

MIREILLE LOSCO-LENA
(Université Lumière, Lyon 2)

**UNE LEÇON CLINIQUE A LA SALPETRIERE,
1887: TROIS CONCEPTIONS
DE LA MISE EN SCENE THEATRALE**

La question de l'hystérie suscite actuellement un remarquable intérêt dans le champ des études en arts. Ce qui s'est passé dans les années 1880-1890 entre les murs de la Salpêtrière à Paris, où exerçait le célèbre docteur Jean-Martin Charcot (1825-1893), passionne aussi bien les artistes – de cinéma, notamment – que les chercheurs en littérature, en photographie, en théâtre et en cinéma¹. Il est fort probable qu'un tel engouement soit lié à ce que Bertrand Marquer a appelé la «porosité des frontières» du dispositif clinique charcotien²: tendu entre art et médecine, fantasme et positivisme, fascination de l'insensé et désir de le comprendre, ce dispositif ambigu et polysémique vient semble-t-il interroger l'art et son approche, à un moment où se renouvellent les paradigmes théoriques et où vacillent les modèles de compréhension de la mise en scène théâtrale³. Ce que nous proposerons ici est moins une étude de l'hystérie dans ses jeux d'influences réciproques entre médecine et arts – cette approche a fait l'objet de remarquables ouvrages, dont le fondateur *Invention de l'hystérie* de Georges Didi-Huberman – qu'une interrogation sur ce que le dis-

¹ Voir les deux films français, tous deux intitulés *Augustine*, sortis en 2011 (réalisation de Jean-Claude Monod et Jean-Christophe Valtat) et en 2012 (réalisation de Alice Winocour). Dans le champ des études universitaires en France, voir: E. André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma*, Rennes, PUR, coll. «Le Spectaculaire», 2012; P.-H. Castel, *L'Hystérie des Goncourt à Huysmans, entre littérature et histoire de la médecine*, in S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000; G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, rééd. 2012; R.B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Le Spectaculaire», 2013; V. Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Garnier, 2012; B. Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière*, Genève, Droz, 2008.

² B. Marquer, *op. cit.*, p. 298.

³ Voir à ce sujet le livre de F. Baillet, à paraître aux éditions Champion fin 2013, *Le Regard interrogé. Lulu ou la chair du théâtre*.

positif médico-artistique de l'hystérie, à la fin du XIXe siècle, peut nous dire de la mise en scène théâtrale et de ses différentes conceptions. Conceptions au double sens du terme : si la mise en scène est apparue au tournant des XVIIIe et XIXe siècles⁴, elle n'a acquis une pleine reconnaissance en tant qu'art que sur la fin du XIXe siècle⁵, et se côtoient alors plusieurs compréhensions de sa finalité esthétique.

Il ne s'agira pas de commenter ici, une fois de plus, la théâtralité du dispositif de la leçon clinique de Charcot : tout a été probablement dit, et fort bien, à ce sujet. Il est établi que ce médecin, homme d'art autant que de science, a exercé un œil esthétique sur ses patientes; qu'il a développé toute une théâtralité gestuelle et rhétorique lors de ses «leçons du mardi»; qu'en ouvrant ces leçons au public, il a fait de l'étude de l'hystérie un véritable spectacle; et qu'enfin, en recourant à l'hypnose expérimentale, il a littéralement mis en scène la maladie qu'il croyait soumettre à l'observation⁶. Il ne s'agira pas plus d'interroger les influences des pratiques médicales de la Salpêtrière, et plus globalement du phénomène pathologique de l'hystérie, sur les pratiques artistiques spectaculaires: cette approche a, elle aussi, déjà fait l'objet d'études approfondies, dont celles, tout à fait remarquables, de Rae Beth Gordon⁷. Nous proposons plutôt d'approcher la question de la mise en scène, non en termes d'influences et d'emprunts, mais comme un jeu d'entremêlements, ce que Pierre-Henri Castel a appelé «un tissage continu» de l'art et de la clinique dans l'histoire de l'hystérie⁸. Notre hypothèse est que les polysémies du dispositif de la leçon clinique à la Salpêtrière et les différentes conceptions de la mise en scène de théâtre participent d'un même moment culturel, lequel est caractérisé par une intense circulation – porosité, glissement, superposition – de modalités plurielles du

⁴ Voir notamment R. Martin, *L'apparition des termes 'mise en scène' et 'metteur en scène' dans le vocabulaire dramatique française*, in M. Fazio - P. Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre, avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. «L'esprit des lettres», 2010, pp. 19-31.

⁵ Voir A. Folco, *Images médiatiques du metteur en scène (1830-1900)*, in *Presse et scène au 19^e siècle*, actes du colloque de Montpellier, juin 2010, O. Bara - M.-E. Thérenty (dir.), parution numérique sur : www.medias19.org, 2012. [<http://www.medias19.org/index.php?id=1569>]

⁶ Pour tous ces aspects, voir les ouvrages déjà cités de G. Didi-Huberman et de B. Marquer.

⁷ R.B. Gordon, *op. cit.*

⁸ P.-H. Castel, *op. cit.*, p. 514.

regard, ou, plus exactement, de l'expérience de regarder⁹. On explorera trois de ces modalités qui, sans affirmer qu'elles épuisent le champ des possibles, sont particulièrement prégnantes dans les théâtres du tournant 1900.



