

# Primitive Comical and corporal Unconscious

---

Bertrand Marquer

## Abstract

This article explores the body expression of the unconscious, from the 1880s to the 1920s. Associated with a form of primitivity, this “corporal unconscious” is in fact a style, and a style itself strongly identified with a technical innovation: first of all, the medical technique of hypnosis, then the aesthetic technique of film projection, conceived or assumed as a process of artialization.

## Keywords

Café-concert ; “Arts incohérents”; Hysteria; Hypnosis; Decadentism; Dadaism; Surrealism; Cinema.

# Comique primitif et inconscient corporel

Bertrand Marquer

Dans *Why the French love Jerry Lewis*, Rae Beth Gordon (2001: 1) fait de « l'inconscient corporel » (« *corporal unconscious* ») l'incarnation du style spectaculaire se développant au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans la culture populaire. La formule, qui renvoie aux phénomènes de la « célébration inconsciente »<sup>1</sup>, a l'intérêt de mettre l'accent sur la manière dont le corps a pu fournir au « non-conscient » un langage, et nourrir une esthétique. « Non-conscient », plutôt qu'« inconscient », car le paradigme dont relève ce langage est davantage celui de l'involontaire, de l'automatisme, du mécanisme, voire de la « bête humaine », que de l'inconscient psychique freudien. Sa relation avec le comique est en effet d'une tout autre nature que celle que Freud valorise dans son essai de 1905<sup>2</sup> : ce qui le révèle est moins le « mot d'esprit » que le *geste*, dont Olivier Goetz a montré que la Belle Époque marquait le « triomphe » (2018: 389).

Cet article a pour ambition d'insister sur cette expression alternative de l'inconscient, et sur la voie paradoxale qu'elle a pu emprunter, dans la mesure où le caractère primitif, élémentaire, auquel elle est associée relève en réalité d'un *style*, et d'un style lui-même fortement identifié à une innovation technique. Le « comique primitif » renvoie en effet, pour les historiens du cinéma, à cette expression première du cinéma muet, cette « école comique française » ayant par la

---

<sup>1</sup> Sur la fortune de cette expression théorisée par Laycock et Carpenter, voir Carroy 1991 ; Gauchet 1992.

<sup>2</sup> *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* date de 1905, même s'il n'est traduit en français qu'en 1930.

suite inspiré le burlesque américain (Albera 2010). Mais ce comique des origines, qui repose sur le langage des corps, peut également être mis en relation avec une forme de primitivité à laquelle le « non-conscient » fournirait un code expressif archétypal. Il s'agira par conséquent de dégager les formes de ce « comique primitif » compris comme l'expression d'un inconscient corporel, mais aussi de s'interroger sur les raisons qui ont pu motiver ce transfert du pathologique à l'esthétique, en gardant à l'esprit que ce transfert parachève l'intégration du « non-conscient » à une technique le médiatisant : technique médicale de l'hypnose, tout d'abord, puis technique esthétique de la projection, conçue ou assumée comme un processus d'artialisation.

Aussi convient-il de revenir, dans un premier temps, sur l'histoire médico-esthétique de cet inconscient corporel, en insistant sur ses liens avec la nosographie de la dégénérescence, mais aussi avec les milieux où s'expérimente l'avant-garde, afin de faire ressortir une continuité esthétique, de l'esprit « fin-de-siècle » à l'esprit « Dada », et dégager ainsi un code expressif largement commun. Il s'agira ensuite de mettre en relation cette histoire d'un geste à la fois spectaculaire et disruptif avec l'émergence d'une nouvelle perception du comique, héritière du grotesque, mais reposant sur une autre conception de la déformation, aux accents moins philosophiques que physiologiques.

