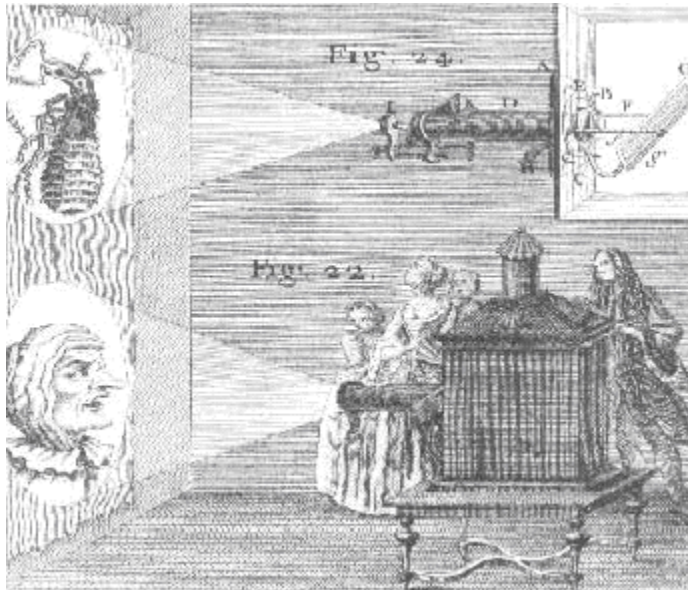


Les fantasmagories de Robertson :
entre « spectacle instructif » et mystification
Emmanuelle Sauvage, Université de Waterloo



Conférence présentée par le groupe de recherche
Lumières allemandes et européennes le 16 avril 2004

Les fantasmagories de Robertson : entre «spectacle instructif» et mystification

Emmanuelle Sauvage, Université de Waterloo

1. Introduction générale et présentation du « fantasmagore »

La fantasmagorie, étymologiquement « l'art de faire parler les fantômes en public », consiste à la fin du XVIII^e siècle à projeter et à animer sur un écran de toile ou de fumée des tableaux miniatures peints sur des plaques de verre ou bien gravés sur un support opaque. Héritière de la lanterne magique dont la technique ne cesse de s'améliorer depuis le XVII^e siècle, cette forme de spectacle connaît un énorme succès au tournant des Lumières. D'une petite peinture ou gravure de facture assez grossière au départ naît, par la fantasmagorie, une image « mouvementée », un tableau lumineux dont les dimensions peuvent varier considérablement.

La possibilité d'animer et d'agrandir ou de rapetisser une image par des manipulations optiques marque une étape dans l'évolution de la notion de tableau. Transposé de la peinture à la rhétorique et à l'esthétique à la faveur de doctrines anciennes encore vivaces à la fin de l'Ancien Régime, comme l'ut pictura poesis, le tableau a, en fin de compte, investi tous les champs de la représentation. Qu'il soit écrit ou iconique, interprété sur une scène ou projeté sur un écran, il a pour principale fonction de catalyser les émotions du spectateur. La théorie de l'effet formulée par l'abbé Dubos, puis prolongée par Diderot, traduit bien cet impératif en rajeunissant le précepte aristotélicien de terreur et de pitié, ainsi que la pragmatique classique contenue dans le triple credo « instruire, plaire et toucher ».

En cherchant à provoquer pareillement les réactions sensibles de leur public, les expérimentateurs du tournant des Lumières, amuseurs publics et charlatans, mécaniciens et physiciens, transforment leurs démonstrations en spectacles à part entière. Cette confusion entre les finalités respectives des arts et des sciences reflète la difficulté des nouveaux savoirs à s'affranchir de leurs origines ésotériques pour se constituer en domaine exotérique. Le statut de l'expérience scientifique est incertain, ramené du côté du jeu, du sensationnel, comme le prouve l'habitude déjà ancienne d'accoler aux noms de sciences les termes « amusemens », « récréations », « divertissemens » et les épithètes correspondantes, ce que montre le titre de Robertson Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute.

Étienne-Gaspard Robertson, abbé de son état, est un personnage touche-à-tout, à la fois peintre, dessinateur, « physicien-aéronaute », mécanicien, opticien, « fantasmagorien » (ou « fantasmagore ») et mémorialiste. Ses activités scientifico-esthétiques sont significatives des croisements qui s'opèrent entre les arts et les sciences à la fin du XVII^e siècle.



Fig. 1. « Monsieur l'Abbé Robert ». Portrait de Robertson par lui-même en 1789. Il est alors âgé de 26 ans. (Collection privée)

Le parcours de ce Belge qui fait carrière en France sous le Directoire et le Consulat se situe lui aussi à la croisée des arts : son goût pour la peinture et ses talents de dessinateur devaient au départ lui fournir un gagne-pain jugé facile, tandis qu'il nourrissait une passion dévorante pour la physique, l'optique, les machines volantes et les machines en général, et qu'il s'était lancé dans l'étude de ces disciplines sans penser en tirer profit. C'est le contraire qui se produit : la peinture et le dessin, qui le mettent quelque temps à l'abri de l'indigence à Paris, seront supplantés par les expériences fantasmagoriques, galvaniques et aérostatiques qui lui rapporteront des revenus substantiels. De la peinture et du dessin il conservera le sens de la mise en scène et de l'effet, qui l'aideront à concevoir ses tableaux fantasmagoriques, appelés aussi « tableaux fantastiques », « tableaux magiques » ou encore « tableaux vivants¹ ».

