

Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison

Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes

par Philippe Baudouin et Mireille Berton

Au tournant du ^{xx}^e siècle, les partisans du spiritisme¹ s'émerveillent des progrès de la technologie et s'en emparent pour démontrer la validité de leurs thèses sur les phénomènes parapsychiques, comme la télépathie ou l'interaction avec les défunts. Les travaux d'Edison autour d'appareils électriques façonnent tout particulièrement un imaginaire de la communication à distance auquel l'inventeur participe directement puisqu'il exprime à plusieurs reprises son intention de créer un instrument destiné à contacter l'au-delà. Non content d'être le « magicien » des technologies électriques modernes, il apparaît, grâce à l'invention du phonographe et des variantes du cinématographe, comme celui qui peut venir actualiser le fantasme de télépsychie au cœur des sciences spirites. Nul hasard si, dans un contexte où Edison se persuade des phénomènes de sympathie électrique entre les êtres, la télépathie est régulièrement étayée sur le modèle de dispositifs d'audition et de vision. En tant qu'outils de reproduction de sons et d'images dotés d'un fort gradient de réalité, ils semblent en effet être taillés à la démesure de ce rêve de télépsychie impliquant des corps qui cumulent les fonctions d'enregistrement, de diffusion instantanée et de reproductibilité infinie de données. Associées à la sphère du merveilleux scientifique qui construit discursivement la plupart des médias dès leur apparition à l'ère industrielle,

1. Le spiritisme, dès son origine, n'est autre qu'un nouveau moyen de communication puisqu'il naît en 1848 aux États-Unis sous la forme d'un code composé de coups frappés sur les murs, code inventé par des jeunes filles voulant jouer un tour à leur père pasteur en lui faisant croire que leur maison est hantée par un fantôme cherchant à entrer en contact avec cette famille. Si le premier dispositif spirite est essentiellement humain, les coups frappés des sœurs Fox étant produits par l'une d'entre elles qui souffre d'une malformation des orteils lui permettant de faire craquer ses os, le code choisi s'inspire du télégraphe électrique de Samuel Morse qui fonctionne sur la base d'un code original de transmission des messages. À la suite des sœurs Fox, les médiums spirites vont avoir recours à « différentes méthodes, qu'elles soient technologiques ou non technologiques, pour communiquer avec le monde des esprits, la plus connue étant celle des tables tournantes. À propos du spiritisme et de ses multiples variantes et variétés voir Stéphanie Sauget (dir.), *les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle* (Paris, Créaphis, 2012); Guillaume Cuchet, *les Voix d'outre-tombe* (Paris, Seuil, coll. l'Univers historique, 2012); Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural, From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853-1931* (Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011); Nicole Edelman, *Histoire de la voyance et du paranormal: du XVIII^e siècle à nos jours* (Paris, Seuil, 2006); Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern* (Chicago, University of Chicago Press, 2004); Bernadette Bensaude-Vincent, Christine Blondel, *Des savants face à l'occulte, 1870-1940* (Paris, Éditions de la Découverte, 2002); Alison Winter, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain* (Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1998); Janet Oppenheim, *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985).

les technologies modernes projettent les phénomènes spirites au plan d'une évidence miraculeuse et d'un mystère irréfutable, à l'image des instruments auxquels on les compare, imprégnés qu'ils sont de mysticisme matériel. Il s'agira dès lors d'examiner dans une perspective épistémologique les interactions diverses entre l'intérêt d'Edison pour les phénomènes psychiques et les discours qui entourent le cinématographe et le phonographe vus comme des dispositifs magiques qui transforment leurs usagers en véritables télépathes captant des ondes invisibles.

Notre analyse sera guidée par l'hypothèse suivante : à défaut de parvenir à créer un outil permettant de communiquer avec l'au-delà – un rêve longtemps caressé par Thomas A. Edison – on inventa le phonographe et le cinématographe. En tant que prolongement des recherches parapsychologiques, ces dispositifs viennent concrétiser une série de fantasmes liés à la fois à la vision et à l'écoute à distance, ainsi qu'à la projection/diffusion d'images animées et de sons. S'ils appartiennent à la série culturelle des outils scientifiques assignés à répertoire l'audible et le visible, le phonographe et le cinématographe s'enracinent également dans une longue tradition de « machines occultes » qui cristallisent l'obsession de l'humain pour la spectralité². Loin d'être incompatibles, comme l'affirme souvent l'historiographie³, cinéma et spiritisme nouent des liens épistémiques bien plus profonds qui remontent à leurs archéologies respectives. De même pour le phonographe (et autres machines parlantes) qui se définissent en rapport étroit avec le monde de l'occulte, à une époque où l'imaginaire culturel et scientifique est saturé de spectres et d'ondes magnétiques impalpables. Aussi ces affinités ne se réduisent-elles pas à des formules convenues ou métaphoriques mais puisent dans une histoire des discours, des pratiques et des représentations où se mêlent archaïsmes et modernité. À travers une étude croisée de ces différents champs, nous tenterons de mettre en évidence les spécificités du cinématographe et du phonographe comme « machines à fantômes », dans un contexte historique où s'exacerbent les questionnements relatifs à l'invisible et l'inaudible et à leur captation.

2. Sur les rapports entre cinéma et sciences psychiques, voir Mireille Berton, *le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015 [à paraître]). Voir également Emmanuel Plasseraud, *l'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)* (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011), pp. 185-257. Plus généralement, sur les liens entre techniques médiatiques et spiritisme, voir Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Duke University Press, 2000); Richard Noakes, « Instruments to Lay Hold of Spirits: Technologizing the Bodies of Victorian Spiritualism », dans Iwan Rhys Morus (dir.) *Bodies/Machines* (Berg Publishers, Oxford, 2002), pp. 125-163; Anthony Enns, « Psychic Radio: Sound Technologies, Ether Bodies and Spiritual Vibrations », *The Senses and Society*, vol. 3, n° 2, juillet 2008, pp. 137-152; Christine Bergé, *la Voix des Esprits. Ethnologie du spiritisme* (Paris, Métailié, 1990).

3. Matthew Solomon, *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2010; Simone Natale, « Un dispositivo fantasmatico: Cinema e spiritismo », *Bianco e Nero*, n° 573, 2012, pp. 82-91; Id., « The Spectacular Supernatural: Spiritualism, Entertainment, and the Invention of Cinema », *Cinema & Cie*, vol. 10, n° 14-15, 2011, pp. 175-177; Id., « Spiritualism exposed: Scepticism, Credulity and Spectatorship in End-of-the-Century America », *European Journal of American Culture*, vol. 29, n° 2, 2010, pp. 133-144; Tom Gunning, « Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny », dans Patrice Petro (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 42-71.

Technologies spectrales

Devenue très tôt un lieu commun du discours sur le cinéma, la spectralité de l'écran s'impose comme définitoire du médium, à l'instar du rêve ou de l'hypnose qui ont également contribué à renforcer l'interprétation du cinéma comme technologie hantée capable de donner accès au monde de l'invisible. Dès les premières projections lumineuses, les témoins soulèvent la question du cinéma comme « machine à fantômes »⁴, à l'exemple de Jules Claretie se demandant en 1896 :

Et ce merveilleux Cinématographe, qui nous rend le spectre des vivants, nous donnera-t-il, en nous permettant de conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers êtres disparus ?⁵

Dans une version plus sombre, Maxime Gorki, la même année, perçoit le spectacle cinématographique comme le royaume des ombres où défilent des êtres privées de vie, de voix, de couleurs, faisant penser aux « fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil »⁶. En 1897, une petite notule de la revue scientifique *la Nature* suggère aux lecteurs la possibilité de créer « des cinématographies spirites » qui étendent le domaine de la vue animée à la sphère « de l'irréel et de l'incompréhensible », en ayant recours au truc de la double exposition⁷. Maintes occurrences discursives relèvent ainsi la proximité du cinématographe avec le surnaturel, les féeries de Georges Méliès ne cessant de jouer sur le potentiel fantomatique du médium. Or, si la spectralité constitue un cadre culturel à travers lequel on tente de comprendre la spécificité de l'expérience et de l'image cinématographiques, le spiritisme déploie à son tour une scène et un imaginaire saturés de technologie, lesquels sont révélateurs des fonctions épistémologiques assignées aux dispositifs de vision et d'audition. Les échanges entre spiritisme, magie et cinéma doivent en effet

4. On trouve cette expression dans *L'Image-mouvement* de Gilles Deleuze qui l'emprunte à Kafka lequel, dans une lettre adressée à Milena en avril 1922, définit le cinéma en tant que technologie spectrale : selon Deleuze, Kafka distingue, d'une part, « les moyens de communication-translation, qui assurent notre insertion et nos conquêtes dans l'espace et le temps », ce sont là nos moyens de locomotion (l'automobile, le bateau, le train, l'avion, etc.) et, d'autre part, « les moyens de communication-expression » (le courrier postal, le téléphone, la radio, le cinéma, etc.) « qui suscitent les fantômes sur notre route et nous dévient vers *des affects incoordonnés, hors coordonnées* ». D'autres philosophes et intellectuels ont relevé les affinités électives existant entre le cinéma et le spiritisme, à l'instar de Jacques Derrida qui, dans le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983), répond à Pascale Ogier (laquelle lui demande s'il croit aux fantômes) : « Je crois que l'avenir est aux fantômes, et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes ». À suivre Derrida, la croyance aux fantômes s'impose puisque la technologie moderne les avère et les démultiplie, comme c'est le cas du cinéma qui conserve la trace de personnes disparues.

5. Jules Claretie, « La Vie à Paris », *le Temps*, 13 février 1896, p. 2 [cité dans Daniel Banda et José Moure, dir., *le Cinéma : la naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 43].

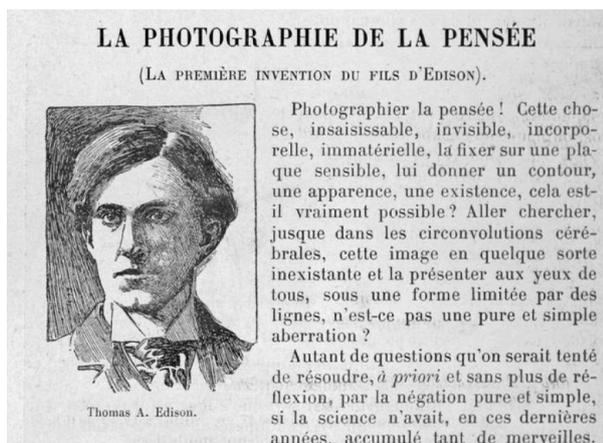
6. I. M. Pacatus, « Beglye zametki », *Nizhegorodskij listok*, n° 182, 4 juillet 1896 dans Maxime Gorki, *Ob iskusstve* [Textes sur l'art], Moscou-Léninegrad, Iskustvo, 1940, pp. 51-52 (connu en français sous le titre « J'étais hier au royaume des ombres » ; voir *1895*, n° 50, décembre 2006, pp. 115-118 et l'article de Valérie Pozner, « Gorki au cinématographe »).

7. « Cinématographies spirites », *la Nature*, 25^e année, 2^e semestre, n° 1253 à 1278, 1897, p. 350.

toujours être envisagés selon une logique de circulation généralisée des idées, des objets, des concepts et des acteurs, à une époque fascinée autant par la technologie moderne que par le monde « archaïque » de l'occultisme.

Dans un article intitulé « Le magisme », le poète, dramaturge, journaliste et essayiste français Gustave-Fabius de Champville, alors rédacteur en chef de la *Revue scientifique de l'occultisme*, invite son lecteur à s'émerveiller du fonctionnement du psychisme humain qui, à l'instar du phonographe⁸ – dont le cylindre gravé abrite les secrets de sonorités en attente d'être réactivées – opère comme l'« agent conducteur »⁹ des « ondes intellectuelles » reliant deux esprits. Il ne s'agit pas seulement de faire appel à un type de raisonnement basé sur l'analogie, mais bien de prendre le phonographe comme preuve matérielle de l'existence de la télépathie, et de célébrer les vertus magiques dont toutes les technologies d'enregistrement et de communication de la modernité ont été investies dès leur apparition, et ce en raison à la fois de leur évidence – le « truc » est « simple », explique l'auteur – et de leur mystère – elles miment, compensent et immortalisent à la fois le corps et l'esprit humains eux-mêmes merveilleux).

En 1895, de Champville annonce triomphalement la découverte, par Edison, d'une « invention à imaginer pour permettre l'enregistrement de la pensée »¹⁰ et actualiser ainsi ce qu'il nomme « le phénomène de sympathie électrique »¹¹. On sait que le fils d'Edison fait circuler, dès 1893, une information relative à l'invention d'une technique permettant la capture photographique de la pensée¹². Il en est question dans un article de 1898 de *la Revue des revues* où le Dr. Caze s'exclame : « Photographier la pensée ! Cette chose, insaisissable, invisible, incorporelle, immatérielle, la fixer sur une plaque sensible, lui donner un contour, une apparence, une existence, cela est-il vraiment possible ? »¹³. Persuadé de l'existence d'un phénomène mental de persistance rétinienne, Edison fils espère en effet pouvoir,



La Revue des revues, janvier 1898.

