

Introduction.

Dispositifs et performativités de l'automate

Mireille Berton et Stéphane Tralongo

Sous quelles formes, réalisées aussi bien qu'imaginaires, l'automate s'est-il déployé ou plutôt *redéployé* dans le tournant du xx^e siècle ? Comment les cultures spectaculaires de cette époque ont-elles interprété, remanié ou recomposé cette figure emblématique de la modernité technico-scientifique ? En quels endroits et dans quelles conditions a-t-elle pu faire spectacle, voire être érigée en modèle esthétique et performatif ? De quelles manières est-elle venue cristalliser certaines des préoccupations prégnantes du monde du spectacle – dans sa diversité : le théâtre dramatique ou lyrique, le ballet, le café-concert, le music-hall, le théâtre de magie, le magnétisme de scène, les marionnettes et le cinéma des premiers temps –, un monde alors secoué par des soubresauts techniques, esthétiques, sociaux et économiques ?

Telles sont les interrogations au principe de ce livre, où s'engage une exploration de la figure de l'automate à la croisée des études littéraires, théâtrales, cinématographiques et médiatiques. Emprunté à l'écrivain symboliste Villiers de L'Isle-Adam et à son roman *L'Ève future*¹, le terme d'« outre-humain », qui donne son titre à l'ouvrage, nous a aussi été suggéré, dans une large mesure, par la fortune critique qu'a connue cette œuvre littéraire dans le champ de l'histoire et de l'esthétique du cinéma en une quarantaine d'années, depuis l'essai d'Annette Michelson (1984) jusqu'à celui de Laura Mulvey (2021)².

1.– Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.

2.– Annette Michelson, « On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy », *October*, vol. 29, été 1984, p. 3-23 ; Laura Mulvey, « The Metaphor of the Beautiful Automaton Reanimated: Artifice, Illusion, and Late Style in *Vertigo* », dans Sidney Gottlieb et Donal Martin (dir.), *Haunted by Vertigo: Hitchcock's Masterpiece*

Évocatrice de performativités hybrides, la notion d'« outre-Humanité » renvoie, chez Villiers de L'Isle-Adam, à l'idée d'un *au-delà* de l'humain, où les inventions techniques se conjuguent avec les phénomènes spiritistes, et qui s'incarne, au sein du roman, dans le personnage d'Hadaly. Cette notion nous a ainsi semblé propice à une analyse des techniques spectaculaires de simulation de la vie qui ne soit pas déliée d'un examen des imaginaires de l'automate constitués à partir ou autour desdites techniques. En même temps, elle désignait d'emblée deux directions pour la recherche à entreprendre : d'une part, celle des matériaux, des techniques, des automates de magie et de la machinerie du spectacle ; d'autre part, celle de l'occultisme, des sciences du psychisme, des théories de l'automatisme psychologique et de leurs mises en scène autant que de leurs imaginaires.

Dans cette perspective, les travaux rassemblés ci-après s'attachent à dénouer certains des entrelacs de discours, de techniques, d'agentivités et de représentations ayant donné une consistance spectaculaire à l'automate pour les publics européens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. En cela, ils abordent tous, d'une façon ou d'une autre, des questions qui relèvent de l'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition, suivant l'approche dont François Albera et Maria Tortajada ont jeté, il y a une vingtaine d'années, les bases théoriques et méthodologiques, et qu'ils n'ont eu de cesse d'approfondir depuis lors. Dans leur texte « L'Épistémè "1900" », qui s'ouvre d'ailleurs sur une allusion à la figure de l'horloger et à ses automates, la « grille d'analyse » esquissée pour « étudier le fonctionnement concret des divers dispositifs de vision³ » permet déjà d'enserrer l'automate et de dégager ses problématiques singulières. En effet, cette grille vise notamment des dispositifs où la représentation advient « au moyen d'une *effigie* comme une statue de cire ou de pierre ou comme un mannequin⁴ ». Dans le prolongement de leurs travaux, une telle analyse « en dispositif » de l'automate a justement été engagée⁵. Au sein de cet ouvrage, des questionnements portant sur des articulations entre un « spectateur » et une « machinerie », un « spectateur » et une

Then and Now, New Barnet, John Libbey, 2021, p. 219-233. Nous revenons plus loin dans l'introduction sur cette fortune critique.