## **Inconscient corporel et paradigme nerveux**

L'histoire des liens entre dégénérescence et avant-garde est bien connue, et les travaux de Jacqueline Carroy (1982, 1991), Rae Beth Gordon (1989, 2001) ou Alessandra Violi (2002) ont, en particulier, fait ressortir la dette de l'esthétique fin-de-siècle envers la nosographie des maladies nerveuses. La (re)découverte des effets de l'hypnose par Charcot en 1878 peut, dans cette perspective, faire figure d'acte fondateur, dans la mesure où elle donnait conjointement le sentiment d'une continuité (avec les phénomènes magnétiques) et d'une nouveauté (du fait de l'inscription de ces phénomènes dans le domaine de la science académique) (Gauchet - Swain 1997). Très populaires, les

images véhiculées par la Salpêtrière ont en effet participé au développement d'un style que Rae Beth Gordon qualifie d'« épileptique » (1989). La critique américaine reconnaît ainsi dans *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* les figures caractéristiques de l'esthétique du café-concert<sup>3</sup>, et elle prête aux gestes hystériques codifiés par Charcot un rôle modélisateur (rôle que la proximité des deux milieux, réelle avant d'être symbolique, pouvait favoriser<sup>4</sup>).

Le tic, verbal ou corporel, joue également dans l'émergence de ce nouveau style un rôle central, à une époque où le *tiqueur* devient une catégorie nosologique reconnue. Définie en 1885 par Georges Gilles de la Tourette, la « maladie des tics convulsifs » relie désormais les mouvements incontrôlables et brusques de la chorée ou *dansomanie* à deux nouveaux symptômes présentés comme discriminants : l'écholalie et la coprolalie, soit la répétition automatique d'un mot ou d'un membre de phrase et l'usage involontaire d'expressions ou de mots orduriers. Avec le *tiqueur*, l'expression de l'inconscient se dote désormais d'une grammaire résolument corporelle, fût-elle liée au langage articulé. La critique médico-esthétique en fait l'emblème de la dégénérescence dont souffre, selon elle, une littérature contemporaine dominée par l'involontaire, et réduite à l'expression sommaire d'automatismes en tous points opposés au travail que suppose la création poétique. L'analyse des troubles du langage constitue ainsi l'armature d'*Entartung*, le célèbre pamphlet du médecin Max Nordau, dont la

---

<sup>3</sup> Rae Beth Gordon relève un certain nombre de points de contact entre la Salpêtrière et les « composantes structurelles du café-concert » : « 1) Le manque d'une identité stable : la mobilité et l'élasticité de la personnalité peuvent se voir dans le pot-pourri incroyable de genres mis en scène dans le café-concert, aussi bien que dans les brusques changements de ton et de personnalité dans le personnage de Pierrot ou chez des chanteurs comme Paulus ; 2) la théâtralisation : l'hystérique joue un rôle, et le monde extérieur sert de prétexte à ses fantasmes. Le café-concert encourage le spectateur à endosser les rôles qu'il voit représentés ; 3) le corps devient narration, et narration d'une pathologie » (Gordon 1989: 63).

<sup>4</sup> Jeanne Louis Beaudon, dite Jane Avril, avait par exemple séjourné à la Salpêtrière.

traduction française, *Dégénérescence*, paraît en 1894. Elle sert par exemple à stigmatiser la poésie de Verlaine, rongée par l'écholalie – « le fréquent retour du même mot, de la même tournure, ce "rabâchage" » (Nordau 1894: I, 221) qu'illustrerait le début de « La Nuit du Walpurgis classique ») – et la glossolalie – « la réunion de substantifs et d'adjectifs absolument incohérents » (*ibid.*: 224). Pour le médecin, ces tics verbaux confirment, en le figurant, le « dégoûtant état d'âme » (*ibid.*: 215) du poète, dont Nordau fait sa véritable cible. Un de ses disciples français, le docteur Émile Laurent, critiquera quant à lui avec virulence, dans sa *Poésie décadente devant la science psychiatrique*, les « incorrigibles cacographes » qui ressassent leur « incohérente verbigération presque uniquement basée sur les assonances » (1897: 23, VI). Soumis à une sémiologie médico-esthétique, le corps du poème est, dans un cas comme dans l'autre, considéré comme l'*analogon* de celui de l'auteur, tout en étant le reflet de son état mental.