8. Gustave Fabius de Champville, « Le magisme », *Revue scientifique de l'occultisme*, n° 2, janvier 1894, p. 27.

9. *Id.*

10. G. de Champville, « Les Contempteurs », *Revue scientifique de l'occultisme. Organe mensuel de l'Évolution scientifique, littéraire et artistique par rapport aux sciences occultes*, n° 16, janvier 1895, p. 121.

11. *Ibid.*, pp. 121-122.

12. Dr. L. Caze, « La Photographie de la pensée. (La première invention du fils d'Edison) », *la Revue des revues*, vol. 24, janvier 1898, pp. 438-442. (Cette source a été citée à plusieurs reprises par Pascal Rousseau dans le cadre de conférences liées à son projet de recherche « Cosa Mentale » [INHA/Paris 1]. Voir G. Naudet, « La photographie de la pensée », *la Science française*, 18 mars 1898, pp. 103-105. Remerciements à Pascal Rousseau).

13. *Ibid.*, p. 438.

grâce à un dispositif spécial, garder la trace photographique d'une pensée qui se serait concentrée « de la façon la plus forte et la plus tenace qu'il lui serait possible »¹⁴. D'autres chercheurs, durant le XIX^e siècle, poursuivent ce même rêve, tel Hippolyte Baraduc qui s'intéresse à enregistrer les effluves psychiques et la pensée¹⁵. Dans ces différentes expériences, la technologie est mise au service de fantasmes d'« omnivoyance » et d'« omniaudition » inspirés directement par les découvertes de la science moderne auxquelles on prête des vertus magiques.

Le « nécrophone » de Thomas Alva Edison

Edison père, quant à lui, s'est engagé dans le champ des sciences psychiques depuis les années 1870, comme l'attestent ses notes, manuscrits¹⁶ ainsi que le contenu de sa bibliothèque personnelle¹⁷. En 1878, il fait la connaissance de Henry Olcott et Helena Blavatsky qui ont fondé, trois ans plus tôt, la Société Théosophique, à New York. Cette organisation propose à ses membres d'investiguer les pouvoirs psychiques et spirituels qui seraient présents à l'état latent chez tout être humain, dans un esprit d'idéologie fraternelle et universaliste. Edison adhère aux idées théosophiques en avril 1878¹⁸ en raison de son intérêt concernant les forces occultes et le moyen de les détecter¹⁹, à l'occasion de la vente d'un phonographe à Blavatsky.

En 1920, les nombreuses déclarations publiques de Thomas Alva Edison concernant la possibilité de communiquer avec les morts défraient la chronique. L'inventeur affirme à un journaliste de l'*American Magazine* qu'il est possible de concevoir un appareil si sensible qu'il pourrait permettre aux défunts de s'exprimer plus clairement que par l'intermédiaire des tables tournantes, des coups frappés ou de tout autre mode de communication primitif²⁰. Le 15 janvier 1921, la revue illustrée *Je*

14. *Ibid.*, p. 441.

15. Voir Ernest Bonnamy, *la Force magnétique, l'agent magnétique, et les instruments servant à les mesurer*, Paris, Librairie du Magnétisme, 1908.

16. Thomas Edison, *The Papers of Thomas A. Edison*, Reese V. Jenkins [et al.], vol. 4, « The Wizard of Menlo Park: 1878 », Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1998.

17. David Nye, *The Invented Self: an Anti-Biography, from Documents of Thomas A. Edison*, Copenhagen, Odense University Press, 1983, p. 151. Voir aussi Philippe Baudouin, « Machines nécrophoniques » dans Thomas A. Edison, *le Royaume de l'au-delà*, Jérôme Millon, coll. « Golgotha », Paris, 2015, pp. 7-81.

18. Henry Steel Olcott, *Histoire authentique de la Société Théosophique*, Paris, Publications théosophiques, 1907-1909, pp. 444-445 (cité dans Philippe Baudouin, « Machines nécrophoniques », *op. cit.*, p. 32) : « Je reçus le 5 avril une demande d'admission dans la Société signée de T.-A. Edison. J'avais eu l'occasion de le voir au sujet de l'exhibition de ses découvertes électriques à l'Exposition universelle de Paris en 1878. [...] La conversation entre Edison et moi tomba sur les forces occultes et je fus extrêmement intéressé d'apprendre qu'il avait tenté quelques expériences dans cette direction. Il voulait voir s'il pouvait par la force de la volonté mettre en mouvement un pendule dans son laboratoire particulier. Il avait employé comme conducteurs des fils de divers métaux simples ou composés, une extrémité du conducteur attachée à son front, l'autre au pendule. »

19. Thomas Edison, *The Papers of Thomas A. Edison*, *op. cit.*, p. 136.

20. « Edison Working on How to Communicate with the Next World », *American Magazine*, 1920 ; « Edison's View on Life After Death », *Scientific American*, oct. 1920.

sais tout, publie une traduction française de cet entretien, sous le titre « Ceux de l'au-delà. Pourquoi je cherche à communiquer avec eux, par Edison »²¹ où il s'amuse à écrire que « si l'appareil que je construis pouvait être un canal, entrant à flots dans le monde inconnu, nous aurions fait un grand pas vers l'Intelligence suprême »²². Edison mène alors des recherches concernant un appareil qui permettrait aux esprits de communiquer avec les vivants – le « nécrophone ». Les travaux que l'inventeur a entamé depuis plusieurs décennies auparavant sont d'ailleurs relancés par la mort d'un proche collaborateur, William Walter Dinwiddie²³. Nous empruntons le terme de nécrophone à une petite nouvelle parue en 1928 dans *Lecture pour tous*²⁴, dans laquelle un vieux savant construit un dispositif acoustique par lequel peut s'exprimer « celui qu'on n'attendait pas », à savoir un homme mort à la guerre. Sceptique quant à la possibilité que des médiums puissent entrer en relation avec les morts, Edison croit, en revanche, en la possibilité de concevoir des outils qui autoriseraient les esprits à se manifester aux vivants, en fonction de leur volonté (et non de la volonté des vivants). Dans un entretien paru dans la revue française *Floréal*, l'inventeur affirme :

Je prétends qu'il est possible de construire un appareil d'une telle délicatesse que s'il y a dans une autre existence ou sphère des personnalités qui désirent entrer en contact avec nous, cet appareil leur fournira un meilleur moyen de s'exprimer que les tables tournantes, les médiums et autres méthodes grossières qui passent pour être les seuls moyens de communication²⁵.

21. Thomas Edison, « Ceux de l'au-delà. Pourquoi je cherche à communiquer avec eux, par Edison », *Je sais tout*, 15 janvier 1921, n° 181, pp. 77-78.

22. *Ibid.*, p. 78.

23. « Life After Death – Vain Wait for Spirit Message – Edison's Last Promise », *Western Argus*, 23 janvier 1934, p. 2 (cité dans P. Baudouin, « Machines nécrophoniques », *op. cit.*, pp. 22-23) : « Les deux hommes auraient conclu une sorte de « pacte électrique », selon Mina Miller Edison, la seconde épouse de l'inventeur. Edison et William W. Dinwiddie, qui s'étaient efforcés d'enregistrer à l'aide d'un appareil la voix des morts, se seraient promis solennellement que le premier qui viendrait à disparaître tenterait d'envoyer un message au survivant depuis l'au-delà. Cette promesse rappelle étrangement celle des frères Alexander Graham et Melville Bell. Alexander Bell, et surtout son associé Thomas Watson, se sont intéressés de près au spiritisme ainsi qu'aux enseignements qu'ils pouvaient tirer de cette doctrine dans le cadre de leurs expériences autour du téléphone. » (voir sur ce point Avital Ronell, *Telephone Book. Technologie, schizophrénie et langue électrique*, Paris, Bayard, 2006).

24. Jean de Quirielle, « Celui qu'on attendait pas », *Lecture pour tous*, février 1928, pp. 833-839. La machine imaginée par Edison pour communiquer avec les morts n'a jamais reçu de dénomination particulière. La plupart du temps, son concepteur mentionne seulement le « principe de la valve », rappelant ainsi ses recherches précédentes sur le phonographe. Baudouin, dans son essai « Machines nécrophoniques » (*op. cit.*), emploie le terme de « nécrophone », se référant ainsi au concept de « nécrophonie » forgé par Alexandre Castant dans son ouvrage *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma* (Paris, Monografik, 2010) pour souligner le caractère « médiumnique » du son enregistré et/ou transmis (phonographe, magnétophone, téléphone, radio). Castant insiste sur ce qui relie le son à la mort, de par l'étrangeté de sa manifestation sous la forme d'une « présence-absence » à celui qui écoute. Phénomène par nature invisible, le son est avant tout perçu sous une forme spectrale, tel un revenant.

25. Dr. Allengry, « Edison et le Monde de l'au-delà », *Floréal*, n° 39, 24 septembre 1921, p. 912.

EDISON'S Own SECRET

Edison, though materialist-minded, was yet willing to accept spiritual beliefs if they could be proven by scientific tests. Here is described one of his amazing secret experiments whereby he sought to lure spirits from beyond the grave and trap them with super-sensitive instruments.

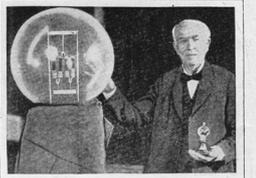
ONE black, howling wintry night in 1920—just such a night when superstitious people would bar their doors and windows against marauding ghosts—Thomas Edison, the famous inventive wizard, gathered a small group of scientists in his laboratory to witness his secret attempts to lure spirits from beyond the grave and trap them with instruments of incredible sensitivity.

Until recently only the few favored speculators ever knew the outcome of this sensational experiment. Only the few Edison intimates, assembled like members of a mystic clan, ever knew what unearthly forms materialized in the scientist's labora-

tory that night to give proof or disproof of existence beyond the grave.

For thirteen years results of Edison's astounding attempt to penetrate that wall that lies beyond mortality have been withheld from the world, but now the amazing story can be told.

In a darkened room in his great labora-



Thomas Edison, inventor of the electric light, holding in his hand one of his first creations, the carbon light. Left—A modern 150,000-c.p. light.

Though of an avowed materialistic cast of mind, Edison nevertheless bestowed great benefits on mankind. At the left he is seen in his laboratory conducting experiments to find a method of making rubber out of gold-diamond. Drawing above illustrates the operation of the photo-electric cell in detecting smoke crossing its "line of vision." Similar set-up was used in detecting presence of spirits.

tory, surrounded with beakers, generators, and other experimental equipment, Edison set up a photo-electric cell. A tiny pencil of light, coming from a powerful lamp, bored through the darkness and struck the active surface of this cell, where it was

SPIRIT EXPERIMENTS

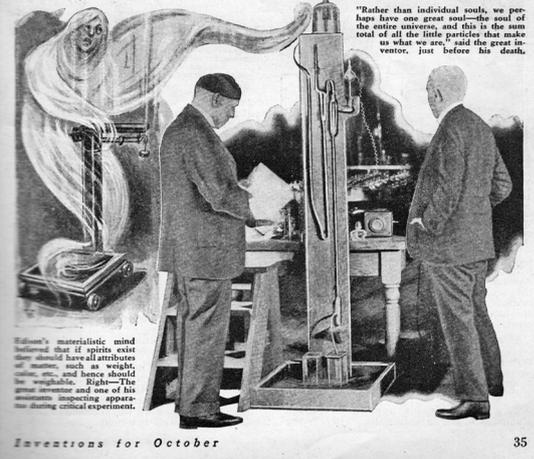
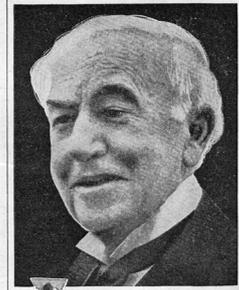
transformed instantly into a feeble electric current. Any object, no matter how thin, transparent or small, would cause a registration on the cell if it cut through the beam.

When the experiment was ready to begin the spiritualists in the group of witnesses were called upon to summon from eternity the ethereal form of one or two of its inhabitants, and command the spirit to walk across the beam. Then while the spiritualists went through their rites the scientists watched intently the meter of the electric eye, which would flicker the instant any ghostly form interrupted the light beam.

Spirits Remain in Eternity

Tense hours were spent watching the delicate instruments for the slightest indication of a spirit form, but none came. The wind howled around the corners of the laboratory building, the spiritualists exercised, but the ghosts, if any, remained in their abode in eternity. Narrowed scientific eyes saw the meter's needle remain steady as a rock.

It was because of these negative results that the news of the amazing experiments was never given out to the world. Edison



Edison's materialistic mind believed that if spirits exist they should have all attributes of matter, such as weight, volume, etc., and hence should be weighable. Right—The great inventor and one of his witnesses suspecting apparatus during critical experiment.

Revue Modern Mechanix, octobre 1933.