- 3.- François Albera et Maria Tortajada, « L'Épistémè "1900" », dans André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne, Payot, 2004, p. 54.
- 4.- *Ibid.*, p. 55, c'est nous qui soulignons.
- 5.- Signalons ici deux travaux qui ont orienté notre réflexion : Alain Boillat, « L'Ève future et la série culturelle des "machines parlantes". Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 1, automne 2006, p. 10-34 ; Laurent Guido, « Vers l'être "électro-humain" : dispositifs visuels de la danseuse mécanique aux XIX^e et XX^e siècles », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'Ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 155-180.

« représentation » ou encore une « machinerie » et une « représentation » constituent ainsi des lignes de force de la réflexion sur l'automate. Pour notre part, nous soulèverons déjà ici le problème que pose la relation entre le support et la représentation dans les dispositifs de l'automate, relation qui se développe notamment sur le mode de l'effigie, nous y reviendrons.

Sans préjuger de la nature de l'automate, l'ouvrage se soucie d'abord d'en repérer les manifestations dans l'écheveau des pratiques et des imaginaires culturels qui nourrissent pendant cette période le répertoire des spectacles, petits ou grands, fixes ou itinérants, durables ou éphémères. Ce faisant, il prend soin d'en situer les apparitions sur la carte des lieux de divertissement, pour mieux rappeler la variété des espaces où surgit l'automate, des scènes lyriques aux baraques foraines, en passant par les théâtres de magie, voire les halls de gare. Cet effort de localisation, grâce auquel s'esquisse une première mais précaire cartographie des formes spectaculaires de l'automate, s'articule avec une démarche de recherche attentive au fonctionnement des spectacles dans leur contexte de représentation. Il s'agit notamment de rendre compte des modalités d'interaction spécifiques établies entre des spectacles et leurs publics au moyen d'une machinerie : distance ou proximité entre l'automate et les spectateurs ; occultation ou dévoilement du mécanisme interne ; reconnaissance ou effacement de la performance humaine ; etc. L'ambition de ce livre est enfin de ressaisir une certaine matérialité de ces objets spectaculaires et, avec elle, la relation incarnée que les publics ont développée à leur égard, les problématiques de l'automate se posant régulièrement en termes de corporéité, de dextérité et de tactilité.

Dans le registre des cultures spectaculaires, la figure de l'automate se caractérise avant tout par son ambiguïté, son élasticité, voire sa labilité, dans la mesure où elle recouvre une multitude de matériaux, de techniques, de formes et de significations. Afin de retrouver les avatars de l'automate et de comprendre la pluralité des enjeux qu'ils soulèvent, il convient de les appréhender au croisement de différents champs discursifs, pratiques et représentationnels. Non seulement l'automate s'actualise à travers une variété d'objets spectaculaires et de mises en scène spatiales, mais il se prête aussi à une gamme de déclinaisons sémantiques, apparaissant tour à tour dans des énoncés littéraires, savants, critiques ou promotionnels. Sa charge conceptuelle ou symbolique dépend ainsi directement du contexte dans lequel il s'inscrit et de l'usage auquel il est associé, car l'écart est grand, par exemple, entre l'« automate » à l'aspect anthropomorphe exhibé sur la scène du Théâtre Robert-Houdin⁶ et le comportement humain du somnambule qualifié d'« automatique » à

6. – Voir Matthew Solomon, « Trick Automaton as Media Archaeology: *Antonio Diavolo* », *Early Popular Visual Culture*, vol. 18, n° 4, 2020, p. 448-460.

la Salpêtrière⁷. Résolument polysémique, le terme d'automate se substitue aisément à ceux de « poupée », « pantin », « marionnette », « mannequin » et « figure de cire », autant de notions connexes, mais désignant chacune des usages spécifiques et charriant des connotations particulières.