Fait remarquable, on peut les repérer toutes trois dans le tableau d'André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), toile monumentale qui a été largement commentée ces dernières années dans le champ des arts, et qui a été le «modèle iconographique» de tout un pan de la création de l'époque¹⁰. Présenté au salon de 1887, s'inscrivant donc dans la lignée la plus académique, ce tableau vaut certainement moins pour sa qualité artistique que pour la puissance de ce qu'il dit et, plus encore, de ce qu'il trahit, ouvrant à une pluralité de lectures possibles. Il montre Jean-Marie Charcot donnant leçon sur l'hystérie en s'appuyant sur un cas expérimental, ici incarné par Blanche Wittmann (Marie de son vrai prénom), malade qu'il convoqua effectivement souvent dans ses cours à la fin des années 1880 et qui se prêtait particulièrement bien à ses démonstrations. La première expérience du regard qui apparaît, et qui constitue le sujet du tableau, correspond à ce qu'on a appelé l'«œil clinique», particulièrement développé et va-

⁹ Sur cette circulation, voir F. Baillet, *op. cit.*

¹⁰ Voir E. André, *op. cit.*, chapitre 1: *Leçon clinique, modèle iconographique.*

lorisé par la médecine du XIXe siècle¹¹. Ce regard est d'abord celui du Maître, avant d'être celui de l'assistance qui reçoit ses cours, puis celle du spectateur de la toile elle-même. Brouillet peint ainsi le triomphe de cet œil clinique dans la société française fin-de-siècle et l'offre en partage au public du Salon.

Mais cette expérience clinique du regard est loin d'épuiser les potentiels spectaculaires du tableau qui, comme l'écrit Emmanuelle André, «ne se réduit peut-être pas à l'académisme qu'il affiche»¹² : on peut se demander, d'une part, si le dispositif de la leçon n'invite pas également l'assistance – d'abord celle qui est peinte, uniquement masculine, puis, par ricochet, celle qui contemple le tableau – aux plaisirs de la pulsion scopique, réveillant un fantasme du toucher, voire de pénétration du corps abandonné de l'hystérique. Comme l'écrit Mireille Dottin-Orsini : «Toute scène médicale de ce type peut-être trouvée scabreuse ; elle suppose la femme dénudée face au médecin habillé – opposition qui est celle de tableaux comme *le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, et aussi celle des maisons closes»¹³. D'autre part, comme l'a bien vu la psychanalyse, le détail troublant de la gravure qui est peinte en haut à gauche du tableau, et qui représente le motif du «grand arc» de la crise hystérique, nous invite à envisager que toute la scène est truquée : la catalepsie de Blanche Wittmann lui a été suggérée par la gravure qui lui faisait face, en sorte qu'elle ne fait que la reproduire pour Charcot et pour son assistance – pour nous aussi, donc. En comblant la double attente clinique et fantasmagique des spectateurs, elle s'avère autant l'objet de la mise en scène que *l'auteure* même de «la mise en scène complaisante [du] désir» du médecin et de son assistance, selon les mots de J.-B. Pontalis¹⁴. L'hystérique se fait, leur fait, nous fait toute une scène : elle nous entraîne, par l'intermédiaire de l'expérience hypnotique, dans le théâtre intime de sa psychè, là où le regard s'intériorise et fait la part belle aux visions, voire aux hallucinations.

¹¹ Voir M. Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2012; C. Ginzburg, *Traces. Racines d'un paradigme indiciaire*, in *Mythes, emblèmes, traces; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [1986] nouvelle édition augmentée, revue par M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, pp. 139-180.

¹² E. André, *op. cit.*, p. 31.

¹³ M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 244.

¹⁴ J.-B. Pontalis, *Entre Charcot et Freud: d'une scène à l'autre, Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, collection «Tel», 1992, p. 16.

Trois lectures du tableau, trois modalités du regard. Et, comme nous allons le voir, trois conceptions de la mise en scène théâtrale. En vertu d'un phénomène troublant, le théâtre de la même époque *partage* en effet avec l'amphithéâtre tel que peint par Brouillet les mêmes expériences du regard. Nous les passerons donc chacune en revue à partir d'exemples théâtraux bien précis.

1. La mise en scène expérimentale selon André Antoine: l'expérience clinique du regard

Dans une pièce mise en scène par André Antoine en 1899, *La Nouvelle Idole*, l'auteur dramatique François de Curel crée deux personnages de médecins expérimentateurs et interroge à travers eux l'aura extraordinaire qu'a conquise la figure du médecin dans la société du XIXe siècle. Le premier médecin, Albert Donnat, a été conçu en référence à une affaire médicale du début des années 1890 au cœur de laquelle se trouvait un médecin rémois, Eugène Doyen¹⁵ ; l'autre, Maurice Cormier, interprété par Firmin Gémier, est un psychologue expérimental qui évoque Alfred Binet¹⁶ : il pratique l'hypnose pour soigner les névroses hystériques de femmes qu'il reçoit dans son cabinet, où il a mis en place un dispositif expérimental. Ce dispositif, que nous découvrons au deuxième acte, consiste à hypnotiser les patientes puis à les laisser seules dans la pièce et à observer leurs faits et gestes depuis une pièce adjacente, dans le mur duquel se trouve «une lucarne ouverte qui sert d'observatoire»¹⁷.

¹⁵ Voir à ce sujet A. Carol, *Les greffes médicales du docteur Doyen : pratiques médicales et sensibilités collectives*, in D. Foucault (ed.), *Lutter contre le cancer*, Toulouse, Privat, 2012, pp. 181-198.

http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/experimentation_et_therapeutique_le_cas_doyen_1859_1916_anne_carol.6954

¹⁶ Alfred Binet (1857-1911) est un médecin psychologue français qui a œuvré au développement de la psychologie expérimentale ; en 1892, il devient directeur adjoint du laboratoire de psychologie physiologique de l'École des hautes études situé à la Sorbonne. Sur les relations entre François de Curel et Alfred Binet, voir J. Carroy, *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris, PUF, 1993 ; id., *Le récit de cas entre l'autobiographie à deux et l'autobiographie impossible : une approche historique*, in J.-F. Chiantaretto (ed.), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.165-187. Dans sa communication *Le théâtre des nerfs et de la science selon François de Curel*, au colloque *Le théâtre des nerfs: cultures neurologiques, psychologiques, et spectaculaires autour de 1900* (Lausanne, 24-26 novembre 2011, colloque inédit), Jacqueline Carroy a également montré que le personnage de Maurice Cormier, dans la pièce de François de Curel, avait également été inspiré par Nicolas Vaschide (1873-1907), psychologue qui avait travaillé avec Alfred Binet et était devenu ami de Curel.

¹⁷ F. de Curel, *La Nouvelle Idole*, Paris, P.-V. Stock, 1899, p. 58.