On aurait tort cependant d'imputer le déploiement de cette « idéologie scientifique » aux seuls médecins. La récupération esthétique du paradigme nerveux par des milieux d'avant-garde en rupture de ban semble en effet rejoindre la lecture foucauldienne de l'hystérie comme « grande insurrection simulatrice » et « envers militant du pouvoir psychiatrique » (Foucault 2003: 138). Issu des « classes ouvrières – ces mêmes classes qui peuplaient la Salpêtrière et Charenton » (Gordon 1989: 61), le style épileptique peut être considéré comme un geste de résistance érigeant l'écart (pathologique) en contre-norme, et un geste retournant la vérité clinique en artefact<sup>5</sup>. « L'hystérie gesticulatoire » du café-concert (Montorgueil 1896: 14), que Rae Beth Gordon rapproche de « l'anarchie verbale » (1989: 55, 63), se construirait ainsi en miroir du discours médical sur la dégénérescence, dont elle tordrait les fondements. Comme la dégénérescence selon Nordau, le style épileptique vise en effet à rendre « l'inconscient maître de la conscience », en « subordonn[ant] les centres nerveux les plus élevés aux

---

<sup>5</sup> C'est, pour Foucault, le « sens » de l'hystérie, qui aurait « pos[é] de force la question de la vérité à un pouvoir psychiatrique qui ne voulait [lui] imposer que la réalité » (2003: 138).

centres inférieurs » (Nordau 1894: II, 125). Mais contrairement à ce que suppose la dégénérescence, son langage n'est plus l'expression directe d'un tréfonds du corps que la culture doit faire taire : il devient un langage médiatisé par la représentation, et un langage conscient de lui-même.

Le surréalisme prolonge, de ce point de vue, le geste frondeur du café-concert, dont il formalise le déplacement esthétique, en définissant l'hystérie comme « UN MOYEN SUPREME D'EXPRESSION » associé à une « SUBVERSION DES RAPPORTS QUI S'ETABLISSENT ENTRE LE SUJET ET LE MONDE MORAL DUQUEL IL CROIT PRATIQUEMENT RELEVER » (Aragon, Breton 1928). Du fait de son tropisme pour la théorie et de son intérêt pour la psychanalyse, le surréalisme de Breton s'éloigne cependant des codes expressifs d'un inconscient conçu comme langage corporel, à l'inverse des expérimentations dadaïstes du Cabaret Voltaire. En témoigne la captation de la soirée du 23 juin 1916, célèbre pour avoir immortalisé la tenue en carton-pâte d'Hugo Ball. L'expression (et non l'écriture) automatique y est centrale, dans la gestuelle des corps comme dans le discours des récitants, Ball inaugurant lors de cette soirée la « poésie sans mots », comme il le relate dans *La Fuite hors du temps*<sup>6</sup>. Le modèle revendiqué est certes celui de la transe mystique (Ball se compare à un « évêque magique », *ibid.*: 144), mais la teneur du spectacle évoque très fortement le « comique idiot » et le style « gambilleur » des milieux fumistes de la fin du siècle précédent – « Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste », précisera Tzara (1920: 2). La rigidité du costume choisi par Ball ne doit donc pas être comprise comme un moyen d'entraver le corps, mais plutôt d'achever sa mue en une « poésie sans mots », et en un langage devenu *geste* : « Je lis des vers qui ont l'intention

---

<sup>6</sup> Voir Ball 1993: 144 : « J'ai inventé un nouveau genre de poésie, la "poésie sans mots", ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué seulement selon les valeurs de la série initiale. J'en ai lu les premiers vers ce soir. J'étais habillé d'un costume que j'avais tout spécialement conçu pour cela. Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant ; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. »

de renoncer au langage. Je laisse tout simplement tomber des sons. Des mots émergent, des jambes, des bras, des mains de mot », commentera Ball un peu plus tard (1978, cité par Marleau 1986: 15)<sup>7</sup>.