En tant que techniques de simulation, les automates relèvent d'une histoire de la longue durée, jalonnée d'interprétations contrastées, souvent empreintes d'ambivalence, parfois marquées de contradictions. Tantôt source d'inquiétude face à la perspective d'un remplacement de l'humain par la machine⁸, tantôt objet de réflexion sur les théories de la matière, de l'âme et de l'esprit, ils cristallisent des questionnements qui excèdent le seul domaine technique pour toucher aux fondements mêmes de la pensée philosophique et scientifique. Selon Jessica Riskin⁹, la délimitation de la frontière entre l'humain et la machine a connu de profondes fluctuations au fil des époques, des contextes culturels et des cadres idéologiques. Au cœur de ces débats se trouve la question de l'agentivité de la nature, c'est-à-dire sa capacité intrinsèque à agir *sur* le monde et *dans* le monde. Dès le milieu du XVII^e siècle, avec l'essor des sciences modernes, s'impose une conception du monde comme mécanisme inerte, régi par des forces extérieures selon le modèle de l'horloge. L'automate, au croisement de ces réflexions sur la mécanisation du vivant, devient à la fois un instrument et un paradigme permettant d'éclairer les processus qui gouvernent l'humain. Pourtant, malgré l'exclusion progressive du principe d'agentivité du champ des sciences naturelles, persiste l'idée que la matière est animée par des puissances invisibles, comme en témoigne la figure du « Dieu ingénieur¹⁰ ».

Inspirés par les sciences mécanistes de la vie, les automates (*automaton* : ce qui se meut soi-même) et les androïdes modernes condensent les tensions entre conceptions passive et active de la nature. Si ces machines prolongent d'un côté les spéculations philosophiques et scientifiques de Descartes ou Leibniz sur l'homme-machine, elles mettent de l'autre à l'épreuve l'idée que seuls les humains possèdent la faculté du mouvement, de la réflexion ou de la sensibilité¹¹. Conçus à l'origine pour explorer les fonctions essentielles de l'orga-

7.– Nous suivons sur ce point l'hypothèse défendue par Barbara Le Maître à propos de la réalisation par Charcot – et ses confrères neurologues, psychologues et psychiatres – du rêve nourri par Vaucanson d'un automate parfait, « et cela au moyen de la substitution d'un automate (psychique) à un autre (l'automate mécanique) ». Barbara Le Maître, *Zombie, une fable anthropologique*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « L'œil du cinéma », 2016, p. 111.

8.– François Jarrige, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technologies*, Paris, La Découverte, 2016 [2014].

9.– Jessica Riskin, *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2016.

10.– *Ibid.*, p. 5.

11.– Voir Dominique Kunz Westerhoff et Marc Atallah (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVII^e-XXI^e siècles*, Paris, Vrin, 2011.

nisme et servir la science, les automates de Vaucanson deviennent également le théâtre du merveilleux, de l'illusion et du surnaturel. Dotés de la faculté de parler, respirer, digérer ou sécréter des fluides, ces automates alimentent des controverses quant à l'authenticité de leur performance, interrogeant ce qui définit l'être humain : est-ce la raison, l'âme ou les émotions ? Où tracer la frontière entre l'automate et l'humain lorsque leurs gestes se confondent dans une parfaite similitude ?