Deux remarques s'imposent. La première est que cette mise en scène médicale constitue une mise en abyme saisissante du dispositif théâtral sur lequel André Antoine travaille depuis la fin des années 1880 : il s'agit du fameux «quatrième mur» qui permet au spectateur de voir une scène dans laquelle évoluent des êtres qui sont sensés ignorer sa présence. La deuxième remarque est que, comme un lecteur un peu averti ne manquera pas de le remarquer, l'observatoire médical mis en scène dans ce deuxième acte de *La Nouvelle Idole* présente une similitude frappante avec le dispositif théâtral du *Fils naturel* de Diderot, où un spectateur caché dans le recoin d'un salon regardait une scène jouée en famille par des êtres qui ignoraient sa présence. Pourtant, si l'on sait qu'en effet Diderot et Antoine ont tous deux prôné un théâtre du «quatrième mur», cette structure spectaculaire similaire ne doit pas masquer les fortes différences de modalités et de finalités de l'expérience du regard qu'elle engage : chez Curel, la scène regardée n'est pas écrite par un auteur dramatique (on se souvient que, chez Diderot, il s'agissait de Dorval) dans un but pathétique (il s'agissait, dans *Le Fils naturel*, que la famille commémore sa propre histoire en la rejouant tous les ans), mais elle est ménagée et déclenchée par un médecin, dans le but de comprendre et de mettre en lumière l'énigmatique vie qui travaille la psychologie profonde du sujet – féminin, en l'occurrence.

Dans ce glissement de la figure de l'auteur dramatique, cherchant à émouvoir, à la figure du médecin expérimentateur, cherchant à interpréter les symptômes, se joue l'apparition de la première des trois conceptions de la mise en scène théâtrale à la fin du XIXe siècle. Chez Antoine, la fabrique du spectacle ne repose plus sur un artiste qui écrit et donne à voir l'histoire collective, mais sur un médecin répondant à «l'impératif scopique» de la clinique moderne¹⁸, c'est-à-dire qui élabore un dispositif d'observation à vocation heuristique. L'activité expérimentale de ce médecin correspond précisément à la conception de la mise en scène qui sous-tend le travail d'André Antoine depuis l'époque du Théâtre Libre¹⁹. La logique de *reproduction* de la nature qui pré-

¹⁸ P.-L. Assoun, *L'image médicale à l'épreuve de la psychanalyse. Le fantasme iconographique*, «Recherches en psychanalyse» 8 (2009), 2, p. 183.

¹⁹ Voir à ce sujet mon article, à paraître : *La mise en scène selon André Antoine: expérimenter dans la nuit du vivant*, article à paraître dans les actes du colloque de Cerisy, *La Mise en scène théâtrale et les formes audio-visuelles: emprunts esthétiques et techniques*, Presses du Septentrion, décembre 2013; voir également: J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise*

side à sa conception de la mise en scène est en effet une logique bien moins mimétique – illusionniste – qu'expérimentale. Son objectif consistant à «reproduire» les milieux et les gestes humains au théâtre vient tout droit de la médecine expérimentale, en vertu d'un emprunt de l'art à la médecine dont Zola, lecteur de Claude Bernard, s'est fait le théoricien²⁰. L'expérimentation, selon les mots de Charcot, se définit effectivement comme le fait de « pouvoir reproduire un état pathologique »²¹ à des fins de vérification d'une hypothèse préalable. Quand, pour fabriquer cette reproduction c'est-à-dire pour mettre en place son protocole expérimental, Charcot recourt à l'hypnose, Antoine, lui, s'attache à «l'exactitude des milieux» et notamment aux «détails» qui ont chez lui, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, le statut d'«indices»²². Cela signifie que le spectateur est invité à regarder la scène comme un champ de symptômes, et que l'expérience de son regard relève de la sémiologie (ou séméiologie) au sens qu'a ce mot, à l'époque, de «partie de la médecine qui traite des signes des maladies»²³. Antoine invente un usage nouveau de la mise en scène : il en fait un *outil d'observation* en faisant glisser dans le champ du spectacle théâtral l'expérience du regard clinique.

La dimension *descriptive* de la mise en scène telle que la conçoit Antoine relève pleinement de cette logique de recherche ou d'enquête qu'est la logique indicielle, comme l'a souligné Jean-Pierre Sarrazac. Si la mise en scène est pensée par Antoine comme l'équivalent théâtral de la description romanesque²⁴, à la même époque la description est elle-même pensée par Charcot comme un mode opératoire de l'œil clinique moderne :

Vous savez qu'il y a dans une description bien faite une puissance de propagation remarquable. A un moment donné, la lumière est telle qu'elle frappe les esprits les moins préparés ; ce qui était jusque-là resté

en scène. Une hypothèse, «Genesis (Revue internationale de critique génétique)» 26 (2005), pp. 35-50, disponible en ligne:

http://www.turindamsreview.unito.it/link/Genese_de_la_mise_en_scene.pdf; A. Gunthert, *De Daguerre à Antoine*, «Comédie-Française» 162 (1987), pp. 16-17.

²⁰ Voir É. Zola, *Le Roman expérimental*, GF-Flammarion, 2006

²¹ J.-M. Charcot cité par B. Marquer, *op. cit.*, p. 120.

²² J.-P. Sarrazac, *art. cit.*, p. 1.

²³ P.-H., Nysten, E. Littré, C. Robin, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*, Paris, J.-B. Baillière, 1855.

²⁴ «A mon sens, la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman». A. Antoine, *Causerie sur la mise en scène*, in J.-P. Sarrazac - P. Marcerou (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud-papiers, 1999, p. 108.

dans le néant commence à vivre et c'est une grande chose, une très grand-chose en pathologie, que la description d'une espèce morbide jusque-là inconnue.²⁵

La description est l'opération par laquelle, comme l'écrit Bertrand Marquer, l'«art médical permet [...] de convertir le symptôme en signe en vertu d'un regard rendu pénétrant par la pratique»²⁶. Bien décrire, bien mettre en scène (en reconstituant les milieux), c'est bien donner à voir, c'est-à-dire encore proposer une expérience spectaculaire où le regard est un travail de découverte et de compréhension. L'enjeu poétique de la mise en scène, chez Antoine, pourrait se formuler avec les mots du médecin Charles Féré à propos des expérimentations de Charcot : «faire entrer dans le domaine des sciences d'observation des phénomènes regardés jusque-là comme à peu près inaccessibles»²⁷.