Dans le dernier chapitre de ses *Mémoires et observations* publiés à titre posthume en 1948²⁶, Edison développe une théorie concernant la survie de la personnalité après la mort. La « machine nécrophonique » de l'inventeur américain serait en mesure de détecter les paroles de cette personnalité transformée en ce qu'il appelle des « unités de vie » qui vibreraient et se disperseraient à travers l'éther. L'appareil destiné à enregistrer la voix des morts repose sur une sorte de « valve » dont la conception permettrait d'amplifier toute énergie, aussi minime soit-elle²⁷, tirant ainsi son principe de fonctionnement de celui du phonographe conçu pour permettre l'amplification des vibrations sonores. Les investigations d'Edison s'appuient très clairement sur une métaphysique de la vibration, cette notion occupant une place majeure dans les théories et découvertes scientifiques de la fin du XIX^e siècle. La

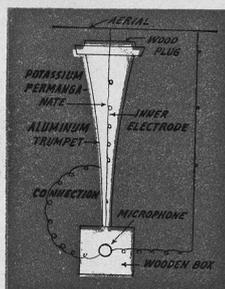
26. Thomas A. Edison, *Mémoires et observations*, Paris, Flammarion, 1949 [1948], pp. 183-225 (repris dans *le Royaume de l'au-delà*, op. cit.).
 27. Thomas Alva Edison, *Mémoires et observations*, op. cit., p. 221.

Scientists Research Machine to CONTACT

Will researchers achieve what Edison sought—a mechanical device for communicating with the dead?

By Wainwright Evans

MEN HAVE DREAMED of inventing a machine that will be a medium, a machine to receive messages that are evidential, verifiable—from the Other Side. With such an instrument we could quick-



Mechanical medium devised by Thomas A. Edison was intended to make audible supposed etheric waves from spirits.

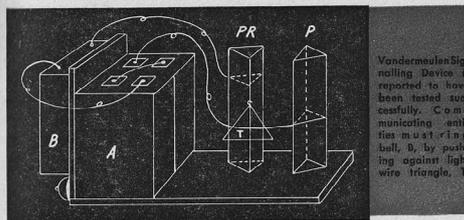
ly obtain proof for all to see—proof of survival, proof of spirit, proof of the continuity of life and death.

This mechanical medium has not yet been perfected but I can report to you on three successful experiments with prototype devices. If the work is continued in the spirit of those who have initiated the study—Edison, Steinmetz, Wright, Gardner, Vandermuellen, and now Dyne—surely, one day success must be ours.

Thomas A. Edison was the first modern man of science to attempt the invention of a mechanical medium. Mr. Edison's dream of a mechanical medium first came to my attention in 1921 when I interviewed him about another matter. Edison was far from sure it would work, but he thought it might. Judging by the alleged communications that have come through from him by way of various mediums since his death in 1931, he still thinks so.

On the occasion of this interview in 1921 I had a long talk with

THE DEAD



Vandermuellen Signaling Device is reported to have been tested successfully. Communicating entities must ring ball, B, by pushing against light wire triangle, T.

William A. Meadowcroft, Edison's close friend and private secretary.

Mr. Meadowcroft explained Edison's views on survival after death. Edison, he said, believed that survival of the personality, if there is such a thing, must be in some degree physical.

This physical survival might, Edison thought, take the form of a group of "entities"—very small, ultra-microscopic units of matter, each of them individually conscious, and cooperating as a unit, much as the cells of the body cooperate in our life here. Meadowcroft used the word "electrons." Thus, according to Edison's theory, what survived death would be an

electronic replica, so to speak, of the body as it was in life—a sort of electronic ghost, made up of an aggregation of the "entities," or "electrons."

This collective entity, Edison reasoned, would be able to put forth physical energy, and could presumably manifest its presence through a mechanism if one sufficiently sensitive were available. Therefore, he set himself the problem of designing something that would respond to the wispy physical impulses such a very attenuated organism might provide.

As to the exact nature of the device, Mr. Meadowcroft would give no information, nor did Mr. Edison

38

39

Revue *Fate*, avril 1963.

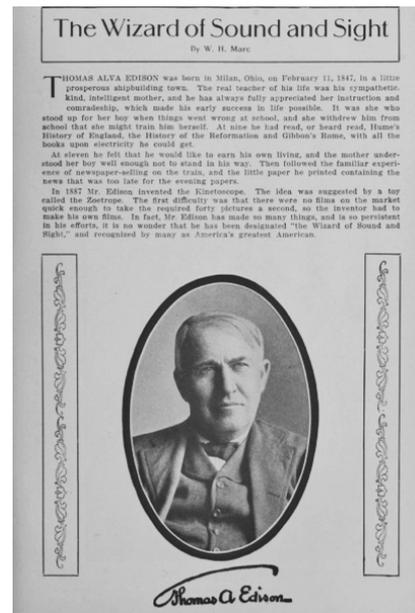
thèse selon laquelle l'univers baignerait dans un éther invisible vient appuyer à son tour l'idée que tous les phénomènes physiques seraient par essence des vibrations à fréquences variables et imperceptibles par l'humain.

Le fait que les nouvelles techniques de reproduction comme la photographie, la phonographie, la cinématographie ou la télégraphie sans fil soient envisagées comme le moyen d'enregistrer ces vibrations extra-sensorielles, autorisent ainsi toutes sortes de spéculations quant à leur possible application dans le cadre du spiritisme et de la parapsychologie. Néanmoins, la démarche d'Edison ne s'inscrit nullement dans une croyance spirite. Au contraire, les tables tournantes, les ectoplasmes et les coups frappés ne sont selon lui que des moyens très rudimentaires pour tenter de communiquer avec les esprits. Mais, malgré cette détermination à se distinguer de telles superstitions, force est de constater que celles-ci ne sont pourtant pas si éloignées des inventions d'Edison. Les médiums de l'époque utilisent volontiers durant leurs séances certains de ses appareils électriques ou de leurs éléments techniques.

En effet, les machines d'Edison inspirent grandement les médiums qui vont utiliser des « trompettes pour esprits », tirées du pavillon de son phonographe. En usant de longs cônes d'aluminium lors de séances médiumniques, les spirites cherchent à faciliter l'apparition et l'amplification des phénomènes d'ectoplasmes et de voix directe via le fluide électrique prétendument généré par le médium,

comme le rappelle Arthur Conan Doyle dans son *Histoire du spiritisme* parue en 1926²⁸. Alors qu'il devait sans doute connaître les *spirit trumpets* (trompettes pour esprits), on ne peut s'empêcher de penser que Thomas A. Edison entrevoyait là une formidable opportunité de s'emparer d'un marché susceptible d'intéresser les millions de personnes endeuillées à la suite de la Première Guerre mondiale. En effet à un journaliste du *New York Times* qui l'interroge à propos de son « nécrophone », l'inventeur se dit préoccupé de pouvoir « apporter une réponse aux personnes ayant perdu un parent ou un ami à la guerre »²⁹. La nouvelle de Jean Quirielle mentionnée plus haut met précisément en scène un dispositif par lequel un soldat tué pendant la Première Guerre mondiale vient faire une crise de jalousie à sa femme ayant rencontré un officier de l'armée, démontrant le très haut potentiel fantasmatique d'une technique de communication avec l'au-delà.

Plus largement, ce projet d'invention indique à quel point Edison est à la fois un inventeur, un homme de spectacle, un entrepreneur redoutable et un faiseur de miracles, la presse ne cessant de souligner ses dons de sorcier et de magicien, ce qui le rapproche ainsi implicitement des meilleurs médiums spiritistes en mesure de repousser les limites de l'impossible³⁰. Son nom et sa verve inventive sont ainsi régulièrement associés au domaine de la magie, y compris dans le champ du cinéma, comme le montre un article du *Motion Picture Story Magazine* qui active le champ lexical de la sorcellerie en référence à ses travaux dans le domaine de l'enregistrement des images et des sons. On retrouve cette isotopie de la sorcellerie et de la magie liée au nom d'Edison dans le titre donné à l'un des volumes des *Papers of Thomas A. Edison*³¹. Or, bien que stériles sur le plan des recherches psychiques, les efforts d'Edison mènent à l'invention de dispositifs audiovisuels qu'il est possible de considérer comme des actualisations de ses « machines à fantômes » jamais réalisées. Autrement dit, à défaut d'inventer un moyen de communiquer avec les esprits, Edison aura inventé le kinétoscope, le kinétophone, le phonographe et d'autres appareils de reproduction visuelle et sonore. Si les recherches d'Edison dans les domaines de la reproduction sonore et visuelle, et des sciences psychiques témoignent d'un intérêt commun pour la voix, le corps et leurs doubles électriques, le phonographe et le cinématographe révèlent à leur tour les dimensions occultes des dispositifs électriques modernes.



Revue *Motion Picture Story Magazine*, mars 1911.

28. Arthur Conan Doyle, *Histoire du spiritisme*, Paris, Dunod, 2013 [1926-1927], p. 426.

29. A. Rothman, « Mr. Edison's "Life Units" », *The New York Times*, 23 janvier 1921.

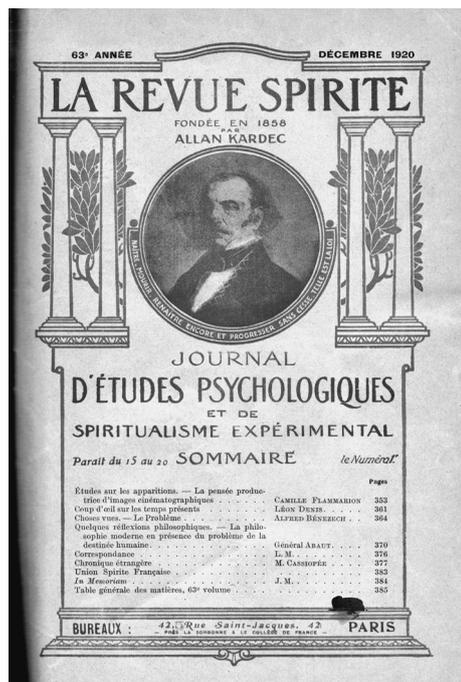
30. W. H. Marc, « The Wizard of Sound and Sight », *The Motion Picture Story Magazine*, vol. 1, n° 2, mars 1911, p. 69.

31. Thomas Alva Edison, *The Papers of Thomas A. Edison*, op. cit.

Le phonographe est en effet pensé par Edison essentiellement comme une technique qui permet de conserver « les derniers adieux d'un mourant ou les paroles d'un parent que l'on aime »³², et de les faire revenir indéfiniment, telles des âmes errantes. En dotant la voix et le corps d'une dimension électrique, Edison participe d'un mouvement plus vaste d'accroissement des manifestations spectrales rendues possibles par les technologies modernes de reproduction du son et de l'image. En cela, les techniques phonographique et cinématographique sont de formidables agents d'extension du « royaume des morts », explique Friedrich Kittler dans son ouvrage *Grammophon, Film, Typewriter*³³. En transformant l'invisible et l'in audible en un phénomène signifiant, le phonographe et le cinématographe à la fois congédient la médiation consciente (permettant du même coup à l'inconscient de s'infiltrer dans la perception), et instaurent la *déliasion* du corps d'avec sa voix et son image qui deviennent ainsi autonomes, produisant des effets d'inquiétante étrangeté volontiers annexés au domaine du surnaturel³⁴, le spiritisme étant justement saturé de « voix-over » et de bonimenteurs qui guident la séance.

De manière significative, le fantôme de communication à distance cautionné par le progrès technologique nourrit également la pensée de l'astronome Camille Flammarion qui, dans *la Revue spirite*, publie en 1920 un article où la télépathie est étayée sur le modèle du cinématographe (fondée par Allan Kardec, chef de file en France de la doctrine spirite) :

Toute pensée agit virtuellement, avec plus ou moins d'intensité, comme un agent dit matériel, comme un projectile, une pierre, un morceau de métal, et peut se projeter au loin. [...] Certaines apparitions paraissent être, bien souvent, des sortes de projections, de téléphotographies animées, de cinématographies. L'être est tel qu'il est, ou tel qu'il se sent, projette son image à distance [...]. C'est une auto-projection³⁵.



La Revue spirite, décembre 1920.

32. « ACOUSTIQUE. Perfectionnements apportés au phonographe de M. Edison, note de M. Gouraud », dans les *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, séance du 23 avril 1889, t. 108, p. 844.

33. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999 [1986], p. 13 : « Le royaume des morts est aussi étendu que les capacités d'archivage et de transmission d'une culture donnée » [Notre traduction].

34. Nous empruntons le terme de « déliaison » à Alain Boillat dans ses travaux sur la « voix-over » (*Du bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007).

35. Camille Flammarion, « Étude sur les apparitions – La pensée productrice d'images cinématographiques », *la Revue spirite*, décembre 1920, p. 354.