Telle est également la question que semblent poser, depuis le milieu du XIX^e siècle au moins, bon nombre d'œuvres du répertoire lyrique ou dramatique, variations sur le conte d'Hoffmann *L'Homme au sable* qui avait été adapté à la scène en 1851 par Jules Barbier et Michel Carré¹². La substitution d'un humain – et, en l'occurrence, d'une femme – à un automate constitue à la fin du siècle un topos, au point que le critique dramatique Francisque Sarcey peut écrire :

Il n'y a guère de thème qui ait été plus souvent traité au théâtre : une poupée prise pour une femme ou une femme prise pour une poupée ou une poupée s'animant et passant du geste articulé et rigide que lui imprimait le mécanisme de ses ressorts aux mouvements gracieux de la femme vivante, puis rentrant dans son rôle de poupée¹³.

Ces spectacles multiplient ainsi les jeux d'échange, les interversions entre le personnage féminin et son double mécanique, de même que les méprises qu'elles provoquent chez les autres personnages – et, par conséquent, les doutes et les troubles qu'elles sèment au sein du public. Suivant l'analyse de ce motif hérité du romantisme que propose **Laurent Guido** dans le présent ouvrage, ils fascinent surtout les critiques comme Sarcey par les performances mises en œuvre du passage de l'animé à l'inanimé, et *vice versa*. Depuis *Les Contes d'Hoffmann* (1851) jusqu'à *La Poupée* (1896), les interprètes féminines modèlent en effet leurs mimiques, leurs attitudes et leurs mouvements sur le mécanique (l'automate, la poupée, le jouet), mais elles continuent aussi à puiser dans l'art de la statuaire. Dans les mots de Théophile Gautier, c'est « Galatée passant du marbre à la chair, de l'immobilité au mouvement, du non-être à la vie¹⁴ ».

C'est bien aussi dans des moments de transition entre l'animé et l'inanimé que vient se loger, à la fin du siècle, la curiosité pour le spectacle cinématographique. La figure de l'automate trouve précisément dans le cinématographe

12.– Mentionnons notamment *La Poupée de Nuremberg*, opéra d'Adolphe de Leuven, Arthur de Beauplan et Adolphe Adam, Opéra de Paris, 21 février 1852 ; *Coppélia*, ou *la Fille aux yeux d'émail*, ballet-pantomime de Charles Nuitter et Léo Delibes, Opéra de Paris, 25 mai 1870 ; *La Poupée*, opéra-comique de Maurice Ordonneau et Edmond Audran, Théâtre de la Gaité, 21 octobre 1896.

13.– Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 12 931, 26 octobre 1896.

14.– Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 19 avril 1852.

une machinerie propice à son redéploiement. Toutefois, les dispositifs ont plus que cela en commun. Comme l'explique Jean-Pierre Sirois-Trahan dans un article où il propose déjà un rapprochement avec le cinéma, « l'automate est le lieu d'un balancement, d'une incertitude » caractéristique de la perception moderne :

L'attraction toute particulière générée par les grands automates des Lumières trouve son efficace dans cette incertitude, ce balancement entre l'illusion et le doute nécessaire ; sorte de réception paradoxale, entre croyance et incroyance, qui caractérise également celles du spectacle de magie et du cinéma naissant [...] ¹⁵.

De fait, l'automate est l'objet par excellence de l'entre-deux, situé comme il l'est à la croisée du vivant et du mécanique, du spirituel et du matériel, de l'impalpable et du tangible, de l'artistique et de l'industriel. Tandis que l'incertitude qu'il suscite traverse les époques, elle se teinte, à la fin du XIX^e siècle, de nouvelles connotations, révélatrices d'inquiétudes liées aux processus de mécanisation du vivant. Les cultures spectaculaires de ce tournant de siècle apparaissent dès lors comme un *observatoire* des tensions engendrées par la proximité croissante entre humains et machines, mais aussi comme un *laboratoire* d'expériences où s'inventent des formes d'interactions positives, récréatives et ludiques. L'installation d'automates dans les vitrines des grands magasins témoigne aussi de leur intégration, pendant cette période, à une culture matérielle des jeux et jouets mécaniques. L'automate précieux, observé à distance en quelques lieux choisis, semble avoir cédé la place à un automate familier, certes encore tenu souvent à l'écart du public (vitrines, scènes), mais aussi parfois mis entre ses mains (distributeurs, jouets).