Ces phénomènes, psychiques aussi bien que physiologiques ou sociologiques, réfèrent, dans certaines pièces montées par Antoine, à ce qui se nomme «hystérie» dans le discours médico-artistique de l'époque. Le répertoire du Théâtre Libre présente en effet un certain nombre de «pièces de femmes» où les rôles masculins sont soit absents, soit très secondaires : *Leurs filles!* de Pierre Wolf, *L'Envers d'une sainte* de François de Curel, *La Fin de Lucie Pellegrin* de Paul Alexis, entre autres, permettent à Antoine de développer en son théâtre une mise en scène descriptive, c'est-à-dire clinique et expérimentale, proposant au regard du spectateur de repérer et d'interpréter les symptômes hystériques²⁸. On pourrait ainsi superposer le tableau de Brouillet avec une scène de répétition au Théâtre Libre : le metteur en scène, c'est le médecin, avec son aura d'homme qui sait voir et qui sait donner à voir ; l'actrice, c'est l'hystérique, la parfaite simulatrice ; l'assemblée des spectateurs de théâtre, c'est une assemblée de gens en quête de vérité et passionnés par la découverte scientifique.

S'il a été beaucoup dit, à raison, que la pratique médicale de Charcot était celle d'un metteur en scène qui s'ignorait²⁹, on saisit donc qu'à l'inverse, Antoine est une sorte de médecin expérimen-

²⁵ J.-M. Charcot cité par B. Marquer, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁷ Charles Féré cité par B. Marquer, *ibid.*, p. 115.

²⁸ Sur *Leurs filles!* de Pierre Wolf, voir mon article *La mise en scène selon André Antoine: expérimenter dans la nuit du vivant* cit.

²⁹ Voir B. Marquer, *op. cit.*, p. 121. Charcot a, écrit B. Marquer, œuvré à la «reconnaissance de la représentation esthétique claquée sur la clinique» (*ibid.*, p. 107).

tateur dans sa pratique de metteur en scène. Si la Salpêtrière est devenue un théâtre, le Théâtre Libre d'Antoine a été conçu comme un laboratoire³⁰. Et si Charcot ouvre ses leçons à un large public, faisant glisser le laboratoire dans le champ du spectacle³¹, Antoine, lui, fait un geste inversement symétrique en plaçant son théâtre à l'écart de l'économie ordinaire du spectacle, en le dérochant au champ spectaculaire dominant et en le protégeant... tel un laboratoire.

2. L'expérience haptique des attractions

Comme l'a montré Emmanuelle André, le tableau de Brouillet a servi de «modèle dramaturgique» à une pièce de l'auteur André de Lorde et du médecin Alfred Binet, représentée au Théâtre du Grand Guignol en 1908, et intitulée *Une leçon à la Salpêtrière*³². Cette courte pièce en deux actes, qui est une très frontale accusation des pratiques expérimentales *in corpore vile*³³ menées sur les hystériques, convoque le dispositif clinique tout en le retournant. Dans la première moitié de l'acte I, situé dans un laboratoire de la Salpêtrière, on retrouve d'abord la scène d'observation médicale des hystériques peinte par Brouillet : «Tous les éléments du tableau sont convoqués: le public, admiratif, la femme-cobaye, les assistants et les outils nécessaires à l'opération»³⁴. Un détail donné par la toute première didascalie de la pièce, toutefois, va perturber le dispositif: «Le laboratoire clinique de la Salpêtrière: grande pièce claire, grande baie vitrée au fond, donnant sur une cour intérieure où l'on voit passer les malades – des femmes seulement; – de temps à autre *ces malades viennent coller leurs figures curieuses aux carreaux, pour voir ce qui se passe dans le laboratoire*»³⁵. Au cours de la première scène, une autre didascalie précise: «A ce moment apparaissent à la fenêtre des têtes de ma-

³⁰ Antoine l'a en effet désigné comme tel; à ce sujet, voir mon article à paraître, *La mise en scène selon André Antoine: expérimenter dans la nuit du vivant* cit.

³¹ Il faut également rappeler le très grand impact du geste de publication de *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*; voir à ce sujet R.B. Gordon, *op. cit.*

³² E. André, *op. cit.*, pp. 26-27.

³³ Voir G. Chamayou, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, La découverte - Les empêcheurs de tourner en rond, 2008; l'auteur y fait une rapide référence à la pièce d'André de Lorde et Alfred Binet.

³⁴ E. André, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ A. de Lorde - A. Binet, *Une leçon à la Salpêtrière*, in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle-Époque*, édition d'Agnès Pierron, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 308. Nous soulignons.

lades – des hystériques – jeunes et vieilles, qui *regardent curieusement aux carreaux*»³⁶.

Cette baie vitrée n'est pas sans évoquer les deux grandes fenêtres du tableau de Brouillet, sauf que, dans la peinture, elles ne laissent entrevoir que la silhouette blanchâtre d'un bâtiment, et leur fonction est seulement d'apporter la lumière du jour dans l'amphithéâtre. Dans la pièce, en revanche, les carreaux jouent un tout autre rôle : ils font office de «quatrième mur», c'est-à-dire de dispositif spectaculaire permettant aux malades d'observer les médecins – qui eux-mêmes se livrent à des observations médicales. Ce redoublement, qui est aussi une inversion, a une évidente fonction critique : le regard des «victimes», ainsi mis en scène, met en accusation le regard clinique et il annonce la suite de la pièce, à savoir la révélation par une malade, Claire Camu, de l'atroce expérimentation dont elle a fait l'objet. Son accusation ne pouvant être ni entendue ni reçue par l'autorité médicale (qui accuse l'hystérique d'affabulation), la victime finira par vitrioler le médecin coupable... Ainsi, la pièce expérimente théâtralement l'expérimentation scientifique elle-même, et elle la dénonce : elle retourne l'usage de l'œil clinique contre lui-même, le fond de la scène – ou du tableau – regardant son devant, pouvant ainsi en révéler l'envers.