Un peu comme pour Louthembourg qui, lui, cependant, est un peintre réputé, en comparaison de Robertson, la dramatisation picturale trouve un nouveau champ d'application dans les expérimentations optiques. L'image projetée devient le fonds de commerce de Robertson et son cheval de bataille, puisqu'il luttera pour anéantir, en vain, la concurrence jugée déloyale qui s'approprie son savoir-faire dès 1799. Avant de présenter la machine optique de Robertson, le fantascopie, et les spectacles auxquels cet appareil a donné lieu, avant de souligner les ambiguïtés liées à l'emploi du fantascopie, emploi qui oscille entre « spectacle instructif » et mystification, il s'agira de rappeler brièvement le contexte dans lequel ces expériences optiques voient le jour, en insistant sur le rôle joué par la lanterne magique, qui est à l'origine du fantascopie et de la fantasmagorie.

2. À l'origine de la fantasmagorie : la lanterne magique

L'appareil de base du fantascopie est la lanterne magique, bien connue depuis le XVII^e siècle. L'image quitte la « boîte d'optique », en vogue depuis la Renaissance, pour se projeter sur une surface plane. La lanterne magique est formée d'une caisse en bois de taille variable, surmontée d'une cheminée permettant l'évacuation de la fumée de la lampe à pétrole ou à huile placée à l'intérieur. Munie de lentilles et d'un réflecteur, elle sert à projeter des images diaboliques, érotiques, scatologiques, religieuses ou scientifiques, peintes à la main sur des plaques de verre et placées entre l'objectif et le réflecteur. La première lanterne magique date de 1659. Elle est expérimentée pour la première fois aux Pays-Bas dans le cabinet de l'astronome Christiaan Huygens, puis perfectionnée en Allemagne dans les années 1680 – le jésuite Anathase Kircher en revendique la paternité en 1671².

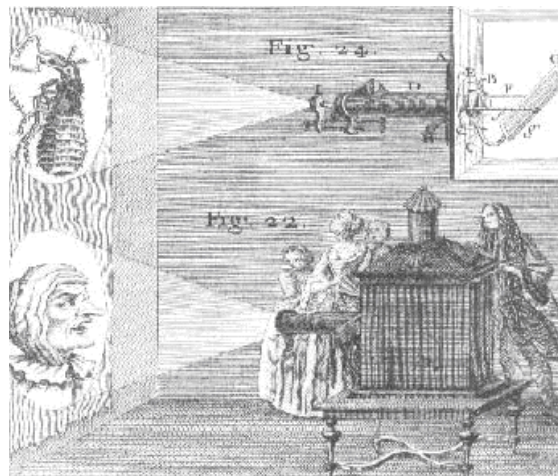


Fig. 2

La lanterne magique sera ensuite colportée partout en Europe et aussi en Chine. Très tôt, les colporteurs ou lanternistes comprennent les enjeux de cette nouvelle forme de spectacle : il faut frapper vite et fort l'imagination d'un public composé surtout d'analphabètes avec des images terrifiantes, édifiantes ou des images obscènes. Mais les sujets évoluent très vite au cours du XVIII^e siècle : afin d'éviter de faire venir chez eux des Auvergnats et des Savoyards, les aristocrates et les bourgeois les plus aisés commandent directement aux ateliers des lanternes pour leur usage personnel.

La lanterne est aussi utilisée comme instrument pédagogique. Le comte de Paroy, autre touche-à-tout plein d'inventivité, met ses talents de peintre et de lanterniste au service de l'éducation du Dauphin : il compose pour le fils de Marie-Antoinette des images bibliques et historiques, que la prise des Tuileries de 1792 ne lui permet pas d'achever. Le comte de Paroy est aussi celui qui conseille à Robertson d'améliorer la lanterne de Paul Philidor et de monter un spectacle pour enfants³.

Paul Philidor, dont l'identité n'est pas fermement établie, est le premier à utiliser le mot « phantasmagorie » pour désigner ses spectacles avec apparitions de spectres et évocations de personnages célèbres. Vraisemblablement, Robertson assiste plusieurs fois aux spectacles de Philidor annoncés dans le *Journal de Paris* fin 1792. C'est là que serait née sa vocation de fantasmagore. Le comte de Paroy conseille à celui qui ne s'appelle pas encore Robertson, mais l'abbé Robert, d'ajouter le suffixe – *son* à son nom⁴. Anglomanie oblige et succès de l'optique anglaise... Ces informations et anecdotes sur la collaboration de Paroy à l'entreprise de l'abbé Robert sont couchées dans les *Mémoires* du comte. Pourtant, aucune trace de ces deux inspireurs, Paroy et Philidor, n'apparaît dans les *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* de Robertson.

3. Le fantascopie de Robertson et les techniques de projection d'images « mouvementées »

La lanterne magique de Philidor ne suffit pas à satisfaire l'intérêt de Robertson pour les images animées. Le public des enfants ne l'intéresse pas davantage. Il a un autre rêve en tête. À l'occasion de ses démêlés judiciaires avec les frères Aubée, ses premiers assistants, il dépose une demande de brevet d'invention pour « Le fantascopie ou perfectionnement de la lanterne de Kircher ». Il obtient son brevet le 17 mars 1799. Les remarques formulées par sa biographe Françoise Levie, qui a pris connaissance du mémoire accompagnant la demande de brevet, mettent en lumière plusieurs aspects curieux de la démarche de Robertson⁵.