L'inquiétante étrangeté de l'automate

Défiant nos perceptions, l'automate a souvent été associé à l'inquiétante étrangeté. Dans son essai de 1919, Sigmund Freud la définit comme un sentiment d'angoisse et d'épouvante éveillé par le spectacle « de l'effrayant qui remonte depuis longtemps connu, depuis longtemps familier¹⁶ ». En termes psychanalytiques, elle émerge d'un élément secrètement familier, altéré par le processus de refoulement au point d'en rendre l'origine méconnaissable. Pour étayer son propos, Freud fournit de nombreux exemples : le motif des yeux arrachés (avec, comme point d'appui, *L'Homme au sable* d'E. T. A. Hoffmann, qu'il réfère à l'angoisse de castration) ; ceux du double

15.- Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008, p. 196.

16.- Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 [1919], p. 215.

et de l'alter ego, interprétés à l'aune du concept de compulsion de répétition ; les membres détachés du corps (mains, tête, pieds, en particulier) ; et tout ce qui se rattache à la mort, « aux cadavres, au retour des morts, aux esprits et aux fantômes¹⁷ ».

Les automates et les objets inanimés qui semblent prendre vie sous nos yeux réactivent (donc ramènent à la conscience) des fantasmes infantiles et archaïques longtemps enfouis, transformés et curieusement familiers. Ils cristallisent ainsi des croyances animistes qui jouent un rôle clé dans cette « tropologie du bizarre¹⁸ » freudienne, pour reprendre l'expression de Terry Castle. L'animisme, en effet, se définit par la tendance « à peupler le monde d'esprits anthropomorphes » et à surestimer « la toute-puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle¹⁹ ». De là, Freud conclut : « Avec l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle et le complexe de castration, nous avons à peu près fait le tour des facteurs qui transforment l'angoissant en étrangeté inquiétant²⁰ ».

Alors que Freud consacre peu d'attention à l'automate dans son analyse de l'inquiétante étrangeté, celle-ci occupe une position plus centrale dans la réflexion formulée quelques années plus tôt par le psychiatre allemand Ernst Jentsch²¹. Selon ce dernier, l'*Unheimlich* surgit lorsque l'on « doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien l'inverse, [on se demande] si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme²² ». Le premier cas se manifeste notamment dans la crise épileptique ou hystérique, qui « révèle le corps humain [...] comme un mécanisme immensément compliqué et délicat²³ », la pathologie mettant à nu les mouvements autonomes du vivant. Le second s'illustre à travers les figures de cire, les poupées artificielles, les personnages de panoramas ou les automates, dont l'apparence saisissante renforce l'illusion du réel²⁴. Le trouble culmine face aux automates grandeur nature « qui accomplissent des tâches compliquées, soufflent dans les trompettes,

17.- *Ibid.*, p. 246.

18.- Terry Castle, *The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 4.

19.- S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 243.

20.- *Ibid.*, p. 248.

21.- Ernst Jentsch, « On the Psychology of the Uncanny » [1906], trad. de l'allemand par Roy Sellars, dans Jo Collins et John Jervis (dir.), *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 216-228.

22.- E. Jentsch cité par S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 224 ; E. Jentsch, « On the Psychology of the Uncanny » [1906], *ibid.*, p. 221.

23.- E. Jentsch, « On the Psychology of the Uncanny » [1906], *ibid.*, p. 226, notre traduction.

24.- *Ibid.*, p. 222.

dansent, etc.²⁵ », car leur ambiguïté touche à la fois la perception, le corps et la psyché de l'observateur.