On comprend dès lors que la pantomime ait pu, dans l'histoire esthétique de cet inconscient corporel, jouer un rôle crucial, en incarnant un langage tout à la fois naïf et sophistiqué, alliant « la transparence des signes et l'opacité du sensible » (Rykner 2009: 11). Langage mimétique, la pantomime joue en effet avec ce qui est tu, tout en lui donnant corps. La fin de siècle l'associe en outre étroitement à l'automatisme, en promouvant, à l'image de Jarry, un théâtre de marionnettes :

L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir à un langage conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention : une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. – Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse. (Jarry 1972: I, 408-409)

Langage non conventionnel, mais « geste universel », la pantomime est, comme la marionnette, du côté de l'expression brute, dont elle permet et exhibe néanmoins la stylisation, et revendique la médiatisation : « *Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, précise Jarry, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose » (Lugné-Poë 1931: 279). Mis au service de la représentation, l'inconscient corporel s'affirme comme langage second, tout en faisant signe vers une primitivité dénuée de logique.

La réception des Hanlon-Lees par le public français est à cet égard significative. En introduisant « la pantomime dans la farce » (Zola 1881: 327), les fameux clowns-acrobates cessent de la lier à une intention cachée ou à une mélancolie invitant à la méditation philosophique,

---

<sup>7</sup> « Notre Cabaret est un geste », écrira par ailleurs Ball à la date du 14 avril 1916 (1993: 128).

comme ce pouvait être le cas à l'époque romantique, avec le mime Deburau (voir Goetz 2018: 25-28). Si les gestes des Hanlon-Lees continuent de renvoyer à « une expression refoulée et *tue* » (*ibid.*: 26-27), celle-ci relève désormais du non-sens de la « bête humaine » :

L'observation cruelle, l'analyse féroce de ces grimaciers qui mettent à nu d'un geste ou d'un clin d'œil toute la bête humaine, nous échappent, lorsqu'elles ne nous fâchent pas. (Zola 1881: 328)

Le « décalage culturel » entre ces clowns anglais et le public français a pu en outre exacerber cette impression, et favoriser leur association à « la subversion et la violence » (Martinez 2016: 219), comme le montrent les analyses de Mark Cosdon (2009: 116). Le critique américain souligne par exemple le fait que la pluie de chatons par laquelle les Hanlon achèvent leur *Pierrot Menuisier* est une mise en scène quasi littérale de l'expression anglaise « *It's raining cats and dogs* », clin d'œil incompris en France, ou plus exactement interprété comme un effet d'incongruité supplémentaire, chez des clowns habitués aux « gestes *impossibles* » (Goetz 2018: 51). L'essentiel est que l'« au-delà troublant » (Zola 1881: 329) avec lequel les Hanlon mettent le public en contact est en réalité perçu en France comme l'expression d'un en-deçà que le corps permettrait d'extérioriser, en le transférant de la scène à la salle, par le biais d'un « fou rire » (*ibid.*: 330) aussi inconfortable qu'incontrôlable, amenant à se demander « si l'on ne se réveillera pas dans un cabanon de Bicêtre » (*ibid.*: 332).

Si donc la pantomime et le style auquel elle est associée incarnent un inconscient corporel, c'est essentiellement par projection : de l'intérieur vers l'extérieur, par le biais d'un geste devenu code ; mais aussi des convulsions du corps de l'acteur sur celui du spectateur, pris d'un « rire sans gaieté, convulsif, plein d'épouvante », selon l'expression d'un contemporain, le journaliste Hugues Le Roux (1889: 215).