Le défunt qui expire a donc ce pouvoir de projeter à distance son image dans l'esprit d'un parent ou d'un ami qui va capter son apparition télépathique correspondant, selon Camille Flammarion, « à quelque chose d'objectif et de réel » – à tel point que les pensées « peuvent se marquer sur un objet, sur une feuille de papier », précise-t-il. Le cinématographe semble en effet permettre de réaliser le rêve de « télépsychie »³⁶ caressé par les spirites, en faisant éclater les limites de l'espace et du temps, et en transformant les spectateurs en médiums doués de perception à distance et d'ubiquité temporelle. Qu'il soit fantasmé ou avéré, le modèle télépathique permet d'affronter les problèmes liés tant à la temporalité (à travers les figures de la simultanéité, de l'immédiateté) qu'à la spatialité (à travers le rétrécissement des distances, la dématérialisation progressive des contacts humains). Il répond surtout au besoin, généralisé par la société industrielle, d'une synchronisation des échanges, au moment même où les réseaux télégraphiques et ferroviaires instaurent une harmonisation des faisceaux horaires³⁷. Or, dès son apparition, le cinématographe est perçu par les contemporains comme un médium de la diffusion immédiate d'images en mesure de franchir des distances infinies, à l'instar d'autres « télé-dispositifs »³⁸ alors spéculés dans le cadre d'un riche imaginaire culturel. Comme le précisent Maria Tortajada et François Albera, le cinématographe (et ses dispositifs dérivés) concrétise à la fois l'idée de « transmission de la vision directe ou de représentations » et celle du « processus même de la vision en tant qu'elle pose la question de la distance dans le processus de perception »³⁹. Aussi, si le fantasme d'« abolition des contraintes spatio-temporelles » se concrétise principalement dans le langage filmique lui-même, il imprègne également la manière dont on déchiffre une technologie dévolue à la projection d'images animées ressenties sur le mode de l'immédiateté et de la simultanéité.

Le spectateur télépathe

C'est en faisant fond de ce constat, que nous proposons de défendre l'hypothèse d'un *spectateur télépathe*, à savoir un sujet paré de facultés perceptives et psychiques majorées par la modernité technologique, mais inscrites dans un héritage culturel légué par le spiritisme. Sur le modèle de la phénoménologie spirite et magnétiste, le spectateur de cinéma actualise en effet un réservoir d'aptitudes latentes chez tout être humain, et que l'expérience cinématographique vient exhumer pour mieux l'enrichir. Car si le médium peut se transformer en une machine hyper-cinématographique (combinant les opérations de mise en scène, d'inscription, de projection et de perception), le spectateur peut devenir un médium apte à l'hyperesthésie visuelle et mentale. En ce sens, il symbolise le sujet visionnaire des sciences du psychisme qui, par le truchement des ressources infinies dont dispose le

36. G. F. de Champville, « Le magisme », *op. cit.*, p. 28.

37. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1983.

38. François Albera, Maria Tortajada, « Prolégomènes à une critique des "télé-dispositifs" », dans Mireille Berton, Anne-Katrin Weber (dir.), *la Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, pp. 35-56.

39. F. Albera, M. Tortajada, *Ibid.*, p. 55.

(Approved from letter of May 27th by Committee on Public Information, and incorporated by the Honorable LIBBY of National Committee of Motion Picture Industry.)

"The people of the country who are working at high pressure to win the war need some form of recreation, and to a vast number of our people moving pictures are the only form of recreation within their means. The majority of the moving picture shows of the country have pleased themselves unconsciously at the disposal of the Government for the purchase of Liberty Bonds, War Savings, and other Government securities, and deserve the thanks of the country for their patriotic attitude."

Witness: W. G. McADOO, Secretary of the Treasury

The Crystal of Life

THE motion picture is like the magician's crystal. You gaze into it and you see life. Life alight with gaiety and purple with dreams, life astride the champing steed of adventure, life careless of death.

By what test have Paramount and Artcraft motion pictures emerged crowned monarchs in this art?

By the test of the *faithfulness* and *clearness* of their crystal-selections of life!

By the sheer vitality of their foremost stars — by their *sheer beauty* — by their *sheer charm* — *effected* by their *sheer loveliness* — by their *LIFE!*

And nowhere else is there such directing as in *Paramount* and *Artcraft*, such gorgeous presentation, such superb understanding of the story's artistic atmosphere, such closeness to *life's richest hues!*

In deed as well as in name are these motion pictures — *Paramount! Artcraft!*

**Paramount and Artcraft
Motion Pictures**

These two trademarks are the sure way of identifying Paramount and Artcraft Pictures — and the clearest that show them.

FAMOUS PLAYERS-LASKY CORPORATION
INCORPORATED IN THE STATE OF CALIFORNIA

TRADE MARK
ARTCRAFT
PICTURES

TRADE MARK
Paramount
Pictures

"FOREMOST STARS SUPERBLY DIRECTED, IN CLEAN MOTION PICTURES!"

Film Fun, décembre 1918.

Or la spectralité du cinéma ne se limite pas à prolonger les ressources illimitées de l'esprit humain : il détermine le fonctionnement même d'un dispositif doué d'une vision à distance capable de capter la richesse et la beauté de la vie, à l'instar d'un médium surpuissant. Saturé de « matérialisme dématérialisé » – pour reprendre une formule de Gaston Bachelard dans *la Formation de l'esprit scientifique*⁴¹, l'imaginaire spirite se décline également dans certains discours sur le cinéma, comme le montre l'ouvrage d'Emmanuel Plasseraud consacré aux théories de la réception filmique en France au début du xx^e siècle. Dans un chapitre portant sur « le spectateur télépathe »⁴², l'auteur examine la manière dont les écrits, entre autres, de Jean Epstein, Abel Gance et Ricciotto Canudo intègrent les acquis des sciences psychiques circulant largement dans la culture contemporaine. « Art spirite »⁴³,

langage cinématographique (ralenti, accéléré, *flash-back*, simultanéité, discours intérieur, etc.), fait éclater les confins de la rationalité pour voyager littéralement à travers l'impossible.

De fait, le cinématographe (mais aussi le phonographe) s'impose aux contemporains comme une technologie fantomatique, faisant apparaître et disparaître des créatures évanescences et intangibles, échappant aux lois de la rationalité, épousant la versatilité et la créativité de la vie psychique. C'est ce que montre notamment une publicité de la *Paramount (and Artcraft Motion Pictures)* où le cinéma est conceptualisé à l'image d'une boule de cristal qui donne à voir les infinies possibilités de la Vie elle-même : « Le film est comme la boule de cristal du magicien : vous regardez en elle et vous voyez la vie » représentée avec « fidélité » et « clarté »⁴⁰. Cette représentation du cinéma comme boule de cristal dans laquelle se reflète l'entière du monde et de la vie physique et psychique s'inspire directement des instruments dont se parent certains médiums pour soutenir leur voyance, à l'instar du célèbre magicien de vaudeville américain Alexander, spécialisé dans le mentalisme.

40. « The Crystal Life », *Film Fun*, n° 356, décembre 1918.

41. Gaston Bachelard, *la Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin, 1999 [1938].

42. Emmanuel Plasseraud, *l'Art des fous. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

43. Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paris, La Sirène, 1921, pp. 112-113.

psychique⁴⁴ et hypnotique par excellence, le cinéma « nous perce à son jour d'ampères »⁴⁵ grâce à un « œil doué de propriétés analytiques inhumaines », écrit Epstein. Cet « œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences »⁴⁶ est alors en mesure de franchir la barrière séparant le visible et l'invisible afin d'offrir aux spectateurs une perception clairvoyante du monde :

La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par assez même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien encore n'a été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible⁴⁷.

« Surnaturel par essence »⁴⁸, le cinéma déploie un œil qui « voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles »⁴⁹, semblablement au médium spirite connecté à des énergies imperceptibles aux sens humains. Selon Epstein, il « est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du "surréal" comme aurait dit Apollinaire »⁵⁰. Révélateur de la photogénie des êtres et des objets, le médium cinématographique ménagerait une nouvelle voie d'accès à la réalité environnante, provoquant chez le spectateur « un état de conscience extralucide »⁵¹ indique Plasseraud. La puissance visionnaire du cinéma se transmet alors naturellement au public « dans une obscurité qu'on dit favorable aux phénomènes de télépathie, c'est-à-dire aux compréhensions lointaines, aux correspondances les plus secrètes des esprits » déclare encore Epstein⁵². Propice à la suggestion et à l'hypnose, le dispositif privilégie un état de conscience spécial « une expansion des facultés psychiques humaines, voire une nouvelle ère de l'espèce humaine »⁵³. Non seulement le cinéma encourage une nouvelle manière de saisir le monde, mais également une nouvelle forme de sociabilité, car, suggère Plasseraud, « le spectateur automate se métamorphose en télépathe, capable de communication instantanée non médiatisée par le langage verbal, par l'intermédiaire donc d'une pensée visuelle »⁵⁴.

Les imaginaires du spiritisme et du cinéma se rencontrent précisément autour des tropes de la perception augmentée (radiographique, comme dirait Epstein⁵⁵), de la double vue, du préverbal et de

44. J. Epstein, *ibid.*, p. 38.

45. J. Epstein, « Le Cinématographe vue de l'Etna » [1926] dans *Écrits sur le cinéma I*, Paris, Seghers, 1974, p. 137.

46. *Ibid.*, pp. 136-137.

47. J. Epstein, « La Féerie réelle », *le Spectateur*, 21 janvier 1947 dans *Écrits sur le cinéma II*, Paris, Seghers, 1975, p. 45.

48. J. Epstein, *Bonjour Cinéma, op. cit.*, p. 43.

49. *Ibid.*, p. 37.

50. J. Epstein, « Le Cinématographe vue de l'Etna », *op. cit.*, p. 142.

51. E. Plasseraud, *l'Art des foules, op. cit.*, p. 219.

52. J. Epstein, « Le Cinématographe vue de l'Etna », *op. cit.*, p. 142.

53. E. Plasseraud, *l'Art des foules, op. cit.*, p. 227.

54. J. Epstein, *ibid.*, p. 224.

55. J. Epstein, *Bonjour Cinéma, op. cit.*, p. 112.

la télépsychie. Un certain Professeur Frederick Starr publie en 1911 dans le *The Motion Picture Story Magazine* un article où le magisme du cinéma consiste à réaliser un miracle et un rêve d'enfant, tel celui de voyager sur un tapis volant⁵⁶. Les sciences psychiques s'infiltrèrent également dans la pensée d'Abel Gance pour qui le cinéma « est la musique de la lumière » et la « télépathie du silence »⁵⁷. Les projections lumineuses sont résolument chargées de valeurs symboliques qui les assignent à la sympathie et à l'hyperesthésie, des figures centrales aux mouvements spirites et qui renvoient à un idéal de fusion psychophysiologique entre individus assemblés autour d'un même spectacle. Les vertus communautaristes du cinéma restent inséparables d'une conception idéaliste du spectateur-télépathe, lequel est doté d'une sensibilité augmentée faisant de lui un être supérieur : « Le cinéma dotera l'homme d'un sens nouveau »⁵⁸ lui permettant de transcender les limites imposées par son humanité, affirme Gance. Grâce à des procédés techniques particuliers – le gros plan, la surimpression, le fondu enchaîné, etc. –, le langage cinématographique offre ainsi la possibilité au spectateur de se mouvoir dans une autre dimension, tout en lui fournissant les outils nécessaires à son émancipation vis-à-vis du monde matériel.

C'est par le truchement du spiritisme que s'opère précisément cette conception du spectateur télépathe et médium qui transcende les limites du monde tangible pour accéder à un niveau de réalité supérieure, tel que l'envisage Epstein dans les années 1920⁵⁹. Plus largement, les rapprochements entre ces deux dispositifs spectaculaires *a priori* divergents – le cinématographe et la séance médiumnique – permettent de montrer comment le spiritisme participe à la construction d'un régime spectatoriel que les premières projections cinématographiques viennent concrétiser. En effet, l'intérêt grandissant pour tout ce qui a trait au monde des esprits engendre une série de débats où le thème des illusions perceptives est central pour définir la posture d'un spectateur qui court le risque à chaque instant d'être piégé par ses sens, mais qui en tire également une jouissance certaine. La réception du cinématographe est directement tributaire de ces débats au cœur desquels se trouve travaillée la question du truc et du trucage, corrélée à celle de l'hyper-sensibilité perceptive et cognitive du sujet percevant confronté à l'extraordinaire de cette nouvelle technologie qu'est alors le cinéma.

Aussi, l'histoire du cinématographe et du phonographe doit être replacée dans le contexte historique plus large de l'émergence simultanée au XIX^e siècle de la technologie moderne et des mouvements spirites, leurs échanges relevant non pas d'une heureuse coïncidence, mais bien d'un processus de *co-construction*.

56. Frederick Starr, « The World Before Your Eyes », *The Motion Picture Story Magazine*, vol. 1, n° 1, février 1911, p. 57.

57. Abel Gance, « Le ciné, c'est la musique de la lumière », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 décembre 1923 (repris dans *Un Soleil dans chaque image*, textes rassemblés par Roger Icart, Paris/CNRS Éditions/Cinémathèque française, 2002, p. 58).

58. A. Gance, « Le Temps de l'image est venu ! », *l'Art Cinématographique*, n° 2, dans *Ibid.*, p. 94.

59. J. Epstein, « Le Cinématographe vue de l'Etna » [1926], *op. cit.*, pp. 131-152. Voir E. Plasseraud, *l'Art des foules*, *op. cit.*, pp. 220-227.