D'abord, d'un point de vue technique, il se montre selon elle très imprécis dans la description du fonctionnement de son appareil, difficile à fabriquer en suivant les indications données, comme s'il avait voulu en garder le secret, sachant que la loi sur les brevets à l'époque n'exigeait pas de démonstration préalable. Ensuite, il ne mentionne à aucun moment les mots « phantasmagorie » ou « spectacle » dans le mémoire. La machine s'adresse aux artistes, aux savants et aux enseignants : elle est présentée comme un substitut du microscope solaire. Robertson ne fait aucune allusion à ses activités de fantasmagore, alors que c'est pour les protéger qu'il a déposé un brevet. Vraisemblablement, il cherche à se faire oublier comme créateur de spectacles à succès et préfère jouer la carte du savant. D'ailleurs, la demande de brevet est au nom de Robert et non de Robertson, son nom de fantasmagore. Il se présente comme professeur de physique au département de l'Ourthe, en Belgique, alors qu'il n'a jamais occupé le poste qu'on lui a proposé là-bas. Bref, beaucoup de mystères entourent le brevet du fantascopie et son dépositaire.

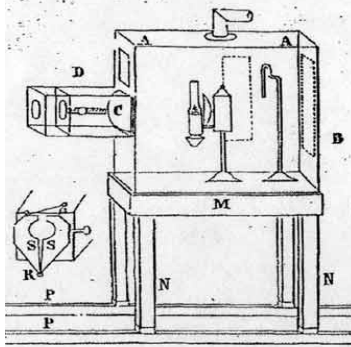


Fig. 3. Schéma du fantascopie tel que présenté dans les *Mémoires* de Robertson

Dans sa version achevée, le fantascopie est une grosse boîte de projection mobile capable d'effectuer simultanément deux manipulations devenues banales aujourd'hui : d'une part, les fondus enchaînés, appelés aussi « vues fondantes » (traduction de « *dissolving views* ») et, d'autre part, les *travellings* avant et arrière, effectués derrière la toile de projection. La rétroprojection constitue une innovation majeure par rapport à l'usage traditionnel de la lanterne magique (Fig. 4 et 7).

Le système d'éclairage à l'intérieur de la caisse comprend une ou plusieurs lampes (« quinquets ») et des miroirs disposés derrière ces sources lumineuses. La lanterne est munie d'un tube optique de forme carrée contenant un jeu de lentilles réglables grâce à une crémaillère (Fig. 3, C) et, à son extrémité, un « œil-de-chat », c'est-à-dire un « diaphragme à deux lames, manœuvrables au moyen de ficelles⁶ » ou avec une petite manivelle et un bouton (Fig. 3, R). À ce dispositif s'ajoute le système des doubles plaques introduites dans le passe-vues, à la jonction de la caisse et de l'objectif. L'une, fixe, représente le corps de la figure projetée; l'autre, superposée à la première, est mobile. Actionnée avec des ficelles, elle permet d'animer les yeux, la langue ou les membres, comme le bras d'un squelette tenant une faux (Fig. 7).

Monté sur rails ou sur roulettes, le dispositif doit être entièrement dissimulé derrière la toile de projection, « un rideau blanc de percale fine bien tendu, qu'il faut provisoirement dissimuler à la vue des spectateurs par un rideau d'étoffe noire⁷ ».



Fig. 4. D'après une gravure tirée du *Magasin pittoresque* (1849)

Robertson précise que « pendant la marche [du] chariot [...], le physicien doit faire concorder les progrès de l'objectif et les mouvements des lames⁸ » : autrement dit, il faut synchroniser le déplacement du fantascopie derrière le rideau avec le réglage des lentilles et de l'« œil-de-chat » afin d'obtenir des effets de clarté ou de flou, d'assombrissement ou d'éclaircissement, de rétrécissement ou d'agrandissement, suivant que le fantascopie se trouve tout près de l'écran ou

qu'il s'en éloigne. L'agrandissement est déjà connu en France grâce au « mégascope » du physicien Charles⁹ qui projette des corps non transparents comme les bas-reliefs, les gravures et les médailles. Robertson combine donc ses propres découvertes avec celles de Charles et des savants qui ont amélioré la technique de la lanterne magique depuis l'époque de Kircher. Il projette aussi ses images dans la fumée selon divers procédés bien connus à la fin du siècle. C'est l'abbé Guyot qui en explique la technique dans ses *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* publiées en 1769¹⁰.



Fig. 5. Projection d'image dans la fumée

Robertson crée beaucoup d'autres effets optiques décrits dans ses *Mémoires* : par exemple, la démultiplication d'ombres appelée la « danse des sorcières », qui « consiste à faire bouger des ombres démultipliées grâce à l'emploi de plusieurs chandelles que l'on agite¹¹ » pour produire une lumière mouvante. Il met en place un système de double projection avec deux fantoscopes, crée des « fantômes ambulants », tel « Diogène avec sa lanterne¹² » ; il fait aussi participer des acteurs costumés lors de ses fantasmagories vivantes en ombre chinoise¹³.