## Le rire comme automatisme : techniques de l'inconscient corporel

L'interprétation de l'effet produit par la gestuelle des Hanlon permet de mesurer l'écart avec la théorie baudelairienne du comique « pur » ou « absolu » que le poète tirait pourtant du spectacle grotesque d'un « Pierrot anglais ». Le rire y était décrit dans les mêmes termes (« une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible ») et fonctionnait selon un même principe de contagion : le « rire » du Pierrot, semblable à un « joyeux tonnerre », se communique au spectateur comme une secousse (Baudelaire 1976 : II, 538). « L'essence » du rire intégrait cependant pour Baudelaire une perspective « métaphysique », ce que confirmait son « origine diabolique » (*ibid.*: 528) :

Une des choses les plus remarquables comme comique absolu, et, pour ainsi dire, comme métaphysique du comique absolu, était certainement le début de cette belle pièce, un prologue plein d'une haute esthétique. [...]

Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige ; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule.

Qu'est-ce que ce vertige ? C'est le comique absolu [...]. (*Ibid.* : 540)

Le « mélange de cruauté et de gaîté, avec une fleur de fantaisie poétique », qui caractérise selon Zola (1881: 333) le geste des Hanlon relève quant à lui d'un tout autre vertige, et trahit une dualité moins diabolique que psychophysiologique. Le clown anglais était, dans la perspective baudelairienne, une figure de l'artiste, et le comique absolu la substance même de l'art ainsi que le démontre Alain Vaillant (2007: 111-148). Il est, pour Zola, à l'image d'un moi clivé par un rire associé à l'activité automatique de l'involontaire, et à l'expressivité contradictoire du *rictus*.

On retrouve ce rire chez Mirbeau qui, dans un article publié dans *Le Gaulois* du 26 avril 1886, s'insurge contre les « chansons ineptes et

grossières » du café-concert, « leurs brutalités canailles et l'épilepsie horrible de leur rire » (1993: I, 249), mais les attribue au scandaleux abbé épileptique auquel il prête ses indignations, dans un roman publié deux ans plus tard : *L'Abbé Jules*<sup>8</sup>. Dans *La Faustin*, ce rire-riktus prend la forme paradoxale d'une « agonie sardonique », qu'Edmond de Goncourt<sup>9</sup> relie explicitement à l'activité automatique de l'actrice (la maladie de son amant provoquant chez la Faustin une imitation *involontaire*). Il secoue jusqu'à l'étrange double de Cendrars, Moravagine, « chétif, bancal », mais traversé d'un « rire éclatant [qui] venait tout à coup secouer » (Cendrars 2017: I, 547). Sa « gesticulation » a, comme l'a montré Marie-Paule Berranger, « tout des provocations burlesques de Dada » (2006: 100), et le premier chapitre le présente significativement comme l'incarnation de « l'esprit d'une époque » (c'est le titre du chapitre). C'est d'ailleurs ce « rire » que Moravagine « implante », selon l'expression du narrateur (Cendrars 2017: 558), parmi le groupe de révolutionnaires dont ils font tous deux partie, comparés à des « automates », à une « machine tourn[ant] à vide, jusqu'à épuisement, inutilement, inutilement, comme la vie, comme la mort, comme on rêve » (*ibid.*: 557). Les exemples abondent, mais c'est sans doute le sonnet que Jean Richepin choisit d'intituler « Diagnostic », et de publier dans le recueil *Les Blasphèmes*, qui témoigne le mieux de ce passage d'une ontologie métaphysique du rire à une ontologie médicale :

Le front est balaféré de plis. Les yeux ardents  
Flambent de fièvre et sont noyés de pleurs. La bouche  
Fait un trou noir, béant, plein de bave et farouche  
Où la langue ballotte, où se collent les dents.

Le ventre convulsé s'enfle, rentre en dedans,  
Puis ressort, bossué de nœuds, comme une souche,  
Et les poumons, crachant le spasme qui les bouche,

---

<sup>8</sup> Voir sur ce point Marquer 2019: 69-77.

<sup>9</sup> « Mais regardez donc, le dessin du rire commence à être parfaitement indiqué ?... Ah ! chère madame, vous allez assister à un spectacle bien douloureux... apprêtez-vous à être témoin d'une *agonie sardonique*... » (1995: 276).

S'essoufflent par la gorge en cris durs et stridents.

