étaient réunies pour la première fois toutes les conditions épistémologiques et discursives pour mettre en lumière le rapport intrinsèque qui lie les dispositifs optiques aux "dérèglements des sens" et de l'esprit. Le fait qu'au même moment, dans *L'Interprétation des rêves*, Freud recoure à l'analogie entre les instruments optiques et le concept d'appareil psychique afin d'écarter l'idée d'une localisation anatomique de l'inconscient n'est qu'un indice de plus de la connivence entre les deux champs épistémiques⁷⁹.

La constellation qui réunit les découvertes psychiatriques et psychanalytiques de la fin du siècle⁸⁰ et l'émergence du cinéma permet alors d'éclairer ce qui, dans le fonctionnement de la fantasmagorie, faisait déjà appel à une logique de l'inconscient, sans qu'à l'époque les discours scientifiques ne disposent des connaissances nécessaires pour l'appréhender. En s'inspirant de l'étiologie psychiatrique avec ses symptômes corporels et sensoriels, le septième art ne fait donc que confirmer la propension de l'optique pour tout ce qui est déviant, perturbé et transgressif, penchant que nous avons pu constater tout au long de notre étude sur la fantasmagorie en tant que dispositif optique. Une fois de plus, force est de constater que la recherche scientifique sur la vision a tendance à côtoyer les dérèglements corporels, à frôler des manifestations psychopathologiques inquiétantes, en un mot, à toucher ce phénomène que l'on appellera *l'inconscient*.

4. "L'autre scène" avant la lettre

Le cinéma des premiers temps se fait l'écho de l'apparition et de la popularisation de la psychanalyse. Au niveau de la représentation, il met en œuvre les techniques propres au rêve, et ses sujets s'inspirent des symptômes de la névrose. Or, si l'affinité entre les dispositifs optiques et l'espace onirique se cristallise dans une conjoncture historique autour du tournant du

79 "Restons sur le terrain psychologique et essayons seulement de nous représenter l'instrument qui sert aux productions psychiques comme une sorte de microscope compliqué, d'appareil photographique, etc. Le lieu psychique correspondra à un point de cet appareil où se forme l'image. Dans le microscope et le télescope, on sait que ce sont là des points idéaux auxquels ne correspond aucune partie tangible de l'appareil", Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves* (trad. par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger), Paris, P.U.F., 1967, p. 455.

80 Découvertes dont la présentation et la diffusion prenaient souvent elles-mêmes des airs de spectacle comme l'illustrent les mises en scène de Charcot à *La Salpêtrière* (voir les ouvrages de Janet Beizer et de Georges Didi-Huberman déjà cités).

siècle, elle n'a pas besoin des découvertes de la psychanalyse pour se manifester. L'histoire des arts trompeurs, et notamment de la figure phare que représente la fantasmagorie, anticipe sur la conception du sujet désirant moderne proposé par Freud. Dès ses débuts, la fantasmagorie ouvre une fenêtre vers l'inconscient, sans que l'époque ne lui fournisse nécessairement un système de pensée ou une terminologie adéquate pour exprimer ses intuitions sur la nature évanescence du réel. En créant un espace comparable au rêve, peuplé de visions inquiétantes et oniriques, la fantasmagorie préfigure les découvertes psychanalytiques. Dans une obscurité comparable à celle du sommeil, elle instaure un écran, une surface de projection où les images surgissent comme sur "l'autre scène" freudienne. Les apparitions fantasmagoriques se succèdent et se métamorphosent "avec l'illogisme de rêve"⁸¹, dont l'apparente gratuité onirique obéit, comme nous le savons depuis Freud, à la logique de l'inconscient. Incompatible avec la logique discursive de la conscience, elle structure pourtant les rêves, les symptômes et les actes manqués en se basant sur ses "*Werkmeister*" (littéralement ses "maîtres d'œuvre"), à savoir les "deux grandes opérations"⁸² que sont le déplacement et la condensation.

Ces mécanismes qui, sous l'impulsion de la censure, transfigurent la pensée latente du rêve en un contenu manifeste déformé régissent les projections fantasmagoriques. Le syncrétisme des images qui combine sujets antiquisants, stéréotypes religieux, tableaux historiques et motifs surnaturels produit une surdétermination des visions qui relève du principe de la condensation. D'autre part, le caractère scénique des fantasmagories qui s'enchaînent sous forme de transformations métonymiques témoigne du processus de déplacement. Il n'est donc pas étonnant de voir Robertson comparer ses expériences fantasmagoriques à un rêve. "Un autre monde est chez Robertson. Il y est, ainsi qu'il est rêvé chaque nuit. Le songe ! Qui a creusé le songe ? Tu dors : la verge divine te frappe ou la miséricorde te console. C'est dans le songe que nous vivons, c'est là que notre âme jouit de toute son autorité sur la nature"⁸³.

Cette description révèle combien la fantasmagorie anticipe sur une autre caractéristique du rêve découvert par Freud, à savoir le principe de l'accomplissement du désir. Les images animées matérialisent "le pouvoir qu'a l'esprit humain de projeter au dedans de lui-même une scène où son désir se déploie sans rencontrer les obstacles que lui oppose l'existence quotidienne"⁸⁴. Car à l'évidence, la fantasmagorie échappe aux contraintes du principe de réalité afin de donner libre cours aux manifestations pulsionnelles. La modification continue des apparitions selon le principe du désir ne met pas seulement en évidence la propension transgressive de l'inconscient. En refusant de se plier aux normes "du visible, unifié depuis la Renaissance selon

81 Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 23.

82 Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 266.

83 Etienne-Gaspard ROBERTSON, *Mémoires récréatifs*, p. 176.

84 Max MILNER, *La Fantasmagorie*, p. 22.

les lois d'une perspective anthropocentrique⁸⁵, les instruments optiques dévoilent également le statut précaire et relatif du réel. Ils exhibent "le rapport fascinant et déceptif qui existe entre la réalité et la conscience qui la reflète, la déforme ou la transfigure"⁸⁶.

85 *Ibid.*, p. 12.

86 *Ibid.*, p. 23.