L'œil clinique est toutefois loin d'être le seul sollicité et le regard du spectateur de la pièce va être progressivement invité à faire une autre expérience. Ce que la critique de la scène médicale fait en effet remonter à la surface, au cours de la deuxième partie de l'acte I, c'est la *cruauté* de la clinique, face à laquelle le spectateur est placé en double situation d'indignation et de fascination. Sur scène, deux personnages ont une fonction de spectateurs internes qui permettent d'instaurer cet autre régime du voir : le Docteur Bernard et l'interne Roland examinent Claire Camu et ils découvrent qu'elle a fait l'objet d'une «horrible expérience»³⁷ par un médecin du service. Elle a eu le crâne ouvert, le cerveau mis à nu, une aiguille plantée dedans – aiguille que le Docteur Bernard lui retire en scène – et elle a été soumise à des expériences électriques. Outre une souffrance atroce, cette expérimentation a généré une paralysie irréversible chez la jeune femme.

ROLAND, *stupéfait*. – Une pointe pour électriser !

³⁶ *Ibid.*, p. 310.

³⁷ Pour reprendre le titre d'une autre pièce d'André de Lorde.

BERNARD, *à mi-voix, examinant la pointe.* – Comment ! Il aurait électrisé le cerveau de cette malheureuse ?

ROLAND, *bas, à Bernard.* – Mais ce serait un crime !³⁸

Les deux hommes regardent ici l'intérieur du crâne de Claire avec une stupéfaction horrifiée que le spectateur de théâtre est invité à partager. Son regard n'est alors plus seulement un regard qui découvre la vérité cachée et qui la comprend, l'interprète et la reconstitue ; c'est aussi un regard fortement affecté. L'horreur de la trituration du cerveau, qui s'inscrit dans toute une série d'images cruelles mises en scène au Grand-Guignol, est en effet « censée provoquer un choc immédiat et physique », comme l'écrit Rae Beth Gordon³⁹.

Une autre conception de la mise en scène apparaît ici : l'élaboration scénique, dramaturgique et spectaculaire, produit des « sensations et émotions » qui « jouent directement sur le système musculaire » du spectateur, et qui ont un « impact direct sur l'organisme du sujet » (muscles, respiration mouvement des yeux, équilibre)⁴⁰. Rae Beth Gordon montre que, dans toute une part de la production spectaculaire entre 1870 et 1914, et notamment dans la culture populaire (qui va du café concert au Grand-Guignol, en passant par la pantomime), la réception est conçue comme « singulièrement physique » et fait appel à « l'inconscience corporelle »⁴¹ du spectateur. L'enjeu de la mise en scène est de produire des images qui favorisent la « domination absolue du corps sur l'esprit, de la sensation sur la raison et la réflexion »⁴². Le spectacle au Grand-Guignol explore sur le potentiel « haptique » de la scène, pour reprendre le terme de Gilles Deleuze à propos de Francis Bacon⁴³: le regard qui s'y pose est une expérience physique du *toucher*.

³⁸ A. de Lorde - A. Binet, *op. cit.*, p. 324.

³⁹ R.B. Gordon, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴² *Ibid.*, p. 110. On pourra aussi rappeler ce témoignage de Robert de Flers, cité par Pieron: « Ce genre d'ouvrage [il s'agit du *Cercueil de chair* d'A. de Lorde] relève d'une sorte d'art dramatique voisin de l'opération chirurgicale. Vous n'avez pour l'accomplir qu'un temps limité. Il vous faut anesthésier le public par quelques opérations nettement et violemment abrutissantes, après quoi vous ne disposez plus que de trois quarts d'heure pour réaliser votre dessin. Si vous exagérez ce délai, le public se réveille et se refuse, parfois avec des cris, à laisser poursuivre une intervention dont il a reconnu l'inactivité », *Le Grand Guignol* cit., p. XIII.

⁴³ G. Deleuze, *Logique de la sensation* [1989], Paris, Le Seuil, 2002.

«Cette douleur, je vous la ferai pour ainsi dire toucher du doigt, dans un instant», déclarait Charcot lors d'une de ses leçons⁴⁴... Cette promesse du toucher de la douleur, atroce caresse clinique, marque évidemment du sceau de l'ambiguïté le théâtre de la Salpêtrière. De la même façon, mais bien plus explicitement, le théâtre d'André de Lorde – comme celui de Frank Wedekind à la même époque, comme le montrent les travaux de Florence Baillet⁴⁵ – établit une connexion entre le régime médical du regard et le régime de l'attraction visuelle, et favorise la pulsion scopique. Toute une série de fantasmes y est convoquée : prise de possession des corps féminins, voire ouverture, dissection, opération sadienne ou sadique⁴⁶, ce que Florence Baillet appelle le «fond de terreur qui pourrait être inhérent à la 'pulsion scopique'»⁴⁷. Nul doute que ce toucher de la douleur, dans l'expérience haptique du regard, soit profondément un plaisir – certes refoulé et terrifiant. C'est que le Grand-Guignol est «du théâtre érotique sous couvert d'épouvante»⁴⁸, écrit Agnès Pierron, et la conception de la mise en scène qui s'y déploie fait du théâtre du « quatrième mur » un dispositif voyeuriste visant à maximiser la jouissance de l'œil.