Mais quel est donc ce mal, ce coup d'épilepsie,  
Où l'on rèle écumant, la cervelle épaissie,  
Les sens perdus, les nerfs détraqués, où la chair

Semble un poisson vivant dans une poêle à frire ?  
Hélas, ce mal, c'est notre ami, c'est le plus cher,  
C'est le consolateur des hommes, c'est le Rire. (Richepin 1884: 41)

Ironiquement régulier (le sonnet respecte le schéma français des rimes du sonnet), le poème multiplie les figures du dérèglement : enjambements et contre-rejet dans le premier quatrain (« La bouche/Fait un trou noir) et entre les tercets ; labilité du rythme général du poème, qui multiplie les variations (par exemple au premier quatrain : 2+6+4 / 4+6+2 / 4+2+6 / 6+6), ou détache, au vers 5, le verbe « s'enfle », et, au vers 6, l'adjectif « bossué », comme déformé par la diérèse. Le détraquement du « Rire » parcourt ainsi le poème à l'image d'une secousse et selon un « diagnostic » conforme à l'optique médico-esthétique.

Associé au déferlement de l'involontaire, dont il matérialise les convulsions, le rire est donc essentiellement « mécanique », comme en témoigne le célèbre essai que publie Bergson en 1900. « Le comique est inconscient [...] le geste échappe ; il est automatique », synthétise le philosophe (Bergson 2007: 109). « *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à un simple mécanisme* »<sup>10</sup>, précise-t-il (*ibid.*: 22-23), si bien que « nous adoptons les gestes et les difformités risibles de l'automate qui nous fait rire » (*ibid.*: 109). Avec Bergson, si le rire ressortit au diabolique, c'est désormais sous la forme du « ressort », du « pantin à ficelles » ou de l'agencement mécanique<sup>11</sup>. Georges Méliès semble s'en inspirer dans son *Cake-Walk infernal*, tourné en 1903 : la traditionnelle diablerie y prend une nouvelle forme, sous l'impulsion du music-hall et de la danse

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>11</sup> Voir les célèbres analyses de Bergson sur le « diable à ressort », dont il fait un des procédés emblématiques de la mécanique du rire.

parodique introduite par les Noirs Américains<sup>12</sup> de Virginie, le *cake-walk*. Son cinéma fait alors le lien avec les Arts incohérents de la fin du siècle précédent, dont il reprend également l'imagerie<sup>13</sup>, mais dont il change le média : c'est désormais le corps qui est, seul, chargé d'assumer cette incohérence, et remplace par ses trépidations et ses dislocations les calembours et autres jeux de langue.

Tourné en 1908, *Le Tic* d'Étienne Arnaud est à cet égard éclairant, du fait du jeu et de l'écart qu'il introduit avec la mécanique du vaudeville. Centré sur le voyage de noces d'un couple de provinciaux à Paris, la trame du film évoque celle de pièces comme *Le Voyage de Monsieur Perrichon* de Labiche. Le ressort de l'intrigue est par ailleurs celui de la comédie légère : à cause d'un tic source de quiproquo, le couple collectionne, littéralement, les importuns qui croient voir dans le clin d'œil nerveux de l'épouse une invitation licencieuse, à laquelle des Parisiens de toute sorte s'empressent de répondre. Les codes ont cependant changé : le malentendu se trouve réduit à un geste, tout comme le comique qui en découle, largement provoqué par une procession de personnages comme hypnotisés, dont les démarches variées évoquent la gestuelle claudicante ou « gambillarde » du café-concert comme de la danse de Saint-Guy. Tic et comique sont donc ici régis par le même procédé de contamination, et provoqués par un même spasme communicatif. Action réflexe et pulsions sexuelles peuvent ainsi se rejoindre, pour faire de la « bête humaine » le véritable pivot de ce court-métrage, au bénéfice d'un rire lui-même assimilé à un « déchaînement de vie animale » (Dugas 1902: 122).