4. Description d'une séance de fantasmagorie

À Paris, Robertson présenta ses spectacles dans deux salles différentes : au premier trimestre de 1798, il s'installe au pavillon de l'Échiquier, puis à partir de 1799, au couvent des Capucines. Ses *Mémoires* font état de ses diverses expériences et renferment aussi les témoignages les plus élogieux des journalistes et témoins de l'époque. Voici le texte de la première annonce publique destinée à présenter la première fantasmagorie de Robertson. Cette annonce date du 20 janvier 1798 (1^{er} pluviôse), le spectacle ayant lieu trois jours plus tard :

Apparition de spectres, Fantômes et Revenants, tels qu'ils ont dû et pu apparaître dans tous les temps, dans tous les lieux et chez tous les peuples.

Expériences sur le nouveau fluide connu sous le nom de galvanisme, dont l'application rend pour un temps le mouvement aux corps qui ont perdu la vie. Un artiste distingué par ses talents y touchera de l'harmonica. On souscrit pour la première séance qui aura lieu mardi, 4 pluviôse, au Pavillon de l'Échiquier¹⁴.

Cette annonce sera réutilisée presque telle quelle pour la publicité des spectacles du couvent des Capucines, un an plus tard. La fantasmagorie débutait en général par des expériences de physique expérimentale : le galvanisme, le magnétisme et les démonstrations recourant à l'électricité sont à la mode¹⁵. Suivait le spectacle principal, composé de projections lumineuses sur des supports variés. Aux effets visuels s'ajoutent des effets acoustiques créés par les « sons déchirants de l'harmonica » et par le tamtam chinois utilisé aux moments forts du spectacle, quand par exemple surgit la tête de Méduse, qui doit donner l'impression de se jeter sur le public. Des bruitages sont produits par un instrument imitant la pluie, le vent, l'ouragan, le tonnerre et la cloche funèbre. Pour couronner le tout, des odeurs d'encens sont diffusées dans la salle de spectacle¹⁶.

Ces expériences multisensorielles impressionnèrent beaucoup le public. D'après Laurent Mannoni, « certains fantasmagores s'amuserent même à électrocuter et à droguer leur public. Les premiers spectateurs de la fantasmagorie sortirent réellement choqués des séances, après avoir subi des décharges électriques, des bouffées d'opium et l'assaut terrifiant d'images macabres, mobiles et lumineuses¹⁷ ». Le programme du premier spectacle annoncé dans les feuilles publiques attira au Pavillon de l'Échiquier une foule de spectateurs, à tel point que, victime de son succès prématuré, Robertson dut renoncer à présenter l'intégralité du spectacle. Pas d'utilisation du fantascope ce soir-là, mais seulement une séance de galvanisme.

L'accès sera désormais limité à soixante personnes et il est précisé dans un avis publié le 25 janvier 1798 que « la séance une fois commencée, il sera impossible d'y être admis¹⁸ ». Quelques semaines plus tard, le chroniqueur Poultier, du journal *l'Ami des Lois*, relate en détail le déroulement d'une séance :

À sept heures précises, un homme pâle, sec, entra dans l'appartement où nous étions; après avoir éteint les bougies, il dit : Citoyens et messieurs, je ne suis point de ces aventuriers, de ces charlatans effrontés qui promettent plus qu'ils ne tiennent : j'ai assuré, dans le *Journal de Paris*, que je ressusciterais les morts, je les ressusciterai. Ceux de la compagnie qui désirent l'apparition de personnes qui leur ont été chères, et dont la vie a été terminée par la maladie ou autrement, n'ont qu'à parler; j'obéirai à leur commandement. Il se fit un instant de silence; ensuite un homme en désordre, les cheveux hérissés, l'œil triste et hagard, la physionomie *arlésienne*, dit : Puisque je n'ai pu, dans un journal officiel, rétablir le culte de Marat, je voudrais au moins voir son ombre.

Robertson verse, sur un réchaud enflammé, deux verres de sang, une bouteille de vitriol, douze gouttes d'eau-forte, et deux exemplaires du journal des *Hommes-Libres*; aussitôt s'élève, peu à peu, un petit fantôme livide, hideux, armé d'un poignard, et couvert d'un bonnet rouge : l'homme aux cheveux hérissés le reconnaît pour Marat; il veut l'embrasser, le fantôme fait une grimace effroyable et disparaît¹⁹.

L'expérience se renouvelle avec l'apparition d'autres ombres de disparus : un jeune homme réclame l'apparition de sa bien-aimée « dont il montre le portrait en miniature au fantasmagorien, qui jette sur le brasier des plumes de moineau, quelques grains de phosphore et une douzaine de papillons; bientôt on aperçoit une femme, le sein découvert, les cheveux flottants, et fixant son jeune ami avec un sourire tendre et douloureux²⁰ ». D'autres revenants sont ressuscités : un autre homme veut voir sa femme une dernière fois; un Suisse, qui serait Laharpe en personne, l'un des directeurs de la République Helvétique proclamée quelques jours auparavant, le 22 mars 1798, réclame l'apparition de Guillaume Tell; Delille veut voir Virgile, un autre auteur demande l'ombre de Voltaire. À chaque fois, Robertson déploie un arsenal de produits chimiques et d'accessoires symbolisant les personnages ressuscités : des flèches et un grand chapeau pour Guillaume Tell; une couronne de laurier pour Virgile; du sang, du vitriol et de l'eau-forte pour Marat; des plumes d'oiseau et une poignée de papillons séchés pour les jeunes femmes. Il crée aussi les fantômes de Robespierre sortant de son tombeau, de Lavoisier et de Rousseau²¹.