André de Lorde a déclaré que son objectif théâtral était «d'étudier des 'cas physiologiques' devant lesquels notre esprit s'émeut, s'effraie ou se révolte», et qu'il cherchait à «[se] pencher – tel un médecin sur un malade – avec une *curiosité douloureuse*»⁴⁹. La «curiosité» de cet auteur-médecin n'est pas sans évoquer celle des hystériques qui regardent à la fenêtre, dans *Une leçon à la Salpêtrière*. Mais il nous semble qu'elle renvoie, plus largement, au regard curieux du badaud de la métropole moderne et industrielle, alors envahie par une pléthore d'images⁵⁰, et qui est arrêté par les «attractions» visuelles dont elle est désormais le plus grand des théâtres. Ces attractions, écrit Tom Gunning, «s'adressent directement au spectateur, et éveillent son attention ou

⁴⁴ J.-M. Charcot cité par Bertrand Marquer, *op. cit.*, p. 124. B. Marquer cite également cette phrase d'Octave Mirbeau: «l'on n'a plus d'yeux que pour les créatures détraquées assises là et qu'on pourrait toucher» (*ibid.*, p. 152).

⁴⁵ F. Baillet, *op. cit.*

⁴⁶ Voir, à propos de la Salpêtrière, B. Marquer, *op. cit.*, p. 150-151. L'auteur écrit aussi: «L'auscultation s'accompagne toujours du fantasme de la pénétration violente du corps de l'hystérique afin de percer le secret de son image» (*ibid.*, p. 142).

⁴⁷ F. Baillet, *op. cit.*, p. 88. L'auteure réfère à l'ouvrage de G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁸ A. Pierron, *Introduction*, in *Le Grand Guignol* cit., p. XI.

⁴⁹ Cité par Pierron, *ibid.*, p. XXXVIII. Nous soulignons.

⁵⁰ Voir F. Baillet, *op. cit.*

sa curiosité par l'acte de monstration». «La position du spectateur d'attractions» est «celle d'un badaud qui s'arrête, retenu là un instant par la curiosité ou l'étonnement»⁵¹.

Souvenons-nous qu'au-delà du théâtre Grand-Guignol, la conception de la mise en scène comme art de l'attraction et de la jouissance scopique correspond à la pratique dominante de la mise en scène à la fin de XIXe siècle. L'art nouveau de la mise en scène s'est développé, au cours du siècle, grâce à l'impératif scopique inhérent au «grand spectacle» au sein d'une société fascinée par les attractions visuelles⁵². On ne s'étonnera donc pas que ce même impératif se soit glissé dans le spectacle de la Salpêtrière, dans le geste par lequel Charcot a ouvert ses leçons à un large public, et que le théâtre de la Belle-Époque se ressaisisse de cet entrelacs ambigu.

3. L'expérience hypnotique de la scène symboliste

En 1894, Aurélien Lugné-Poe met en scène et joue, dans son Théâtre de l'Œuvre alors lié au mouvement symboliste, une pièce de Maurice Beaubourg intitulée *L'Image*. Le titre de la pièce réfère à une troisième et dernière expérience du regard, centrale dans la mise en scène symboliste et qui n'est ni clinique, ni haptique. *L'Image* se situe dans le foyer artiste d'un jeune couple. Le mari, Marcel Démenière, est un écrivain idéaliste que sa femme Jeanne soutient dans son activité littéraire, tout en craignant qu'il ne vive trop à l'écart des réalités du monde. Les professions de foi artistiques de Marcel vont en effet le faire progressivement basculer dans la folie : persuadé qu'il doit préférer à sa femme réelle son image idéale, il finit par étrangler Jeanne pour n'en conserver en lui que l'image parfaite. «En étranglant la vivante», écrit Anne Pellois, «c'est bien l'idée même de sa femme qu'il cherche à retrouver, au-delà de son corps»⁵³. La montée de sa folie est analysée au cours des trois actes, en une dramaturgie qui a indéniablement une dimension clinique – ce que les naturalistes n'ont pas manqué de repérer ni d'apprécier, au grand trouble de Lugné-Poe⁵⁴ – mais

⁵¹ T. Gunning, *Cinéma des attractions et modernité*, «Cinémathèque» 5 (1994), p. 130.

⁵² Voir S. Tralongo, *Faiseurs de féerie: mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, thèse de doctorat de l'Université Lyon 2 et de l'Université de Montréal, sous la direction d'A. Gaudreault - M. Barnier, 2012.

⁵³ A. Pellois, '*L'image*' de Maurice Beaubourg (1894) ou la théâtralisation d'un manifeste esthétique, in M. Bury - H. Laplace-Claverie (dir.), *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS, coll. «Theatrum mundi», 2008, p. 110.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 116-117.

elle ouvre pourtant sur une tout autre expérience que celle proposée par la mise en scène selon Antoine.

On soulignera d'abord que la pièce entretient encore une fois des liens avec la question hystérique : on peut y repérer toute une série de motifs entretenant hystérie et art idéaliste. Les mots «folie» et «fou» sont des signifiants obsédants de la pièce, et ils y circulent du premier au dernier acte jusqu'à s'incarner dans la crise conjugale. Mais le plus intéressant est que cette incarnation en passe par un processus de *suggestion* qui mène Marcel et Jeanne à un *état hypnotique et hallucinatoire*, et qui donne corps aux visions intérieures des personnages. Cette suggestion s'ancre dans la théorie idéaliste que défend Marcel, et dont la paternité est explicitement attribuée à Villiers de l'Isle-Adam. Au premier acte, Jeanne est en train de lire *L'Ève future*, ce qui donne à Marcel l'occasion de défendre la théorie de «l'illusionnisme» villérien, mixte d'hégélianisme et de schopenhauerisme selon lequel «l'Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. Ce n'est pour moi que l'idée que je puis m'en faire»⁵⁵. Il est alors frappant de constater que c'est Jeanne, pourtant réfractaire à la position théorique de son mari, qui va déclencher le processus de basculement de l'imaginaire littéraire dans le champ du réel. Conformément à une représentation du partage des sexes dominante à l'époque, Marcel est situé au départ du côté de la pensée théorique, là où Jeanne est d'emblée beaucoup plus dans la croyance voire dans la crédulité : terriblement impressionnable, ainsi que toute authentique hystérique (ou peut-être de toute femme), elle prend au pied de la lettre la théorie idéaliste de son époux et elle se met à donner *vraiment* existence à cette «image» idéale d'elle-même que Marcel est censé lui préférer. Captivée – ou captée – malgré elle, et avec force dénégation, par le monde de la littérature, elle est ainsi amenée à suggérer à son mari que son double idéal existe bel et bien. Si elle est au bout du compte la victime de l'hallucination criminelle de Marcel, c'est pourtant bien elle qui fait *littéralement* entrer dans la maison sa concurrente fantasmatique, soumettant inconsciemment Marcel à une suggestion puissante :

JEANNE, tressaillant. – Oh si !... J'ai peur !... J'ai une peur terrible !... Je l'ai entendue !... dans l'escalier !