Considéré comme le « théâtre des illettrés », mais aussi comme un « théâtre des nerfs » (Doumic 1913: 930), le cinématographe achève donc la transformation de l'inconscient corporel en procédé de représentation. Pour ses premiers spectateurs, « l'expérience cinématographique » est en effet assimilée, comme l'a montré Mireille

---

<sup>12</sup> Voir sur ce point Gordon 2001: 210-215.

<sup>13</sup> Voir la célèbre affiche réalisée en 1893 par Émile Cohl pour l'exposition des « Arts incohérents » représentant un Jules Lévy grimaçant comme un diable sortant de sa boîte.

Berton (2015), à l'expérience hypnotique, dont elle reprend la finalité psychophysiologique<sup>14</sup>. Le « trépidant cinématographe » (Claretie 1897: 416) trouve ainsi sa place dans la « culture névrotique » de la Belle Époque (Berton 2015: 224), au point de devenir une allégorie de la « vie moderne », avec ses « personnages [qui] apparaissent et disparaissent après une mimique exacerbée, ponctuée d'étincelles et de pétilllements électriques » (Claretie 1897: 416). La « machine cinématographique » semble permettre de *figurer* le « corps nerveux », en incarnant ses mécanismes, mais aussi en projetant ce qui le traverse. Si donc le comique constitue un des premiers langages du cinéma, c'est parce qu'il est représentatif de la finalité qu'on lui prête : mettre en scène, projeter les mécanismes de l'inconscient corporel, dont il peut, en vertu de l'essor technique qu'il représente, restituer fidèlement les mouvements. Selon Ricciotto Canudo, c'est en effet « l'élément de la rapidité absolument précise » qui permet au cinématographe de donner forme à un « type de comique nouveau » (Canudo 2008: 196) qui est aussi, comme l'a montré ce rapide parcours, l'aboutissement logique d'une histoire médico-esthétique.

Le « comique primitif » tel que le cinéma a pu l'incarner pousse à l'extrême l'assimilation du non-conscient à un langage corporel, et à une technique permettant de le révéler. Il peut à ce titre être considéré comme le document exemplaire d'une voie alternative dans l'histoire de l'exploration de l'inconscient, voie dont le triomphe de la psychanalyse a pu faire oublier l'importance. La « machine cinématographique » n'a certes pas l'exclusive de cette métaphorisation de l'automatisme cérébral, que favorise l'essor technique dans son ensemble (en témoigne, entre autres, l'association de la locomotive à la « bête humaine », et du réseau ferré à un corps nerveux traversé de *shocks*). « L'esprit [du] temps » est, pour reprendre le titre de la célèbre sculpture de Raoul

---

<sup>14</sup> « Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. [...] la pellicule n'est qu'un relais entre la source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran sont des gestes nerveux. » (Epstein 1921: 101-102)

Hausmann, à la « Tête mécanique » et les moyens employés pour la figurer sont nombreux. La projection cinématographique permet néanmoins de comprendre que, pour les sciences de la psyché de la Belle Époque, l'inconscient fut d'abord un spectacle dont il fallait codifier les gestes, et ritualiser la représentation. Sa conversion en code esthétique était donc tout à la fois naturelle et contre-nature, dans la mesure où elle révélait la possible qualité d'artefact de cet inconscient « de culture », comme il y eut, selon Hippolyte Bernheim, le rival de Charcot, une « hystérie de culture ».