Robertson sait parfaitement s'adapter à son public. Il joue sur la crédulité des gens frappés par l'environnement visuel, sonore et olfactif dans lequel naît la fantasmagorie et sur les approximations dans la ressemblance entre les disparus et l'image qu'il en propose grâce à ses portraits-types peints sur verre. Dans l'émoi suscité par l'apparition, le public n'y voit que du feu.

Il sait aussi s'adapter aux circonstances politiques, avec sa série d'images de célébrités de la Révolution; il sait flatter l'esprit républicain, tandis qu'il serait plutôt favorable à un monarchisme modéré. Plus jeune, il est le précepteur des enfants de madame Chevalier, qui réunit dans son salon des habitués de la Cour. En pleine Terreur, il se joint aux muscadins lors des réunions aristocratiques et des bals de l'hôtel Richelieu²².

Désormais, il s'adresse à un public de tous poils et doit se méfier des agents du pouvoir et de

leurs mouches. D'ailleurs, il fait les frais d'une provocation qui l'oblige à renoncer pour un temps à ses fantasmagories à Paris. Poulthier rapporte que lors de la séance à laquelle il assiste, « un chouan amnistié demande à Robertson s'il pouvait faire revenir Louis XVI », ce à quoi le fantasmagorien aurait répondu : « J'avais une recette pour cela, avant le 18 fructidor, je l'ai perdue depuis cette époque : il est probable que je ne la retrouverai jamais, et il sera désormais impossible de faire revenir les rois de France²³. » Des scellés sont apposés sur une partie de son matériel. Robertson se réfugie à Bordeaux.

Son retour à Paris lui réserve plusieurs surprises : l'un des frères Aubée, ses anciens assistants, a usurpé sa réputation et sa technique pour le bénéfice du propriétaire du Pavillon de l'Échiquier. Robertson s'installe dans une nouvelle salle, plus spacieuse, située dans l'ancien couvent des Capucines, près de la place Vendôme. L'endroit se prête aux apparitions fantasmagoriques : l'église renferme plusieurs tombeaux, reliques et cercueils abandonnés au hasard des transformations de l'édifice. La salle où Robertson emménage est décrite ainsi :

Après plusieurs détours propres à changer l'impression que l'on conserve du bruit profane d'une grande cité, après avoir parcouru les cloîtres carrés de l'ancien couvent, décorés de peintures fantastiques, et traversé mon cabinet de physique, on arrivait devant une porte d'une forme antique, couvertes d'hiéroglyphes, et qui semblait annoncer l'entrée des mystères d'Isis. On se trouvait alors dans un lieu sombre, tendu de noir, faiblement éclairé par une lampe sépulcrale, et donc quelques images lugubres annonçaient seules la destination; un calme profond, un silence absolu, un isolement subit au sortir d'une rue bruyante, étaient comme les préludes d'un monde idéal²⁴.

La salle de projection doit inspirer le recueillement et la terreur religieuse, Robertson ne se prive pas de le répéter dans ses *Mémoires*. À sa façon, il renoue avec la tradition de l'art divinatoire de l'Antiquité, l'ancêtre de la fantasmagorie selon les historiens chez qui il puise ses références. Il compte sur l'ambiance macabre des Capucines pour asseoir son prestige de fantasmagorien.

5. Discours des Lumières et pratiques occultes

Lui qui est pourtant un fervent admirateur des sciences nouvelles, qui partage l'esprit des Lumières et défend à chaque page de ses *Mémoires* l'idée que le savoir doit permettre de triompher de la superstition, lui qui déclare que les découvertes de la physique expérimentale doivent être expliquées comme des faits réels et non des prodiges de la sorcellerie, manifeste en dépit de tout cela une ambiguïté typique de son temps.

Il prétend vouloir éclairer le public, mais commence par le plonger dans le noir et lui tenir un discours qui fait appel aux sentiments les plus archaïques. En guise de prévention contre les fausses croyances et les interprétations surnaturelles, il ouvre ses séances de fantasmagorie par des allocutions qui contribuent davantage à mystifier le spectateur qu'à lui faire comprendre la nature des phénomènes qu'il provoque :

Les expériences qui vont se passer sous vos yeux doivent intéresser la philosophie; elle peut voir ici les égarements de l'esprit humain, et cette histoire vaut bien celle de la politique de quelques nations. Les deux grandes époques de l'homme sont son entrée à la vie et son départ. Tout ce qui lui arrive peut être considéré comme placé entre deux voiles noirs et impénétrables qui recouvrent ces deux époques, et que personne n'a encore soulevés. Des milliers de générations sont là debout devant ces voiles noirs, des torches à la main, et s'efforçant de deviner ce qui peut se trouver de l'autre côté [...]. Beaucoup d'imposteurs ont profité de cette curiosité générale pour étonner l'imagination attristée par l'incertitude de l'avenir. Mais le plus morne silence règne de l'autre côté de ce crêpe funéraire; et c'est pour suppléer à ce silence [...] que les mages, les sibylles et les prêtres de Memphis emploient les prestiges d'un art inconnu, dont je vais tâcher de développer quelques moyens sous vos yeux²⁵.