Le phonographe, « machine d'immortalité »⁶⁰

À l'instar du cinématographe, il semblerait que la technique phonographique rencontre également, dès son apparition, une réception teintée à la fois de fascination et d'effroi. La mécanisation progressive de la voix et des sons qu'autorise la phonographie à la suite des premières tentatives d'inscription appareillée de ces phénomènes sonores entreprises notamment par Édouard-Léon Scott de Martinville⁶¹, Charles Cros, Alexander Bell et Clarence Blake, révèle la part fantomatique des machines parlantes. Et c'est dans un dialogue incessant avec les sciences psychiques que se construit l'imaginaire phonographique. Car, la reproduction technique de la voix permise par les différents appareils inventés à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle ne peut être considérée indépendamment d'une instrumentalisation progressive du spiritisme. En dissociant la voix du corps du locuteur, le phonographe fait naître un trouble chez celui qui en use. Le caractère spectral ainsi éprouvé par les premiers utilisateurs de ce nouvel instrument s'apparente à l'expérience de l'« inquiétante étrangeté » dont parlera Sigmund Freud dans son texte homonyme en 1919⁶². Malgré son absence, la présence du locuteur ainsi réduit à la seule forme spectrale ne perd rien de l'effet produit sur celui qui tend l'oreille. Bien au contraire.

Comment ne pas songer ici à l'une des toutes premières démonstrations publiques du phonographe d'Edison ? L'anecdote mérite d'être rappelée, tant le moment constitue en soi un événement archétypal quant à la médiatisation de la perception sonore. En ce jour du 11 mars 1878, le grand amphithéâtre de l'Académie des Sciences connaît une fréquentation exceptionnelle. Peut-être n'a-t-il jamais accueilli autant de spectateurs. La ferveur et l'impatience contraste avec l'habituelle sagesse des académiciens. Tous les yeux sont rivés sur le phonographe d'Edison dont le physicien Théodore Du Moncel et le représentant de l'inventeur américain, Théodore Puskas, s'approprient à faire retentir les mécanismes⁶³. Le phénomène sur le point de se produire marquera nombre de ses premiers témoins, à l'instar de l'astronome et spirite Flammarion, venu, lui aussi, assister à la présentation tant attendue :

L'appareil se mit docilement à réciter la phrase enregistrée sur son rouleau. Alors, on vit un académicien d'un âge mûr, l'esprit pénétré, saturé même, des traditions de sa culture classique, se révolter noblement contre l'audace du novateur, se précipiter sur le représentant d'Edison et le saisir à la gorge en

60. Nous faisons ici référence au titre de la conférence d'Emmanuel Guez donnée le 12 décembre 2014, à l'ENSAPC YGREC (École nationale supérieure d'arts de Paris Cergy), dans le cadre du programme de recherche « Média Mediums » (Labex Arts-H2H) co-organisé par Gwenola Wagon (Université Paris VIII) et Jeff Guess (ENSPAC).

61. Édouard-Léon Scott De Martinville, *le Problème de la parole s'écrivant elle-même. La France, 1853-1861-1877 – L'Amérique, 1877-1878*, Paris, chez l'auteur, 1878, cité dans Serge Benoît, Daniel Blouin, Jean-Yves Dupont, Gérard Emptoz, « Chronique d'une invention : le *phonautographe* d'Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) et les cercles parisiens de la science et de la technique », *Documents pour l'histoire des techniques* [en ligne], n° 17, 1^{er} semestre 2009 (mis en ligne le 28 décembre 2010, consulté le 1^{er} avril 2015. URL : <http://dht.revues.org/502>).

62. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) » [1919], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971 [1933], pp. 163-210. Cet article a été originalement publié dans la revue *Imago* (tome V, 1919).

63. Voir « ACOUSTIQUE. Sur le phonographe de M. Edison, note de M. Du Moncel », dans les *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, séance du 11 mars 1878, t. 86, pp. 643-645.

s'écriant « Misérable! Nous ne serons pas dupes d'un ventriloque ». Ce membre [...] s'appelait Monsieur Bouillaud⁶⁴.

La voix perçue par l'assemblée n'était donc, selon le vieil académicien, qu'une illusion d'acoustique. Refusant d'admettre « qu'un vil métal puisse remplacer le noble appareil de la phonation humaine »⁶⁵, Jean-Baptiste Bouillaud n'hésitera d'ailleurs pas à réitérer ces mêmes conclusions, quelques mois plus tard, dans une note adressée à l'Académie, persuadé qu'il s'agissait là d'un habile tour de ventriloquie, digne des subterfuges des meilleurs prestidigitateurs de l'époque⁶⁶. Le phonographe d'Edison ne serait, selon lui, qu'une vaste fumisterie. Car si Bouillaud ne rejette pas définitivement la possibilité mécanique d'inscrire et de reproduire la voix humaine, il émet toutefois un sérieux doute quant aux déclarations des représentants de l'inventeur américain. Certes, le phonographe semble faire surgir un double spectral de la voix de son utilisateur, mais le phénomène nouveau tient peut-être – Bouillaud émet cette hypothèse – à un « écho *sui generis* ». L'effet acoustique obtenu par le dispositif technique consisterait donc en un écho d'un genre nouveau, caractérisé par les trois éléments suivants : « la répétition n'avait pas lieu immédiatement après la prononciation des paroles » ; « la répétition d'origine phonographique pouvait se reproduire un plus ou moins grand nombre de fois sans avoir besoin d'une prononciation nouvelle » ; « la force, la vitesse et le ton sont respectés »⁶⁷. Ce sont alors ces mêmes observations qui incitent Bouillaud à répondre positivement à la question « Était-ce par une sorte d'imitation *artistique* que les paroles attribuées au phonographe étaient reproduites ? ». D'autant plus que certains signes viennent conforter ses réticences à l'efficacité réelle de l'instrument : « Dans deux cas où j'ai été témoin de la répétition des paroles prononcées dans l'ouverture du phonographe », remarque Bouillaud, « je m'aperçus de faibles mouvements de lèvres des personnes par lesquelles ces paroles avaient été prononcées ». Si de tels phénomènes de répétitions existent, martèle l'académicien, ceux-ci « pass[ent] uniquement par les fosses nasales »⁶⁸.

Aussi, la machine parlante d'Edison sème la confusion, rendant d'autant plus délicate à opérer la distinction entre le règne des objets et celui des vivants. Le phonographe nous fait littéralement *entendre des voix* et libère une « inquiétante étrangeté mécanique » au sens psychanalytique du terme⁶⁹. Il

64. C. Flammarion, *l'Inconnu et les problèmes psychiques : manifestations de mourants, apparitions, télépathie, communications psychiques, suggestion mentale, vue à distance, le monde des rêves, la divination de l'avenir*, Paris, Flammarion, 1900, p. 4.

65. *Ibid.*, p. 5.

66. Jean-Baptiste Bouillaud, « Remarques sur le phonographe et le téléphone », dans les *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, séance du 30 septembre 1878, t. 87, pp. 473 et suiv. Il semble que, de manière générale, les savants de l'époque, malgré l'émerveillement que provoque les « nouvelles technologies », restent réticents à l'idée qu'elles puissent rivaliser, voire se substituer aux organes des sens, le corps humain représentant la machine la plus parfaite jamais inventée.

67. *Ibid.*, p. 474.

68. *Ibid.*, p. 475.

69. Eugen Diesel, « Das Unheimliche des technischen Zeitalters », *Zeitwende* 5, n° 5-6, 1929, p. 243 [cité par Stefan Andriopoulos, « Télévision psychique » (2005), dans M. Berton, A.-K. Weber (dir.), *la Télévision du Téléphonoscope à Youtube, op. cit.*, p. 59].

instaure un système de croyances fondé sur la spectralité et la cécité qu'il impose à ses utilisateurs. L'écoute phonographique, de par l'unidimensionnalité propre au phénomène sonore, pose comme condition nécessaire de son déploiement l'équivalent dans le domaine des machines parlantes de ce que Samuel Taylor Coleridge nommait, dans le champ littéraire, «la suspension consentie de l'incrédulité» pour désigner le pacte tacite entre l'auteur de fiction et son lecteur⁷⁰. Ainsi, le trouble mis au jour par les voix sans visages que laisse s'échapper le pavillon du phonographe conduit inévitablement à un questionnement ontologique : la présence spectrale de cette *vox in absentia* contredit brutalement les principes mêmes de la philosophie classique, à commencer peut-être par celui avancé par Aristote : la voix «est un certain son de l'être animé», «aucun des êtres inanimés, en effet, ne possède la voix», écrit-il dans son traité *De l'âme*⁷¹. Dans ce cas, si seuls les êtres doués d'une âme possèdent une voix, comment alors appréhender ces objets techniques capables de donner à entendre la voix humaine, et dont le phonographe serait l'une des premiers dispositifs conçus à cet effet ? La réponse à cette difficulté tient peut-être dans le concept de «présences mixtes» forgé par Villiers de L'Isle-Adam : «La Science a multiplié ses découvertes», écrit-il dans *L'Ève Future* (1886). «Les conceptions métaphysiques se sont affinées. Les instruments de décalque, d'identité, sont devenus d'une précision parfaite». «Il nous est permis, ajoute-t-il, de réaliser désormais de puissants fantômes, de mystérieuses présences-mixtes dont les devanciers n'eussent même jamais tenté l'idée, dont le seul énoncé les eût fait sourire douloureusement et crier à l'impossible»⁷². Le phonographe serait ainsi une machine élégiaque qui, du fait de son dispositif, se rapprocherait de celui de la séance spirite pour l'invocation de l'âme des défunts.

Ce faisant, la technique phonographique participe d'une mise en scène de notre propre finitude. Au fond, les fantômes qu'elle fait entendre sont peut-être avant tout les nôtres. Non pas des spectres de défunts, mais des «fantômes de vivants» tels que les envisageait Henri Bergson⁷³. En inscrivant la voix sur la feuille d'étain qui recouvre le cylindre, l'appareil d'Edison révèle en fait un véritable paradoxe. Car la machine qui reproduit les sons humains, «fixe la personne défunte (ou mortelle), enregistre le mort et donc perpétue le vivant témoignage, mais aussi accomplit», remarque Charles Grivel, «sa reproduction *in absentia* [...]. Et, en inventant cette forme machinique, je me greffe l'irréremédiable

70. Il s'agit là d'une variante sur le thème du désaveu fétichiste du «je sais bien... mais quand même» que Christian Metz emprunte au psychanalyste Octave Mannoni pour définir le régime de croyance engagé par la perception du film de fiction (voir C. Metz, *le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Bourgois, 1993 [1977]; O. Mannoni, «Je sais bien, mais quand même...», *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, pp. 9-33).

71. Aristote, *De l'âme*, Livre II, 8, 420b, Paris, Vrin, 1982, p. 119.

72. Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève Future*, Paris, Eugène Fasquelle, 1886, p. 98 (voir, sur ce point, Franc Schuerewegen, «Télétechné fin de siècle : Villiers de L'Isle-Adam et Jules Verne», *Romantisme*, 1990, n° 69 [«Procès d'écritures Hugo-Vittez»], pp. 79-88; Jean-Christophe Valtat, «Reproduction, simulation, performance. *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam», *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n° 16, 2009 (mis en ligne le 20 mai 2011, consulté le 01 avril 2015. URL : <http://traces.revues.org/2603>); Raymond Bellour, «Ideal Hadaly : On Villiers de L'Isle-Adam's *The Future Eve*», *Camera Obscura*, vol. 15, automne 1986, pp. 111-136).

73. Henri Bergson, ««Fantômes de vivants» et «Recherche psychique»» [1913] dans *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1993, pp. 61-84.



Le Cauchemar de Dracula (*Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958) (capture d'écran).

impression de ma mort»⁷⁴. Que sont, au fond, ces voix «phonographiées» sinon des phénomènes répondant à une logique de hantise et de revenance ?

L'une des scènes du film *Horror of Dracula* (*le Cauchemar de Dracula*, 1958) de Terence Fisher, résonne étrangement avec cette idée. Il s'agit d'une séquence où le Dr. Abraham Van Helsing, incarné par Peter Cushing, enregistre son journal à l'aide d'un modèle ancien de phonographe. Prenant soin de dicter ses dernières observations au sujet du comte Dracula, comment ne pas interpréter le diagnostic qu'il livre alors comme une mise en abyme involontaire de l'appareil d'Edison ? Écoutons-le : « Il est établi que les victimes haïssent la pratique du vampirisme mais qu'elles s'y adonnent malgré elles comme à une drogue. Privées de sang, elles meurent, mais sans pour autant trouver le repos. Elles deviennent des morts-vivants. » Le phonographe serait donc une machine destinée à *vampiriser* la présence, et dont la conjuration de la mort qu'elle autorise aurait pour corollaire la hantise éternelle des âmes ainsi capturées dans les sillons des rouleaux de l'appareil. Edison rejoint là son personnage fictif, dans *l'Ève Future*, qui n'hésitait pas à qualifier la reproduction technique des sons et des voix de « spiritisme sérieux », lorsqu'il parvint à « cliquer l'âme »⁷⁵ d'un rossignol mort, à l'aide de son phonographe. Or, en retour, la voix gravée dans la cire exerce comme une emprise sur celui qui l'a faite prisonnière de la machine. Son aura *magnétise* celui qui la perçoit.