⁵⁵ V. de l'Isle-Adam, *Reliques*, cité par A.-W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1986, p. 246.

MARCEL. – Je l’ai entendue aussi... je l’ai entendue très nettement... Je l’ai entendue qui montait...

JEANNE. – Ce sont ses pas légers... Elle ouvre la porte maintenant. Elle est dans le vestibule !

MARCEL. – En effet... Elle vient d’ouvrir la porte... et elle est dans le vestibule... qui ôte son manteau...

JEANNE. – Elle a ôté son manteau... Elle passe dans le couloir... Elle passe dans le couloir... Elle va entrer !

MARCEL. – Elle va entrer... Elle entre, Jeanne, elle entre...

JEANNE, au comble de la terreur. – Cache-moi !... ah !... cache-moi !... La voilà qui s’avance vers moi !⁵⁶

Cette scène résonne de façon troublante, encore une fois, avec le tableau d’André Brouillet, et précisément à l’endroit de la lecture qu’en a faite la psychanalyse. Blanche Wittmann, dont la caractéristique est d’avoir été une hystérique particulièrement influençable, s’y trouve en état d’hypnose: les hommes qui la regardent, apparemment guidés par le regard de Charcot lui-même, exercent sur elle un œil clinique et hypnotiseur; mais ne sont-ils pas en réalité soumis à la mise en scène fantasmatique de l’hystérique qu’ils ont eux-mêmes provoquée ? Voici l’analyse qu’en donne J.-B. Pontalis:

Considérons la fameuse *Leçon clinique du docteur Charcot* [sic] peinte par Pierre-André Brouillet en 1887. D’un côté de la salle, les assistants [...] ; de l’autre, entre Charcot et Babinski [...] la patiente surnommée la reine des hystériques. Mais l’angle supérieur gauche du tableau, une planche représentant la «période de contorsions» (ici, l’arc de cercle de la grande crise hystérique, période que la patiente présentée est précisément en train de «vivre», ou de figurer : parfaite circularité de la scène où tous les personnages, et jusqu’aux feux de la rampe – la lumière projetée à travers les hautes fenêtres –, sont en place. Qui ordonne, qui agence la composition ? le maître glabre ou la «reine des hystériques», défaillante et dénudée, prête à répéter la scène, à reproduire le tableau, pourvu que ces Messieurs soient là !⁵⁷

La circularité analysée par Pontalis est similaire à celle du processus dramatique de *L’Imag* : Jeanne, «suggestionnée» par la littérature de son mari, comme Blanche par la gravure au mur, produit une mise en scène fantasmatique à laquelle Marcel se trouve sou-

⁵⁶ M. Beaubourg, *L’image*, Paris, Ollendorff, 1894, pp. 186-187.

⁵⁷ J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 16.

mis, lui-même pris dans la crise hystérique. Marcel est littéralement hypnotisé par la croyance de sa femme, en sorte que le couple se trouve dans la spirale d'une hallucination à deux où les époux finissent par se suggestionner et s'hypnotiser l'un l'autre⁵⁸. Par un effet de bouclage spectaculaire, Marcel est hypnotisé par sa propre théorie, mais *via* l'impressionnabilité hystérique de sa femme dont il a subi la suggestion. L'interprétation scénique de Marcel par Aurélien Lugné-Poe, dont Toulouse-Lautrec a laissé deux lithographies, donnent à voir un jeu en effet *hystérisé*, ce que confirme encore la presse du spectacle, et ce qui, il y a quelques années, nous avait déjà interrogée⁵⁹.

Cette scène hallucinatoire, point d'acmé du drame, offre le modèle d'une expérience hypnotique du regard qui est caractéristique de ce que cherchait à produire, au début des années 1890, la mise en scène symboliste. La compréhension idéaliste de la pièce, à laquelle la préface de l'auteur invite aussi explicitement que fermement, suppose en effet non seulement d'accorder crédit à l'hallucination de Jeanne et de Marcel, mais de partager avec eux l'expérience hypnotique et d'aboutir à la conclusion que *l'Image, qui se manifeste sous la forme d'une image intérieure, a bien une réalité*. Dans la conception symboliste, cette réalité n'est pas seulement de l'ordre du fantasme, au sens psychologique du terme; elle est surtout la manifestation, au sein de la psyché humaine, d'un autre monde tout à fait réel quoiqu'invisible ou inaccessible à l'expérience commune du regard. Autrement dit, Jeanne et Marcel ont raison de croire en cette «Image» qu'ils fantasment; leur délire a une dimension médiumnique qui les fait accéder à une vision supérieure, plus vraie, de l'existence. Voilà pourquoi la grande scène finale a également tout d'une scène de spiritisme – pratique fort en vogue à l'époque, dans tous les milieux d'une société qui croyait aux fantômes⁶⁰. Dans la lecture idéaliste de la pièce, «l'Image» convoquée par le couple est un esprit qui entre dans la maison, gravit l'escalier et pénètre dans la pièce, en un

⁵⁸ Il faudrait bien sûr analyser de ce point de vue les crises conjugales du théâtre strindbergien, écrit à la même époque.

⁵⁹ Voir mon livre *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, pp. 193-197.

⁶⁰ Voir D. Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts vivants*, Paris, Corti, 2011.

cheminement terrifiant qui emprunte clairement à la dramaturgie de *L'Intruse* de Maeterlinck⁶¹.