C'est donc, d'après lui, être philosophe que d'observer sur soi les dérèglements de l'imagination engendrés par une machine. Ce que Robertson, en fin de compte, demande au spectateur, c'est de se dédoubler en observateur raisonnable de ses réactions irrationnelles. On remarquera le glissement de la posture philosophique vers l'abandon aux « prestiges d'un art inconnu », par le biais de l'allégorie de la fantasmagorie elle-même, qui montre la foule inquiète face à son destin, placée devant la toile, en attente d'une révélation divine. Le fantasmagore, qui se présente comme le contraire d'un imposteur, procède pourtant à un curieux mélange entre le discours des Lumières, exploité à qui mieux mieux, et les références occultes.

Ailleurs, il affirme à propos des faits prétendument surnaturels qu'on explique en les rendant visibles aux yeux de tous, « que s'ils confirment les spéculations de la science, et satisfont aux prévisions des hommes instruits, ils précèdent aussi chez le vulgaire les bienfaits de l'instruction, et y suppléent efficacement²⁶ ». Et de donner l'exemple de ceux qui n'ont pas le temps ou la capacité de lire et à qui la fantasmagorie peut servir de « spectacle instructif », à l'inverse des pratiques de la Grèce antique et de l'Égypte ancienne qui entretenaient selon lui la mystification au moyen d'artifices grossiers et ne cherchaient à aucun moment à ouvrir les yeux des spectateurs. On peut toutefois se demander si lui-même cherchait à éclairer son public et si les avertissements préliminaires mettaient réellement les spectateurs en garde « contre l'impression morale des effets dont il [les] rend[ait] témoin[s]²⁷ ».

Robertson anticipe sur les accusations de charlatanisme qui pèsent sur ses expériences en répétant que ses tableaux fantasmagoriques ne sont que la manifestation de réalités physiques explicables et reproductibles à volonté. Il s'efforce au début de ses *Mémoires* de démystifier ces phénomènes supposément surnaturels en expliquant que les faux miracles chrétiens et les oracles antiques étaient souvent motivés par la cupidité du clergé et des puissants, désireux de prévenir les vindictes populaires, ou étaient dus plus simplement à la volonté d'assurer au lieu de dévotion une source de revenus si l'endroit en question ne possédait pas d'autres ressources économiques²⁸. De tels propos laissent songeur quand on sait que Robertson a bâti sa fortune sur les fantasmagories.

Il se défend bien de manipuler son public en argumentant ainsi : « Si je ne cherchais qu'à vous inspirer de la terreur, je m'y prendrais tout autrement : vous ne seriez admis qu'isolément, parce que les personnes qui vous entourent paralysent votre imagination par leur présence et leurs réflexions²⁹. » Cela n'est pas si sûr : les réactions individuelles s'enchaînant les unes aux autres, elles aboutissent à des réactions collectives qui sont loin de freiner la peur.

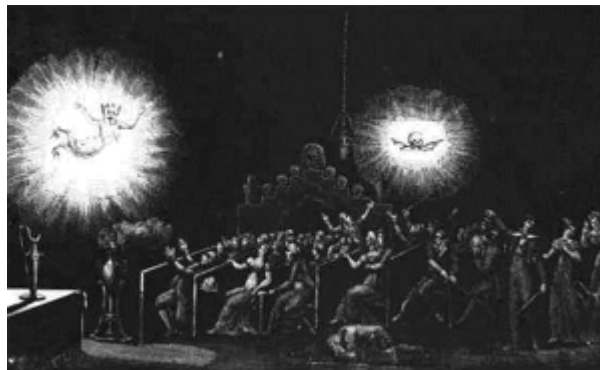


Fig. 6

Robertson accuse « les Mesmer, les Cagliostro, les Lavater » d'avoir abusé leur public en ne procédant à leurs expériences que sur des personnes « dont ils avaient pénétré le caractère, et auxquelles ils avaient inspiré la plus aveugle confiance³⁰ ». Malgré ses reproches et ses protestations d'innocence, il n'a pas agi différemment : lui aussi a profité de l'empire qu'il exerçait sur les personnes réclamant l'ombre de leurs proches disparus, comme cette veuve éplorée dont

il dessine de mémoire le portrait du mari, qu'il a connu, « certain que l'imagination malade de la spectatrice ferait le reste³¹ ».

L'allocution de clôture des séances de fantasmagorie devait frapper le dernier coup : « j'ai tâché de vous montrer ce que la physique a de plus occulte, ces effets qui parurent surnaturels dans les siècles de la crédulité; mais il me reste à vous en offrir un qui n'est que trop réel [...]. Voici le sort qui vous est réservé, voilà ce que vous serez un jour; souvenez-vous de la fantasmagorie³². » Et de faire surgir au milieu de la salle un squelette de jeune femme debout sur un piédestal, jouant le rôle de vanité ou de *memento mori*, rappelant aux humains l'issue fatale de l'existence (comme la Pythonisse d'Endor qui orne l'annonce des fantasmagories au couvent des Capucines). Il est à noter que la panoplie d'images projetées sur écran de percale ou de fumée est constituée en grande partie de *memento mori* (crânes ailés, squelettes articulés, etc.).