74. Charles Grivel, « La Bouche cornue du phonographe », *Appareils et machines à représentation*, Paris, Chez l'auteur, 1988, p. 54.

75. Villiers de L'Isle-Adam, *l'Ève Future*, *op. cit.*, pp. 159-160.

L'invention des machines parlantes semble avoir développé, dès la fin du XIX^e siècle, chez leurs premiers utilisateurs un imaginaire intimement lié à l'idée de hantise. Comme si les voix reproduites par le phonographe et le poste de radio signalaient la présence de revenants à ceux qui tendaient l'oreille. Il y a, dans les premiers temps de la télégraphie sans fil, comme une aura qui entoure la voix des speakers, à l'instar de ce halo qui enveloppait les portraits de David Octavius Hill et dont Walter Benjamin disait, dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), que ces images conservaient le caractère surnaturel d'une apparition. Toute invention technique déploie ainsi dans les premiers temps de son développement une dimension magique, propice aux interprétations les plus étranges qu'il soit.

Rappelons à ce propos que la technique phonographique appartient à cet environnement étouffant, caractéristique des appartements cossus de la fin du XIX^e siècle, dans lesquels chaque objet, note Benjamin, se trouve comme surchargé des empreintes de son propriétaire :

Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : « Tu n'as rien à faire ici ». Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les corniches avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents, devant la cheminée avec son pare-étincelles⁷⁶.

Le phonographe déploie ainsi une fantasmagorie de l'espace domestique. Il est le refuge de « la voix de son maître » et offre à celui qui craint la disparition des traces laissées par son séjour terrestre l'illusoire consolation de pouvoir survivre à sa propre mort. Jonathan Sterne note, sur ce point, l'usage inattendu qu'au tournant du XX^e siècle certaines familles endeuillées firent de la machine d'Edison. Lors de ses « funérailles phonographiques »⁷⁷, le défunt, qui avait préalablement dicté son discours, pouvait alors, le jour de son enterrement, adresser au moyen dudit appareil un ultime message à ses proches. Ainsi, ces funérailles d'un genre nouveau exauçaient, à leur manière, l'une des premières utilisations souhaitées par Edison : celle de conserver « les derniers adieux d'un mourant »⁷⁸.

Dès l'origine, l'histoire de la reproduction technique de la voix semble donc être intimement liée au deuil. D'ailleurs, l'un des ancêtres du phonographe de Charles Cros et Edison, le « phonographe à oreille », inventé en 1874 par Alexander Graham Bell et Clarence J. Blake, consistait en une oreille humaine prélevée sur un cadavre et reliée d'une part à une embouchure et de l'autre à un stylet posé

76. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 2000, p. 370.

77. Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Londres, Duke University Press, 2005, pp. 303-304.

78. « ACOUSTIQUE. Perfectionnements apportés au phonographe de M. Edison, note de M. Gouraud », dans *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, séance du 23 avril 1889, t. 108, p. 844 : « On peut dicter la correspondance et la faire transcrire à loisir par un employé [...], les hommes d'État, les avocats, les prédicateurs et l'orateur peuvent étudier leurs discours [...], les acteurs, les chercheurs peuvent répéter leurs rôles, afin de corriger leur articulation et leur prononciation [...], la voix des hommes célèbres peut être conservée indéfiniment aussi bien que les derniers adieux d'un mourant ou les paroles d'un parent que l'on aime. »



Francis Barraud, *His Masters's Voice*, 1890.

sur une vitre recouverte de noir de fumée où venaient s'inscrire les vibrations de la voix. La technique phonographique permet de constituer ce que Sterne qualifie de « tombe résonante » à travers laquelle les vivants entretiennent la présence spectrale des morts. Telle est la leçon du célèbre tableau de Francis Barraud, *His Masters's Voice*, peint en 1890, devenu l'emblème des marques RCA et Pathé-Marconi. L'attitude du chien Nipper écoutant, devant le pavillon de l'appareil, la voix de son maître disparu rappelle, tel un miroir, combien le phonographe est l'instrument puissant d'une autorité remémorative :

par-delà la mort, le maître est encore là. Il agit et modèle, grâce à la machine, le comportement de celui qui tend l'oreille.

Pour un spiritisme sécularisé

Pour autant, la spectralité qui caractérise le champ de l'écoute phonographique ne peut se limiter aux seuls éléments historiques, psychologiques et techniques que nous avons analysés jusqu'ici. Elle tire son origine d'une histoire occultée de ce que nous appellerons l'« ingénierie spirite ». En effet, plusieurs expérimentateurs se sont employés à transposer, dans le cadre d'expériences de communication avec les morts, les techniques d'inscription mécanisée de la voix et de communication à distance. À la fin du XIX^e siècle, l'écossais J. B. McIndoe mettait déjà au point une sorte de transmetteur téléphonique qui, placé sur le larynx du médium et relié aux participants de la séance, donnait à entendre la voix des esprits⁷⁹. Mais c'est surtout durant la période d'après-guerre que les machines à communiquer avec l'au-delà vont connaître une prolifération inédite.

En 1921, Frederick Reginald Melton fabrique, sur les conseils de son fils George, dont le poste d'opérateur télégraphiste durant la Première Guerre mondiale avait éveillé chez lui certaines interrogations quant à l'origine prétendue surnaturelle de voix captées lors de transmissions, un « téléphone psychique ». Son dispositif, assez limité, se compose d'un combiné relié à un amplificateur dont la forme rappelle étrangement celle des « trompettes pour esprits ». Francis Grierson, connu également

79. Sur l'histoire des machines destinées à communiquer avec les morts, voir George Noory et Rosemary Ellen Guiley (dir.), *Talking to the Dead* (New York, Forge Books, 2011 ; Christine Bergé, « Machines à convertir. Les magnétophones transmettent la voix des morts », *Techniques et Culture*, n° 17-18, 1992, pp. 331-343).

sous le nom de Jesse Shepard, publie, quant à lui, en 1921 un curieux ouvrage intitulé *Psycho-Phone Messages*. Grierson est un pianiste britannique, installé en Californie depuis la fin des années 1870. Acquis à la cause spirite, il prétend notamment posséder certaines facultés médiumniques qu'il associe régulièrement à ses talents de musicien à l'occasion de séances où il prétend jouer des mélodies que viennent lui dicter les esprits de compositeurs disparus⁸⁰. Dans le compte rendu de ses expériences menées à l'aide de son « psycho-phone », Grierson revendique la paternité d'un appareil similaire à celui imaginé par Edison, et dont le principe consiste également, comme le note sa collaboratrice Lawrence Waldemar Tonner dans son avant-propos, en une interface capable de relier le monde des vivants avec celui des esprits :

Le mot « psycho-phone » a d'abord été suggéré et employé par Francis Grierson dans une conférence tenue devant la Société Théosophique de Toronto, le 31 août 1919, un an avant que Thomas Edison annonce son projet de mettre au point un instrument qu'il espérait mettre au service de possibles rapports entre notre monde et celui des esprits. Mes propres expériences en tant qu'étudiante dans le domaine de la recherche psychique en Europe et en Amérique, couvrant une période de trente ans, m'ont convaincue que nous avons là une révélation d'un nouveau mode de communication spirituelle qui ne ressemble en rien à ce qui a été produit jusqu'ici, un mode différent de par ses qualités, mais également de par ses objectifs⁸¹.

La question des phénomènes fluïdo-magnétiques et des dispositifs instrumentaux visant à capter leurs manifestations sonores suscite également l'intérêt de certains médecins contemporains d'Edison. En 1865, le Dr. Léon Collongues fait état dans son *Traité pratique d'auscultation et de percussion* de l'invention du « dynamoscope » qu'il destine à la mesure des radiations humaines. En auscultant les auriculaires d'un patient hémiplégique, Collongues constate la présence d'un bourdonnement provenant du doigt sain de ce dernier et conclut hâtivement que ce bruit, commun à tous, serait symptomatique de l'absence de pathologies. Pour faciliter l'observation de ce « bourdonnement », Collongues imagine un petit instrument baptisé « dynamoscope » qui se présente sous la forme d'une tige métallique et dont une des extrémités a été conçue pour épouser l'oreille du médecin, et l'autre, de forme incurvée, est disposée à recevoir le doigt du patient. Collongues met au jour une représentation musicale et harmonique du corps humain. Un corps qui serait en quelque sorte le siège de vibrations sonores *permanentes*. Or, remarque Collongues, la disparition totale du bourdonnement digital dans le corps cadavérique se fait très lentement : entre huit et quinze heures après que la respiration a cessé. Les différentes observations menées autour du dynamoscope semblent ainsi conforter, note Ernest Bonnaimé, celles des spirites et des chercheurs en sciences psychiques :

80. Voir à ce sujet J. S. Gœbel, « Une séance musicale avec des manifestations physiques (Médium, M. Shepard) », *Annales des sciences psychiques*, octobre 1906, pp. 631-638.

81. Francis Grierson, *Psycho-phone messages*, Los Angeles, Austin Publishing Company, 1921, p. 5 [notre traduction].

Il est très intéressant, au point de vue des études psychiques, de savoir comment nous mourons. Or, la dynamoscopie, d'accord avec la physiologie, nous montre que ce changement n'a jamais lieu brusquement [...]. La conséquence doit être, si le « moi » persiste après la mort, qu'il y a une période intermédiaire entre la vie terrestre et l'au-delà. [...] Cette phase permettrait un dernier repentir au seuil d'un monde où il n'y a plus d'intérêts matériels et où les seuls mobiles sont ceux de la loi morale⁸².

Au tournant du ^{xx}e siècle, les fluides invisibles qu'émettrait le corps humain, et dont le « nécrophone » d'Edison cherche à enregistrer les dernières traces, sont étudiés à l'aide des techniques de communication à distance que sont le télégraphe, le téléphone et la télégraphie sans fil. Le rayonnement, perçu jusqu'alors comme un phénomène naturel, devient dans l'imaginaire scientifique le vecteur d'un *message*. La revue *la Nature* rapporte en 1902 les observations de l'ingénieur américain M. A. Frederick Collins (Figure 10) sur le problème des radiations cérébrales :

Collins a trouvé que les ondes électriques de grande fréquence agissent sur le cerveau des animaux et des hommes *avant et après la mort*. Le cerveau agit comme cohéreur : il se cohère et puis se décohere automatiquement. [...] Les phénomènes que signale M. Collins sont de nature à éclairer la théorie de la télépathie. D'après les essais de [Collins], il est évident que la transmission de cerveau à cerveau peut s'effectuer à distance tout comme dans la télégraphie sans fil. Un des cerveaux met en action les ondes nerveuses. L'autre reçoit les ondes comme dans le récepteur sans fil, en mettant en contact les neurones⁸³.

Si les diverses tentatives de communications avec les morts qui ont scandé l'histoire de telles croyances, à travers notamment une mécanisation progressive des phénomènes occultes, cette dernière agit en retour à la fois sur l'évolution des machines parlantes et voyantes, et les modes de perception sur lesquelles ces différents appareils influent. Pour ces mêmes raisons, il convient de se rendre à l'évidence : les techniques phonographique et cinématographiques représentent une forme de spiritisme sécularisée.

À bien y réfléchir, il semblerait que le phonographe et le « nécrophone » d'Edison ne désignent en réalité qu'une seule et même machine. Comme si le projet d'un instrument destiné à communiquer avec les morts n'était, en fin de compte, que le prolongement imaginaire et fantasmé de la machine parlante bien connue de son auteur. Comme si la technique phonographique était parvenue en somme à donner corps au vieux rêve spirite de communion des âmes. Benjamin note que « la reviviscence de l'astrologie et du yoga, de la Science chrétienne et de la chiromancie, du végétarisme et de la gnose, de la scolastique et du spiritisme » constituent le revers nécessaire de toute invention technique⁸⁴. Il y a de cela dans les machines d'Edison. Les observations menées autour de son projet de « nécrophone » participent d'un vaste mouvement d'appareils que le philosophe Eugene Thacker qualifie d'« anti-

82. Ernest Bonnaymé, *la Force psychique*, *op. cit.*, pp. 38-39.

83. Émile Guarini, « Les ondes électriques et le cerveau humain », *la Nature*, 30^e année, 2^e semestre, n° 1526, 23 août 1902, Paris, G. Masson, pp. 177-178. Nous soulignons.

84. W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », *op. cit.*, p. 366.

LES ONDES ÉLECTRIQUES ET LE CERVEAU HUMAIN



Fig. 1. — Trois aides réalisant la télégraphie sans fil avec le corps humain comme antennes.

Dans une Note présentée à l'Académie des sciences, le professeur Thomas Tommasina, de Genève, était déjà arrivé à la conclusion, que le corps humain peut servir comme antenne réceptrice dans la télégraphie sans fil.

Nous avons nous-même, à plusieurs reprises, vérifié l'assertion de M. Tommasina, et nous avons trouvé que le corps humain est une antenne réceptrice presque aussi parfaite qu'un fil ou une tige métallique. Il est moins conducteur que le métal, mais par contre il a une grande surface, ce que la pratique démontre être très avantageux pour la réception des ondes dans la télégraphie sans fil.