Cette scène se situe ainsi sur une nouvelle frontière paradigmatique : on peut aussi bien la lire sur un mode psychologique que sur un mode spirite. Et cette «porosité des frontières»⁶² nous renvoie à nouveau aux pratiques médicales de l'époque et au statut, très ambigu, de l'hypnose dans la société du XIXe siècle. Certes, Charcot a cherché à en faire un outil scientifique; il n'empêche: dans l'imaginaire de la fin-de-siècle, il «réactivait l'image traditionnelle du magnétiseur», «autorisant par sa pratique la résurgence d'un substrat mythique», comme l'écrit Bertrand Marquer⁶³. Une circulation trouble entre monde de la médecine et magnétisme est alors attestée, à laquelle puisent de grands écrivains comme Maupassant, Huysmans («Quand je songe que tous les efforts de la science moderne ne font que confirmer les découvertes de la magie d'antan, je reste coi»⁶⁴) ou, bien sûr, Villiers de l'Isle-Adam⁶⁵. A l'Hôpital de la Charité, le Professeur Luys, qui avait appartenu à l'école de Charcot, mettait en expérimentation les pratiques médiumniques⁶⁶ : son chef-préparateur «le Dr Encausse, était aussi connu sous le nom de Mage Papus. Il fréquentait Péladan et Stanislas de Guaita, l'ami de Barrès et fondateur des Rose-Croix»⁶⁷, dont on connaît la proximité avec le mouvement symboliste.

Dans sa préface, Maurice Beaubourg défend le platonisme de sa pièce et l'interprète à travers le fameux mythe de la Caverne : l'Image est une Idée à laquelle les époux idéalistes et «voyants» ont accès au sortir de leur Caverne. Leur cheminement dramatique les conduit à une contemplation – intérieure – des essences, et le meurtre de Jeanne par Marcel constitue le signe, sinon la preuve, de la réalité agissante de cette Image. L'expérience de l'hypnose y sert donc à valider la théorie philosophique platonicienne. Mais on peut affirmer, plus largement et au-delà de cette pièce, que l'hypnose est constitutive de toute expérience symbo-

⁶¹ M. Maeterlinck, *L'intruse* [1890], in *Œuvres*, Paul Gorceix (éd.), Bruxelles, Complexe, 1999. L'acte III de *L'image* reprend le grand motif scénographique maeterlinckien de la veillée sous la lampe, propice à la visitation du mystère.

⁶² B. Marquer, *op. cit.*, p. 298.

⁶³ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁴ Cité par P.-H. Castel, *op. cit.*, p. 544.

⁶⁵ Voir à ce sujet la dernière partie de l'ouvrage de B. Marquer, *op. cit.*, *L'esprit de Charcot. Autopsie du regard clinique*, pp. 295-392.

⁶⁶ P.-H. Castel, *op. cit.*, p. 512.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 543.

liste du regard théâtral: la mise en scène au Théâtre de l'Œuvre, et avant lui au Théâtre d'Art, sans oublier les petites scènes symbolistes du début des années 1890 étudiées par Sophie Lucet⁶⁸, vise à proposer au spectateur une expérience esthétique favorisant les «visions» intérieures, dans une logique de «voyance» alimentée aux sources spirite et hypnotique⁶⁹. L'image intérieure que la mise en scène cherche à déclencher dans la *psychè* du spectateur est une vérité suprasensible, de nature profonde ou supérieure selon les pièces : elle loge tantôt au Ciel des Idées, comme chez Beaubourg, tantôt dans les tréfonds de l'Âme, comme chez Maeterlinck, Régnier ou Saint-Pol-Roux⁷⁰. Elle ne s'atteint qu'au terme d'une expérience esthétique pensée comme un parcours initiatique, et dont l'état hypnotique – provoqué scéniquement par la pénombre, les voix murmurées des comédiens, la fixité fantasmagorique des décors et la lenteur des gestes – est le conducteur médiumnique essentiel.

Une remarquable «porosité des frontières» (B. Marquer) caractérise ainsi non seulement le dispositif médical de la Salpêtrière, ce dont *Une leçon clinique à la Salpêtrière* nous livre la troublante trace picturale, mais également l'expérience du regard – ou *des regards* – qui se déploient à l'époque entre médecine et mise en scène théâtrale. Le champ du spectacle, qui explore alors, avec une systématisme et une intensité toutes particulières, tout ce que l'art nouveau de la mise en scène permet de produire en termes d'expériences oculaires, s'inscrit dans une vaste culture visuelle caractéristique de l'époque : la mise en scène, au tournant des XIXe et XXe siècles en France, est l'aboutissement non seulement de ce qu'Arnaud Rykner a appelé le «changement d'optique» affectant le théâtre occidental depuis le XVIIIe siècle⁷¹, mais également d'une inscription de ce théâtre dans une pluralité d'expériences du «voir» développées au sein de la société, et dont Flo-

⁶⁸ S. Lucet, *Le 'Théâtre en liberté' des symbolistes: dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean de Palacio, Université Paris IV, hiver 1996-1997; *Le 'Théâtre Minuscule': un rêve de théâtre à l'époque symboliste*, in P. Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, «Lieux littéraires/La revue» 4 (2003), pp. 277-296.

⁶⁹ Voir mon livre *La Scène symboliste* cit., chapitre 1: *En quête d'une nouvelle théâtralité*, pp. 13-44.

⁷⁰ Voir à ce sujet, A. Pellois, *Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité*, thèse de doctorat sous la direction de B. Bost, Université de Grenoble, 2006, notamment la troisième partie.

⁷¹ A. Rykner, *Changement d'optique: le regard naturalo-symboliste sur la scène*, in J.-P. Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, «Études théâtrales» 15-16 (1999), pp. 192-206.

rence Baillet a analysé les différentes polarités à partir de l'exemple du théâtre de Frank Wedekind⁷². Les expériences oculaires que nous avons ici nommées «clinique», «haptique», «hypnotique» ou «spirito-hypnotique», constituent ainsi de puissants phénomènes culturels par lesquels le regard ou l'expérience de regarder se trouvent collectivement constitués, modelés et explorés, et dont la mise en scène s'est attachée à développer les potentiels esthétiques.

⁷² F. Baillet, *op. cit.*