Si, dans la vie quotidienne, ces sentiments de désorientation causés par la vie latente des androïdes sont généralement redoutés et évités, ils sont au contraire activement recherchés dans le cadre d'un spectacle ou d'une expérience esthétique, précisément pour l'excitation plaisante et inoffensive qu'ils procurent. Jentsch explique :

Dans la vie, nous n'aimons pas nous exposer à des chocs émotionnels violents, mais au théâtre ou en lisant, nous nous laissons volontiers influencer de cette manière : nous éprouvons alors certaines excitations puissantes qui éveillent en nous un fort sentiment de la vie, sans avoir à accepter les conséquences des causes de ces états d'âme désagréables, si elles avaient l'occasion de se manifester sous une forme correspondante [...] pour ainsi dire²⁶.

L'attrait de l'humain pour un *Unheimlich* circonscrit par l'art ou la littérature – une dimension quasi anthropologique à lire Jentsch et Freud – pourrait expliquer la récurrence et surtout le renouvellement incessant de la figure de l'automate dans nos cultures spectaculaires. Chaque androïde, qu'il soit mécanique, électrique, électronique ou numérique, semblerait ainsi nous plonger directement au cœur de l'inconscient, en mobilisant deux mécanismes fondamentaux – la simulation et la dissimulation – bien connues des magiciens, comme l'observe **Katharina Rein** dans cet ouvrage. À travers une réflexion sur la magie à visée surnaturelle, celle-ci esquisse d'ailleurs une possible continuité entre les faux automates et l'intelligence artificielle²⁷.

Imaginaires culturels de l'automate

Au tournant du XX^e siècle, les spectateurs ont toutes les chances de croiser l'un de ces spectacles qui, suivant l'hypothèse de Jentsch, mettent en scène des « objets non vivants » auxquels on prêterait volontiers une âme, objets donc propres à éveiller un sentiment d'inquiétante étrangeté : des automates, bien entendu, mais aussi des poupées, des marionnettes, des fantoches, des figures de cire, des têtes parlantes, des vénus anatomiques, des diseuses de bonne aventure mécaniques, etc. À côté des panoramas, des marionnettes ou de la prestidigitation, les automates entrent d'abord dans la catégorie

25.- *Ibid.*, p. 223.

26.- *Ibid.*, p. 223-224.

27.- Sur la dimension surnaturelle ou magique de l'intelligence artificielle, voir Simone Natale et D. W. Pasulka (dir.), *Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020.

des « spectacles de curiosité²⁸ ». Assurant une longue postérité à cette sorte de créature artificielle qu'est l'androïde, les lieux de divertissement sont encore peuplés, au début du siècle, de personnages créés de toutes pièces par de savants mécaniciens. Dans la lignée de l'inventeur et constructeur d'automates Johann Mälzel, les exhibitions de « pièces mécaniques » se poursuivent dans les foires, les musées de cire et les théâtres de magie, en particulier ceux de Jean-Eugène Robert-Houdin à Paris et de John Nevil Maskelyne à Londres. Les androïdes forment une composante centrale dans les programmes du Théâtre Robert-Houdin et de l'Egyptian Hall, deux salles de spectacle influentes que **Rein** prend comme lieu d'observation des techniques et des pratiques d'exhibition illusionnistes de l'automate. Invitant le public à réfléchir au rapport entre profondeur et surface, mécanisme interne et enveloppe externe, cause cachée et effet visible, les automates de magie évacuent l'humain, en même temps qu'ils ne cessent de renvoyer à lui, à son apparence et à son agentivité.