Nous avons essayé notre corps d'abord comme antenne réceptrice, comme antenne transmettrice ensuite, en nous isolant convenablement du sol. Nous avons ainsi pu communiquer à des distances appréciables en envoyant et recevant les ondes par le corps humain (fig. 1).

M. A. Frederick Collins, un jeune ingénieur électricien des Etats-Unis d'Amérique, va beaucoup plus loin. M. Collins a trouvé que les ondes électriques de grande fréquence — par exemple celles de certains éclairs — agissent sur le cerveau des animaux et des hommes avant et après la mort. Le cerveau agit comme cohéreur : il se cohère et puis



Fig. 2. — Réception des signaux à l'aide d'un collecteur d'ondes composé de deux aiguilles enfoncées dans un cerveau.



médiatiques». Des appareils qui permettraient d'obtenir «davantage que ce que l'on souhaitait, avec des spectres qui apparaissent dans nos photos, des morts sur nos écrans, et des choses qu'on ne devrait pas voir ou entendre sur nos bandes magnétiques»⁸⁵. Avec les «antimédias» et leurs potentialités surnaturelles, nous ne pouvons plus présupposer, précise Thacker, un «fondement ontologique stable et commun»: la médiation devient *réellement* une médiation entre «différents domaines ontologiques» distincts – «le naturel et le surnaturel, le normal et le paranormal, la vie et l'au-delà»⁸⁶. L'«anti-médiation» désigne donc cet instant précis où l'objet technique révèle ses «qualités occultes», ce bref moment où il se tient là tout en se dérochant dans une région inconnue du monde. Le nécrophone serait-il donc un «anti-phonographe» que nous emploierions à rebours?

Sur ce point, Martin Heidegger établit, dans le texte qu'il consacre à l'écrivain Johann Peter Hebel – «L'ami de la maison» –, une distinction riche d'enseignement. Ne confondons pas la «machine parlante» (*Sprechmaschine*) avec la «machine à parler» (*Sprachmaschine*), prévient-il. Car si la première est inoffensive – Heidegger songe notamment au télégraphe et au phonographe –, la seconde est littéralement monstrueuse: se substituant au locuteur, elle parle *à la place de l'humain*. En rendant obsolète et superflue la parole humaine, la «machine à parler» serait ainsi l'un des avatars «de la technique moderne» qui «dispose du mode et du monde de la langue en tant que telle». Le «nécrophone» serait donc le cauchemar de Heidegger devenu réalité: l'incarnation même d'une prophétie démoniaque où «la machine à parler prend[rait] en charge la langue et maîtrise[rait] l'essence de l'homme»⁸⁷. Or, le phonographe ne présente-t-il pas déjà un tel danger? En quoi consiste l'opération phonographique si ce n'est la réduction de notre identité à un double fantomatique? Une fois enregistrée, la parole ne fait plus partie de notre corps. Elle rejoint le territoire des spectres électromagnétiques. Dès lors, le désir d'Edison d'enregistrer la voix des morts semble poser précisément cette même question en lui adjoignant une dimension métaphysique: si les machines à communiquer pouvaient un jour capturer notre âme, que donneraient-elles à entendre?

De même, si le cinématographe nourrit le rêve «frankensteïmien» (typiquement bourgeois) de victoire sur la mort par la représentation la plus parfaite possible du monde vivant, tel que suggéré par Noël Burch⁸⁸, il donne aussi à voir un plus-que-réel hanté par des présences fantomatiques. Les séances spiritiques du médecin et psychiatre allemand, le baron Albert von Schrenck-Notzing, attestent clairement du nouage qui s'établit, dans les années 1910, entre parapsychologie, technologie électrique et expression spectrale du corps humain. En 1913, Schrenck-Notzing emploie pour la première (et dernière) fois le cinématographe afin de filmer la production d'ectoplasmes de Mlle Stanislawka P., un célèbre médium à matérialisation⁸⁹. Dans ces séances, en plus de la photographie, il convoque le

85. Eugene Thacker, Yves Citton, «Antimédiation», *Multitudes*, vol. 4, n° 51, 2012, p. 104.

86. *Ibid.*

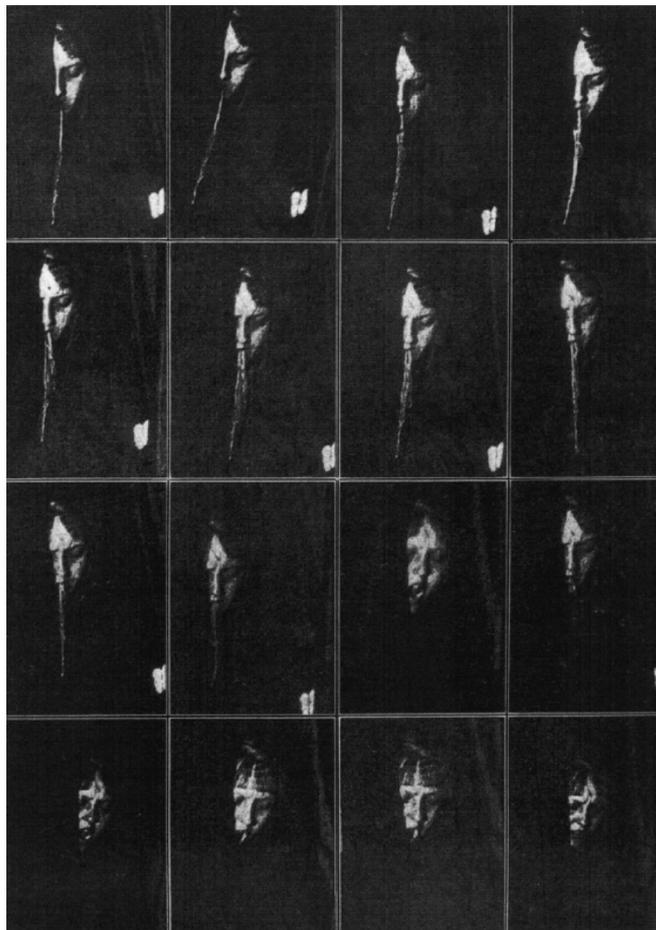
87. Martin Heidegger, «L'ami de la maison», *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1993, p. 63 (cité par Franc Schuerewegen, *À distance de voix: essai sur les machines à parler*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 21).

88. Noël Burch, *la Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan Université, 1991.

89. Albert von Schrenck-Notzing, *les Phénomènes physiques de la médiumnité*, Paris, Payot, 1925 [1913], pp. 140-141.

phonographe afin d'enregistrer l'environnement sonore, mais aussi de diffuser une musique favorisant pour le médium l'accès aux états modifiés de conscience souhaités⁹⁰. Dans son ouvrage *les Phénomènes physiques de la médiumnité*, le savant relate deux séances pendant lesquelles un cinématographe a été utilisé afin d'apporter une preuve irréfutable des dons du médium, les images retenues en guise d'illustration montrant comment l'ectoplasme se résorbe dans la bouche de Mlle Stanislaw P⁹¹.

Cet exemple illustre la manière dont le cinématographe devient, au début du xx^e siècle, une forme de spiritisme sécularisé, à l'instar du phonographe, lequel produit des sonorités étranges qui ne sont que l'écho déformé du monde des vivants. Dans le champ du spiritisme, l'ectoplasme fonctionne principalement à la manière d'un artefact qui mime le fonctionnement même de la machine cinéma, désignant du même coup sa nature tant fictive que repro-



Mlle Stanislaw P., médium à matérialisation, séance du 25 juin 1913.

90. Nous renvoyons au récit que fit Thomas Mann de l'une des séances de Schrenck-Notzing et dont la participation lui inspira, d'ailleurs, la fameuse séance de spiritisme de *la Montagne magique* [1924] : Thomas Mann, *Expériences occultes* [1924], *Mario et le magicien*, Paris, Grasset, 1980 (voir également F. Schuerewegen, *À distance de voix : essai sur les machines à parler*, op. cit., pp. 57-60 ; Eric Downing, *After Images : Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, pp. 65-85 ; Heather Wolfram, « In the Laboratory of the *Ghost-Baron* : Parapsychology in Germany in the Early Twentieth Century », *Endeavour*, vol. 33, n° 4, 2009, pp. 152-157).

91. Précisons que ces images « chronophotographiques » figurent dans la traduction anglaise de l'ouvrage (et non française) : Albert von Schrenck-Notzing, *Phenomena of Materialisation : A Contribution to the Investigation of Mediumistic Teleplastics*, Londres, Paul Kegan, 1920. Les photogrammes originaux (vingt épreuves à la gélatine argentique montées sur carton, 3 × 3 cm chacune) sont conservés à l'Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene (Institut pour les zones frontalières de la psychologie et de l'hygiène mentale, Freiburg-in-Brisgau en Allemagne). On en trouve une reproduction dans l'ouvrage de Clément Chéroux [et al.], *le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

ductive⁹². Si la visée scientifique domine l'usage du cinématographe en guise d'instrument de vérification, la dimension spectaculaire de l'image animée est pleinement activée au sein de la scénographie spirite, là où le médium devient une machine à produire des fantômes du corps propre. On s'avise alors que c'est bien l'image filmique qui sert de modèle à l'invention de l'ectoplasme, lequel se présente comme un spectre induisant une illusion de réalité chez les « croyants ». De fait, les figures ectoplasmatiques prennent l'allure d'images animées obéissant à une logique de va-et-vient, oscillant entre présence et absence, apparition et disparition, matérialité et immatérialité – rappelant la théorie metzienne de l'image filmique comme fétiche qui s'offre au regard des spectateurs pour mieux dissimuler son absence⁹³. Car si l'on connaît habituellement les deux sens du terme « ectoplasme » – c'est-à-dire le sens biologique (partie extérieure du cytoplasme) et le sens spirite (substance filandreuse, à la fois légère et consistante, qui se dégage du corps de certains médiums pendant la transe) –, on oublie qu'il est doté dans certains dictionnaires d'un troisième sens en tant qu'image projetée sur un écran de cinéma⁹⁴. En fournissant au spiritisme un modèle de phénoménologie ectoplasmatique (mais aussi du travail du médium qui capte et fabrique des images et des sons), le cinématographe et le phonographe se trouvent définitivement annexés au domaine sécularisé de la reproductibilité infinie de l'image de soi par les machines modernes.

Le nécrophone d'Edison nous rappelle avec force la leçon derridienne au sujet de la destinée des spectres dans nos sociétés post-industrielles : les techniques de communication n'ont pas fait disparaître les fantômes, au contraire, elles les ont amplifiés, démultipliant les occasions pour les spectres de venir hanter nos vies⁹⁵. Il semblerait même que, plus on médiatise les relations humaines, plus nos doubles fantomatiques se propagent, comme on le vérifie aujourd'hui avec les réseaux sociaux qui font proliférer les simulacres de soi. Non sans raison, le cinéma a généré assez vite une série d'angoisses relative au danger d'une aliénation de l'humanité à son double éthérique figurant sur l'écran. La peur d'une reproduction illimitée, universelle et incontrôlée parcourt alors autant les controverses sur l'image filmique (notamment dans le domaine juridique), que l'histoire du cinéma dès les années 1910⁹⁶. En thématissant l'angoisse d'une séparation entre le moi-sujet et le moi-objet, certains films,

92. Cf. Karen Beckman, « Insubstantial Media : Ectoplasm, Exposure, and the Stillbirth of Film », *Vanishing Women. Magic, Film, and Feminism*, Durham-Londres, Duke University Press, pp. 61-91.

93. C. Metz, « Cinéma, photo, fétiche », *CinémAction*, n° 50, 1989, pp. 168-175.

94. « An image projected onto a movie screen » [une image projetée sur un écran de cinéma]. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Boston/New York/Londres, Houghton Mifflin Company, 1992 [1969], p. 584. Précisons que ce sens est en usage au tournant du xx^e siècle.

95. J. Derrida, « La danse des fantômes. Entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne » (*Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible. 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, 2013, p. 308 : « L'expérience des fantômes n'est pas liée à une époque passée de l'histoire, au paysage des manoirs écossais, etc., mais [est] au contraire, accentuée et accélérée par les techniques dont nous disposons aujourd'hui comme le cinéma, la télévision, le téléphone. Ces techniques vivent en quelque sorte d'une structure fantomatique »).

96. Stefan Andriopoulos, *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2008 [2000] ; « The Terror of Reproduction : Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image », *New German Critique*, automne 2006, n° 99, pp. 501-520.

comme *Der Student von Prag* (*l'Étudiant de Prague*, Stellan Rye, 1913) reconduisent précisément les stéréotypes de la multiplication technologique de l'image propre.