Fig. 7. Au couvent des Capucines

Robertson présente dans ses *Mémoires* un « Petit répertoire fantasmagorique³³ » qui dresse la liste des sujets traités. On trouve ainsi des personnages mythologiques (Méduse, Vénus, « les trois Grâces changées en squelettes », « Proserpine et Pluton sur leur trône », « Orphée rependant Eurydice »), bibliques (David et Goliath, « l'ombre de Samuel apparaissant à Saül »), des images religieuses (« Apothéose d'Héloïse », « la nonne sanglante ») et des figures littéraires (« Pétrarque et Laure à la fontaine de Vaucluse »). Certains sujets sont fournis par un certain M. de Sallabéry, par exemple « La danse des Morts, d'après Holbein », qui est aussi la première image projetée par Huygens en 1659³⁴.

Chez Robertson, la superposition des références païennes et chrétiennes à l'intérieur du couvent est typique du syncrétisme religieux de l'époque. Après la disparition des cultes instaurés sous la Terreur (culte de la Raison, fin 1793, et culte de l'Être suprême en mai 1794) s'opéra un retour en force de l'ésotérisme et des pratiques mystiques sur les scènes de théâtre, dans les salons privés, où l'on commença à convoquer les morts et à faire tourner les tables, et dans les salles de fantasmagorie. La campagne d'Égypte favorisa certainement le regain d'intérêt pour les mystères de l'Égypte ancienne, dans une fin de siècle où la raison vacillait sous la poussée des anciennes peurs revenues comme des fantômes après la décapitation des certitudes politiques.

La combinaison du savoir scientifique de Robertson et des effets magiques qu'il en obtient sur fond de syncrétisme religieux est à l'image des alliances contre nature qui ont lieu, à la fin du XVIII^e siècle, entre sciences nouvelles et savoirs anciens, entre matérialisme et spiritualisme, autant d'alliances qui font resurgir un fonds de croyances, de mythes et de superstitions que les tentatives d'éradication des Lumières n'ont fait qu'exacerber. La chimie prenant source dans l'alchimie, la physique faisant commerce avec la métaphysique, l'idée de nature se métamorphose de façon inquiétante sous l'influence du credo du surnaturel. Pourtant, les scientifiques de l'époque, tout comme Robertson, ne cessent de proclamer leur volonté de rationaliser le savoir et de le couper de ses racines occultes. En dépit de leurs déclarations de principe, le retour aux savoirs anciens issus de la mythologie gréco-latine et égyptienne fait partie

d'un mouvement plus vaste de retour aux origines, de régénération de l'humain et de la société, comme le montre Daniela Galligani dans *Mythe, Machine, Magie*³⁵.

Cette association de l'occultisme et de l'esprit scientifique évoque à bien des égards le contexte dans lequel naît la lanterne magique au XVII^e siècle, en Hollande. Elle aussi est « fille de l'optique, des sciences, des arts et de la magie³⁶ ». Avant d'être qualifiée de magique, elle était d'ailleurs baptisée « lanterne de peur ». Son inventeur, Christiaan Huygens, était un protestant *a priori* peu enclin à ajouter foi aux superstitions et à adorer les images. Il est conscient du danger que peut représenter la projection d'images devant un public non averti et refuse d'en dévoiler la technique pendant plus de dix ans³⁷.

Robertson agira de même, moins cependant pour mettre son art à l'abri des utilisations dangereuses en public que pour s'assurer le monopole de la projection des images suivant cette technique. Il prétend que si sa subsistance n'avait pas reposé sur « un secret aussi simple³⁸ », il en aurait donné la formule à l'astronome Delalande et au physicien Charles qui ont essayé en vain de percer le mystère des fantasmagories. Il ne révélera jamais ses trucs, sauf lors du procès intenté contre ses anciens assistants, et plus tard dans ses *Mémoires*. Il pense se protéger en déposant un brevet en 1799, mais la fantasmagorie survit chez ses concurrents sous d'autres noms : « fantomagie », « expériences de physico-magico-philidorisme », « fantasmaparastisie » et, quelques années plus tard, « psychagogie³⁹ ». La divulgation du procédé du fantascope fait naître une multitude de vocations de fantasmagore. C'est ainsi que cesse le monopole de Robertson qui perd son procès et se voit dépossédé de son secret : « l'enfer n'eut plus de coulisse, en un mot, il n'y eut plus de chambre obscure⁴⁰ ». Les « machines à fantômes » se répandent partout en Europe, un commerce s'établit entre Paris et Londres.

6. Conclusion

Les activités physico-spectaculaires de Robertson révèlent chez lui une attirance pour le fugace et le fragile : ses manipulations sur le fluide galvanique, sur la lumière, sur l'air qui porte les aérostats, sur les mécaniques subtiles, tout cela traduit un désir de maîtriser l'éphémère, de retenir l'impalpable. Ses fantasmagories mettent en scène un univers évanescant : les dernières pulsations de vie sont saisies grâce au galvanisme, les tableaux lumineux, sitôt formés, se décomposent en figures grimaçantes qui font office de *memento mori* inlassablement répétés. Robertson renvoie les spectateurs à leurs angoisses en faisant apparaître sous leurs yeux l'image d'un Danton, d'un Robespierre ou d'un Marat, alors que tous cherchent à conjurer un passé récent encore douloureux. Il faudra attendre six décennies avant que l'objectif photographique ne fixe pour l'éternité l'image ultime des morts avant leur ensevelissement.