## Works Cited

- Albera François, “‘L’école comique française’, une avant-garde posthume ?”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 61 (2010), mis en ligne le 01 septembre 2013, <http://1895.revues.org/3829>.
- Aragon Louis, Breton André, “Le Cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)”, *La Révolution surréaliste*, 15 mars 1928.
- Ball Hugo, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1978.
- Ball Hugo, *La Fuite hors du Temps*, trad. Sabine Wolf, Monaco, éd. Du Rocher, 1993.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.
- Bergson Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2007 [1889].
- Berranger Marie-Paule, “Moravagine ou l’épopée de l’idiotie contemporaine”, *Blaise Cendrars*, 6, *Sous le signe de Moravagine*, Eds. J.-C. Flückiger – C. Leroy, *La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.
- Berton Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L’Âge d’homme, 2015.
- Canudo Ricciotto, “Triomphe du Cinématographe” (1908), *Le Cinéma: Naissance d’un art, 1895-1920*, Eds. D. Banda et J. Moure, Paris, Flammarion, 2008 : 186-198.
- Carroy Jacqueline, “Hystérie, théâtre, littérature au dix-neuvième siècle”, *Psychanalyse à l’université*, 7.26 (1982) : 299-317.
- Carroy Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L’invention des sujets*, Paris, PUF, 1991.
- Cendrars Blaise, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 2017 [1926].
- Claretie Jules, *La Vie à Paris*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.
- Doumic René, “L’Âge du cinéma”, *Revue des Deux Mondes*, 16 (1913).
- Dugas Ludovic, *La Psychologie du rire*, Paris, Alcan, 1902.
- Epstein Jean, “Grossissement”, *Bonjour Cinéma*, Paris, Éditions de la Si-rène, 1921.

- Foucault Michel, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Paris, Gallimard Seuil, 2003.
- Gauchet Marcel, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992.
- Gauchet Marcel, Swain Gladys, *Le Vrai Charcot*, Paris, Calmann-Levy, 1997.
- Gilles de la Tourette Georges, "Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie", *Archives de Neurologie*, 9 (1885): 19-42, 158-200.
- Goetz Olivier, *Le Geste Belle Époque*, Strasbourg, ELiPhi, 2018.
- Goncourt Edmond de, *La Faustin*, Arles, Actes Sud, 1995 [1882].
- Gordon Rae Beth, "Le caf' conc' et l'hystérie", *Romantisme*, 64 (1989) : 53-67.
- Gordon Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Gordon Rae Beth, *Why the French love Jerry Lewis*, Stanford, Stanford university press, 2001.
- Jarry Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
- Laurent Émile, *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897.
- Le Roux Hugues, *Les Jeux du cirque et de la vie foraine*, Paris, Plon, 1889.
- Lugné-Poë, *Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, NRF, 1931.
- Marleau Denis, "Dada: un théâtre international de variétés subversives", *Études littéraires*, 19.2 (1986): 13-22.
- Marquer Bertrand, « Les langages du corps dans *L'Abbé Jules* », *Cahiers Octave Mirbeau*, 26 (2019): 69-77.
- Marquer Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière*, Genève, Droz, 2008.
- Martinez Ariane, "Dérouter le regard: les frères Hanlon ou l'art de l'explosion", *Études théâtrales*, 2.65 (2016): 219.
- Mirbeau Octave, *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993.
- Montorgueil Georges, d'Esparbès Georges, Ibels André, Lefèvre Maurice, *Demi-Cabots (le café-concert, le cirque, les forains)*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896.
- Nordau Max, *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894.
- Richepin Jean, *Les Blasphèmes*, Paris, Maurice Dreyfous, 1884.

Rykner Arnaud (ed.), *Pantomime et théâtre du corps, transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Tzara Tristan, *Littérature. Vingt-trois manifestes du mouvement Dada*, 1920.

Vaillant Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Violi Alessandra, *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrotico nella cultura dell'Ottocento*, Bergamo, Sestante, 2002.

Zola Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881.

## The Author

### Bertrand Marquer

Bertrand Marquer is professor of French literature at the University of Strasbourg and honorary member of the Institut Universitaire de France. His research focuses on the relationship between literary and medical discourse in the 19th century, and on the impact of this intersection on the history of representations. His latest research has focused on the imaginary of nutrition, always in relation to the scientific theories of the 19th century.

Email: bmarquer@unistra.fr

## The Article

Data invio: 15/02/2021

Data accettazione: 15/04/2021

Data pubblicazione: 30/05/2021

## How to cite this article

Marquer, Bertrand, "Comique primitif et inconscient corporel", *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, Eds. R. Behrens - F. Bouchard - S. Contarini - C. Murru - G. Perosa, *Between*, XI.21 (2021), <http://www.betweenjournal.it/>