Conclusion

Bien des discours au tournant du xx^e siècle soulèvent le problème posé par la reproductibilité technique infinie du corps propre. Alors que les sciences médico-psychologiques s'intéressent aux manifestations diverses de l'inconscient cérébral (hypnose, somnambulisme, hystérie, dépersonnalisation, etc.) qui mettent au jour la division intrapsychique du sujet⁹⁷, les technologies modernes offrent aux risques de prolifération subjective matière à imagination et à réflexion. Aussi, le nécrophone d'Edison s'inscrit dans le contexte plus large de fascination (mêlée de crainte) pour le monde de l'occulte révélé par les appareils électriques, comme le montre la mécanisation croissante, dans le champ du spiritisme et de la parapsychologie, des dispositifs expérimentaux conjuguant phonographe, photographie, cinématographie et méthodes graphiques de sorte à conserver une trace des incursions de l'au-delà ou à contrôler les pratiques médiumniques⁹⁸. Situé au carrefour de l'histoire des sciences, de la technologie et de la superstition, l'imaginaire nécrophonique montre combien la cinématographie et la phonographie se construisent et se développent dans un dialogue permanent (jusqu'ici largement impensé) avec les sciences psychiques. Les phénomènes occultes occupent de fait une place déterminante dans l'histoire des « machines voyantes et parlantes », à l'instar de la technique de reproduction mécanisée de la voix et des sons qu'autorise l'invention du phonographe par Edison, laquelle ne peut être envisagée sans l'imaginaire spirite de communication avec les morts. Si le dispositif d'amplification de la voix humaine qu'Edison met au jour avec son appareil en 1878 permet de découvrir un monde littéralement inouï, son projet de « nécrophone » interroge, quant à lui, les frontières de la science en tentant de faire entendre des dimensions *surnaturelles* de la voix que l'électricité parviendrait à révéler.

97. M. Berton, *le Corps nerveux des spectateurs*, op. cit.

98. Voir *Documents sur Eusapia Palladino* (Institut général psychologique, Section des Recherches psychiques et physiologiques, Paris, 1909); Christine Blondel, « Eusapia Palladino: la méthode expérimentale et la "diva des savants" » (dans Bernadette Bensaude-Vincent, Christine Blondel, dir., *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, op. cit., pp. 154-155); Thierry Lefebvre, « Occultisme et méthode graphique » (*Bulletin de la Société d'Études sur Marey et l'image animée* (SEMIA), n° 1, mars, p. 6).



Eugène Thiébault, *Henri Robin et un spectre*, photographie promotionnelle, collection privée, 1863.

photographie joue un rôle-clef dans un nombre d'entre eux : ainsi sert-elle à la dénonciation des crimes colonialistes du roi Leopold II au Congo, ou à l'accréditation de la présence de dinosaures dans un « monde perdu ». Cet article s'intéresse à deux autres ensembles de textes de l'écrivain, liés à la photographie : ceux qui traitent du spiritisme et ceux qui s'attachent à la photographie des fées. D'abord hostile au spiritisme et même son adversaire, Doyle, s'y convertit progressivement et rendit public sa foi, déclarant écrire sous la dictée d'un personnage né avant Abraham, Phénéas, devant lequel il était une simple tablette de cire sur laquelle il puisse écrire. La photographie qui était au bénéfice d'une croyance dans sa véracité était ainsi mobilisée au service d'une autre forme de croyance celle dans les esprits. Enfin, Doyle accrédita l'authenticité de photographies de fées lesquelles ne sont pas des êtres de l'au-delà comme les spectres mais nos contemporaines. Cette faculté de la photographie à rendre visible des mondes jusqu'alors invisibles est connue : la photographie radiographique, astrale ou micrographique en sont des exemples probants. La photographie fonctionne comme un médium de transfert entre différents champs de visibilité. Elle est un rapporteur, un messenger du monde invisible qui apporte généralement des messages bienveillants et bienvenus. Elle est, selon la belle formule de l'astronome Jules Janssen, la « rétine du savant » qui ouvre au regard humain un champ d'observation nettement élargi.

Pictures as proof: Conan Doyle and photography

Photography plays virtually no role in Arthur Conan Doyle's novels and stories featuring Sherlock Holmes. Indeed the detective is defined as « the most advanced thinking and observation machine that the world has seen ». But Conan Doyle's work also features many books in which photography plays a key role : for example, denouncing the colonialist crimes of King Leopold II in the Congo, or giving credence to the existence of dinosaurs in a « lost world ». This article focuses on two sets of texts related to photography : those dealing with spiritualism and those dealing with the photography of fairies. Initially hostile to spiritualism, Conan Doyle gradually converts to it and even goes public about his beliefs, claiming to write under the dictation of a character called Pheneas, born before Abraham, for whom the author is a simple wax tablet on which Pheneas can write. Photography was thus used in the service of the belief in spirits. Secondly, Conan Doyle argued for the authenticity of photographs of fairies, which are not beings from the beyond, like ghosts, but are our contemporaries. This power of photography to make visible previously invisible worlds is known : radiographic, astral or micrographic photography are prime examples. Photography functions as a medium between different fields of visibility. It is a messenger from the invisible world, usually bringing benevolent messages that we should welcome. It is, according to the beautiful formula of the astronomer Jules Janssen, the « retina of the scientist » that opens to the human eye a significantly expanded field of vision.

Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison : *Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes*

Au tournant du xx^e siècle, les partisans du spiritisme s'émerveillent des progrès de la technologie et s'en emparent pour démontrer la validité de leurs thèses sur les phénomènes parapsychiques, comme la télépathie ou l'interaction avec les défunts. Les travaux d'Edison autour d'appareils électriques participent à façonner un imaginaire de la communication à distance auquel l'inventeur participe directement puisqu'il exprime son intention de créer un instrument destiné à contacter l'au-delà. Grâce à l'invention du phonographe et des variantes du cinématographe, le « magicien » des technologies électriques vient dès lors actualiser le fantasme de télépsychie qui est au cœur des sciences spirites. En effet, associées à la sphère du merveilleux scientifique qui englobe la plupart des médias dès leur apparition à l'ère industrielle, les

technologies modernes projettent les phénomènes spirites au plan d'une évidence miraculeuse et d'un mystère irréfutable, à l'image des instruments auxquels on les compare, imprégnés qu'ils sont de mysticisme matériel. A partir de l'hypothèse selon laquelle c'est faute de parvenir à créer un outil permettant de communiquer avec l'au-delà qu'on inventa le phonographe et le cinématographe, cet article examine, dans une perspective épistémologique, les interactions entre l'intérêt d'Edison pour les phénomènes psychiques et les discours qui entourent le cinématographe et le phonographe envisagés comme des dispositifs magiques qui transforment leurs usagers en télépathes captant des ondes invisibles. En effet, s'ils appartiennent à la « série culturelle » des outils scientifiques assignés à répertorier l'audible et le visible, le phonographe et le cinématographe s'enracinent également dans une longue tradition de « machines occultes » qui cristallisent l'obsession de l'humain pour la spectralité. Loin d'être incompatibles, cinéma et spiritisme nouent des liens épistémiques qui remontent à leurs archéologies respectives.

The magnetic spectres of Thomas Alva Edison: cinematography, phonography, and the sciences of ghosts

At the turn of the twentieth century, the supporters of spiritualism are fascinated by technological progress, and seize upon it to support the validity of their theses about parapsychic phenomena, such as telepathy or interaction with the dead. Edison's research into electrical appliances helps to shape the dream of remote communication, an idea that the inventor directly evokes when he expresses his intention to create an instrument to contact the afterlife. Thanks to the invention of the phonograph and the cinematograph, the « magician » of electric technologies comes to embody the fantasy of telepathy, which is at the heart of spiritualist sciences. Starting from the assumption that it is in part the failure to create a tool to communicate with the beyond that inspired the invention of the phonograph and the cinematograph, this article examines, from an epistemological perspective, the interaction between Edison's interest in psychic phenomena and discourses around the cinema and phonograph considered as magical devices capable of transforming their users into telepaths capturing invisible waves. Indeed, if the phonograph and the cinematograph belong to the « cultural series » of scientific tools designed to identify the audible and visible, they are equally rooted in a long tradition of « occult machines » that materialise the human obsession with spectrality. Far from being incompatible, cinema and spiritualism have common epistemological bonds that we can trace back to their respective archaeologies.

Influence de l'occulte sur les formes magiques: l'anti-spiritisme spectaculaire, des *Spectres* d'Henri Robin au *Spiritisme abracadabrant* de Georges Méliès

Les premières projections cinématographiques se déroulent à une époque où les phénomènes spirites défraient la chronique. Or le cinéma, contrairement à la photographie, ne s'est pas constitué comme une machine apte à communiquer avec les esprits. Car la proximité du cinéma avec l'illusionnisme a coupé court à de tels rapprochements. On a pu cependant relever qu'un même état de sidération traversait le spectateur, en face d'un spectacle de prestidigitation, de pratiques médiumniques ou des premières projections du cinématographe. Or l'art magique a clairement rejeté la pensée occulte, et ces deux positions semblent inconciliables tant qu'on ne considère pas les différentes stratégies adoptées pour discréditer le spiritisme. La première approche adoptée par les prestidigitateurs pour discréditer en scène les phénomènes spirites visait à reproduire leurs effets... sans pour autant les dévoiler. Cependant, le porte-drapeau de ce combat a été le prestidigitateur et fantasmagore français Joseph Henri Donckele (1811-1874), dit Robin, qui fera de sa scène un espace de débat. Une autre stratégie a consisté à parodier les séances spirites pour les ridiculiser, comme le firent les frères Stanley. Georges Méliès, de son côté, au cœur du réseau des

AUTEURS

Philippe Baudouin, chargé de réalisation à France Culture, a une formation de philosophe. Il est l'auteur, aux éditions de la MSH, de l'ouvrage *Au microphone – Dr. Walter Benjamin* (Prix Inathèque 2009). Il a récemment dirigé la publication du recueil *Écrits radiophoniques* de Walter Benjamin (2014) et a préfacé la réédition du *Royaume de l'au-delà* de Thomas A. Edison (2015).

Mireille Berton est maître assistante à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Elle a co-dirigé avec Anne-Katrin Weber un ouvrage collectif sur l'histoire des dispositifs télévisuels (*la Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, 2009). *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, paraîtra en septembre 2015. Elle travaille actuellement à un livre sur l'imaginaire contemporain de l'occultisme : *le Médium (au) cinéma. Représentations du spiritisme dans les films et les séries télévisées*.

Valérie Pozner est directrice de recherche au CNRS, membre du laboratoire THALIM, spécialiste de l'histoire du cinéma russe et soviétique en particulier sous l'angle de l'histoire institutionnelle et de l'histoire technique. Elle a traduit récemment les textes de Viktor Chklovski sur le cinéma et a co-dirigé un projet sur l'image des Juifs dans le cinéma russe des années 1910 aux années 1960, *Kinojudaïca* (rétrospective, colloque, catalogue). Elle co-dirige actuellement le programme ANR «Cinésov» et est commissaire de l'exposition «Filmer la guerre, les Soviétiques face à la Shoah» du Mémorial de la Shoah.

Bernd Stiegler est professeur de littérature moderne allemande (spécialité «littérature et médias au xx^e siècle»), à l'Université de Constance. Ses recherches portent sur l'histoire et la théorie de la photographie, la littérature et les médias, les littératures allemandes et françaises aux xix^e et xx^e siècles, la théorie des médias et du cinéma. Il travaille à plusieurs projets de recherche sur le montage comme un outil culturel, à des éditions de Raoul Hausmann et Alvin Langdon Coburn ainsi que sur la normalisation visuelle. Derniers ouvrages parus : *Visual Culture / Visuelle Kulturen. Zur Einführung* (2012, co- M. Rimmel), *Randgänge der Photographie* (2012), *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie* (2014).

Alexandre Sumpf est maître de conférence en histoire contemporaine à l'université, Chercheur associé au Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen (CERCEC, EHESS). Il a soutenu une thèse de Doctorat : «“Le visage vers la campagne”. Les bolcheviks et l'éducation politique de la paysannerie dans les années 1920» (2006) et publié *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique* (2013), *la Grande Guerre oubliée. Russie, 1914-1918* (2014). Il est co-commissaire de l'exposition «Filmer la guerre, les Soviétiques face à la Shoah» du Mémorial de la Shoah.

Pierre Taillefer, conservateur du patrimoine, rédige actuellement une thèse à l'Université Paris 1 sur le système décoratif des voûtes en trompe-l'œil à Rome au xviii^e siècle.

Frédéric Tabet, diplômé de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière et ingénieur de recherche pour le Labex Arts H2H est chargé de cours à l'Université Paris 1 et à l'Université Paris 8. Sa thèse (soutenue à l'université Paris-Est) et ses publications portent sur les modalités d'échanges et les emprunts entre l'art magique et les médias. Il a publié des articles sur l'histoire et l'esthétique du cinéma; ses recherches actuelles portent la généalogie des effets et leurs mutations à l'aune de nouvelles technologies.

Vanessa Voisin est post-doctorante de la FMS, et chercheur associé au CERCEC. Elle est membre du projet de recherche Cinesov «Le cinéma soviétique en guerre, 1939-1949» (ANR). Elle vient de publier sa thèse «L'URSS contre ses traîtres. L'Épuration soviétique, 1941-1955» (Publications de la Sorbonne, 2015) et, auparavant, de nombreux articles. Elle est co-commissaire de l'exposition «Filmer la guerre, les Soviétiques face à la Shoah» du Mémorial de la Shoah.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.