Robertson cède au goût ambiant pour l'occultisme sans expliquer la nature physique des images, sans démontrer le mécanisme optique à l'origine du sentiment de peur, en se gardant bien de divulguer son secret de fabrication. Il a beau affirmer que « pour accoutumer les esprits⁴¹ » aux phénomènes de la nature, il faut d'abord accoutumer les yeux, il se contente de procurer des émotions fortes à un public non averti, sans passer à l'étape de l'élucidation du mystère, qui romprait forcément le charme de la fantasmagorie. Le spectacle, qui s'ouvre et se referme sur des paroles édifiantes, plus ou moins sibyllines, est plus mystificateur qu'instructif auprès d'un tel public.

Les spectateurs demeurent seuls devant la toile ou la fumée qui émane des lampes truquées, « s'efforçant de deviner ce qui peut se trouver de l'autre côté », pour reprendre les termes du discours d'ouverture de la fantasmagorie. La rationalisation scientifique reste l'apanage des académies et des cercles restreints de physiciens, chimistes et mécaniciens. Si, lors de ses expériences galvaniques qui ouvrent les fantasmagories, Robertson « maintient [...] des effets d'imagerie dans les procédures de démonstration, fait souvent de l'obtention de la preuve un spectacle⁴² », il en va de même dans les hauts lieux du savoir où la démonstration ne peut guère se passer d'une mise en scène.

Ainsi, la présentation du mémoire d'Alessandro Volta sur l'électricité devant les membres de l'Institut national au palais du Louvre est assortie de travaux pratiques : lors de la séance du 9 novembre 1801 – à laquelle participe Bonaparte –, l'assistant de Volta, qui n'est autre que Robertson, procède à l'inflammation spectaculaire de l'hydrogène au moyen d'une étincelle électrique. Le procédé fait l'objet d'une explication détaillée qui se déroule pendant trois séances devant l'assemblée des meilleurs physiciens du temps.

Les effets optiques de la fantasmagorie ne deviennent, eux, un « spectacle instructif » que lorsque Robertson doit expliquer à la justice le fonctionnement de son fantascopie : il semble qu'il n'ait jamais si bien atteint son but qu'à ce moment-là.

© Emmanuelle Sauvage - Reproduction interdite

¹ Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, Langres, Clima éditeur, coll. « Café livres », 1985, p. 127, 134 et 170.

² Voir Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, coll. de la Cinémathèque française, 1995, p. 97.

³ Voir Jean-Philippe-Guy Le Gentil, *Mémoires du comte de Paroy : souvenirs d'un défenseur de la famille royale pendant la Révolution*, publiés par Étienne Charavay, Paris, Plon, 1895, p. 282.

⁴ Voir *ibid.*, p. 281.

⁵ On lira Françoise Levie, *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Longueuil et Bruxelles, Les Éditions du Prépambule et Sofidoc, coll. « Contrechamp », 1990, p. 99 et suiv.

⁶ Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 73.

⁷ Robertson, *op. cit.*, p. 185.

⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹ Voir *ibid.*, p. 189.

¹⁰ Voir Françoise Levie, *op. cit.*, p. 86 et suiv.

¹¹ Patrick Désile, *op. cit.*, p. 75.

¹² Robertson, *op. cit.*, p. 202.

¹³ Voir Françoise Levie, *op. cit.*, p. 318-319.

¹⁴ Cité dans *ibid.*, p. 79.

¹⁵ D'ailleurs, Robertson n'est pas peu fier d'avoir servi de guide et d'assistant à Alessandro Volta de passage à Paris. Voir *op. cit.*, p. 150 et suiv.

¹⁶ Voir *ibid.*, p. 203-205.

¹⁷ Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Cité dans Françoise Levie, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹ Robertson, *op. cit.*, p. 131.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Voir *ibid.*, p. 164.

²² Voir *ibid.*, p. 65 et suiv.

²³ *Ibid.*, p. 133.

²⁴ *Ibid.*, p. 162.

²⁵ *Ibid.*, p. 163.

²⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁷ *Ibid.*, p. 98.

²⁸ Voir *ibid.*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

³⁰ *Ibid.*, p. 166.

³¹ *Ibid.*, p. 168.

³² *Ibid.*, p. 165.

³³ *Ibid.*, p. 170-174.

³⁴ Voir Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 98-99.

³⁵ Voir Daniela Galligani, *Mythe, Machine, Magie. Fictions littéraires et hypothèses scientifiques au Siècle des lumières*, traduit de l'italien, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 9-12 et 120-121.

³⁶ Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 97.

³⁷ Voir *ibid.*, p. 98-99.

³⁸ Robertson, *op. cit.*, p. 181.

³⁹ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « réf. », 1995, p. 160 et 166.

⁴⁰ Robertson, *op. cit.*, p. 182.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴² Philippe Blon, « Présentation », *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, Langres, Clima éditeur, Café livres, 1985, p. 19.