Lorsque Georges Méliès reprend la direction du Théâtre Robert-Houdin en 1888, il y perpétue l'exhibition des automates de son fondateur, en reconduisant notamment la monstration du fameux *Antonio Diavolo*, tandis qu'on peut voir au même moment les « marionnettes vivantes à transformations²⁹ » au Théâtre de la Galerie Vivienne. Dans ce contexte spectaculaire, le terme d'« automate », soulignons-le, peut désigner aussi bien des objets s'animant de manière autonome que des « pseudo-automates³⁰ » manipulés par des opérateurs à l'abri des regards. En annonçant explicitement des « automates » *via* le matériel promotionnel (affiches, prospectus, programmes, etc.), les exploitants entretiennent le doute et cultivent l'ambiguïté sur la nature du spectacle, tout en activant un imaginaire des êtres mécaniques qui se redéploie et se redéfinit au XIX^e siècle. Dans les deux cas, il importe d'aborder ce genre de spectacles à partir de la notion d'*agentivité cachée* développée par **Rein** dans son chapitre, ainsi que par Matthew Solomon dans une autre étude récente sur les automates « truqués³¹ ». Si les automates de Robert-Houdin vont à nouveau susciter la fascination du public pendant plusieurs décennies, ce n'est donc pas seulement en raison de leurs performances mécaniques, généralement dépendantes d'une agentivité humaine, mais aussi parce qu'ils renvoient à l'*acte de création*, au savoir et à la technique qui les fondent et, en

28.– Patrick Désile, « Culture spectaculaire et premier cinéma », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 96, hiver 2022, p. 13.

29.– Voir par exemple les annonces de *L'Orchestre* du 8 octobre 1888.

30.– Nous empruntons ce terme à Erkki Huhtamo : « Mechanisms in the Mist: A Media-Archaeological Excavation of the Mechanical Theater », dans Nele Wynants (dir.), *Media Archaeology and Intermedial Performance: Deep Time of the Theatre*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 32.

31.– M. Solomon, « Trick Automatons as Media Archaeology: *Antonio Diavolo* », *op. cit.*, p. 457.

somme, à Robert-Houdin lui-même. En dépit des dégradations et des restaurations successives, ces objets légués par Robert-Houdin à ses successeurs se présenteront encore, dans le tournant des années 1930, comme les « reliques » d'un art de l'automate de magie, et ce de manière d'autant plus vive qu'ils sont alors réputés détruits, comme le relatent minutieusement **Marie-Sophie Corcy** et **Jacques Malthête** dans leur contribution.

À l'énumération d'objets spectaculaires déjà évoqués, il convient d'ajouter encore un terme, celui de « théâtres mécaniques ». Spectacles oubliés, mais néanmoins emblématiques d'une culture des amusements mécaniques, ces attractions sont mises au jour dans la deuxième partie de l'ouvrage par l'étude de **Patrick Désile**, attentive à l'ambiguïté du terme comme à la diversité des techniques qu'il recouvre, d'une part, et par celle d'**Erkki Huhtamo**, basée sur la redécouverte exceptionnelle du Théâtre Morieux, d'autre part. S'ils prennent tous les deux les théâtres mécaniques de la fin du XIX^e siècle et leurs mondes en réduction comme point de départ, leurs fouilles les conduisent à retracer les pérégrinations de ces attractions itinérantes, à reconstituer les filiations entre différentes formes spectaculaires et médiatiques, ainsi qu'à supposer les transmissions entre plusieurs générations d'entrepreneurs. Encore présents sur les champs de foire au début du XX^e siècle, où ils se juxtaposent à l'exploitation d'appareils cinématographiques, les théâtres mécaniques y feront entendre, comme ailleurs les automates de Robert-Houdin, les sourdes résonances de curiosités anciennes.

Complétant cet ensemble consacré à la redécouverte des théâtres mécaniques, le chapitre de **Giusy Pisano** s'arrête sur le cas du Théâtre des Bonshommes Guillaume à l'Exposition universelle de 1900, œuvre des frères Henri et Albert Guillaume, qui avaient également conçu l'Aquarium de Paris³². Dans ce théâtre où s'agitent des figures qui ont, selon le critique Arthur Pougin, « l'indépendance, le mouvement, la souplesse et l'apparence de la vie³³ », l'intérêt à l'endroit du mécanisme dissimulé du spectacle est sans doute augmenté par la confection soignée des personnages. Au début des années 1930, ce théâtre démantelé et ses figures disséminées feront aussi l'objet de recherches, en vue de la création d'un musée de la marionnette³⁴.

Au chapitre « Jouets » de son livre *Sens unique* (1928), Walter Benjamin décrit la disposition d'un « [c]abinet mécanique » visité « à la foire de Lucques », cabinet qui offre quelque point de comparaison avec les théâtres

32.– Voir Guillaume Le Gall, *Aquariorama. Histoire d'un dispositif*, Paris, Éditions Mimésis, 2022, p. 97-113.

33.– Arthur Pougin, « Le théâtre et les spectacles à l'Exposition universelle de 1900 », *Le Ménestrel*, n° 2, 13 janvier 1901, p. 13.

34.– Robert Desartmis, « Pour un musée de la marionnette. Comment j'ai retrouvé un des "bonshommes" d'Albert Guillaume », *Comœdia*, n° 7122, 8 août 1932, p. 2.

mécaniques, dont il faut rappeler qu'ils fonctionneront encore après la Première Guerre :

L'exposition est présentée sous une tente allongée divisée en deux parties symétriques. Quelques marches permettent d'y accéder. L'enseigne représente une table avec quelques poupées immobiles. On entre dans la tente par l'ouverture située sur la droite, on en sort par celle de gauche. Dans l'espace intérieur lumineux, deux tables sont disposées dans la profondeur. Elles sont jointes sur leur longueur intérieure, de sorte qu'il ne reste que peu de place pour circuler autour. Les deux tables sont basses et recouvertes d'un dessus de verre. Les poupées (hautes de vingt à vingt-cinq centimètres en moyenne) y sont placées debout, tandis que le mécanisme d'horlogerie qui meut les poupées, dans leur partie inférieure, dissimulée, fait entendre son tic-tac³⁵.

La description de Benjamin prend soin de rendre compte de l'arrangement spatial du cabinet mécanique, de l'échelle des personnages et de la position du visiteur, faisant déjà apparaître une certaine relation entre un spectateur et une machinerie dans ce dispositif-là de l'automate. Si le mécanisme interne des « poupées » est dissimulé au regard, le bruit de son « tic-tac » renseigne en revanche le visiteur sur la présence d'un mouvement d'horlogerie au fondement de la machinerie du spectacle. À la différence des numéros où l'on est confronté à l'apparition étrange d'un personnage en « grandeur naturelle », la taille des personnages réduite à une vingtaine de centimètres suppose ici que le visiteur évolue autour des figurines et s'attarde sur les détails d'un monde en miniature.

Toutefois, il suffit de changer de lieu pour que le spectacle bascule dans le registre d'un autre automatisme, celui que l'on observe alors de manière clinique, mais aussi, comme nous allons le voir, à la scène, dans les comportements « mécaniques » de l'être humain. Parmi les objets générateurs d'inquiétante étrangeté, Jentsch mentionne bien la crise d'épilepsie, caractérisée par la réduction du corps à des mouvements réflexes : « L'attaque épileptique révèle le corps humain au spectateur – le corps qui, dans des conditions normales, est si signifiant, convenable et unitaire, fonctionnant selon la direction de sa conscience – comme un mécanisme immensément compliqué et délicat³⁶ ». En 1888, le Théâtre Déjazet affiche ainsi un spectacle intitulé *Le Spiritisme*, séance artistique, récréative et scientifique, par le docteur Festa et ses trois sujets

35.- Walter Benjamin, *Sens unique*, éd. établie par Deltev Schöttker avec la coll. de Steffen Haug, trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2019, p. 59-60. Il faut relever que cette traduction privilégie le terme français de « poupée » par comparaison à des traductions où on lui préfère celui d'« automate ». Voir W. Benjamin, *Sens unique*, trad. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 164-165.

36.- E. Jentsch, « On the Psychology of the Uncanny », *op. cit.*, p. 226, notre traduction.