

# Au seuil de la croyance. Spectacles, technologies et dispositifs immersifs à Lourdes autour de 1900

Ferdinando Gizzi

---

## 1. La nature spectaculaire du phénomène de Lourdes

Lorsque, fin août 1858, Louis Veuillot s'intéresse pour la première fois à Lourdes sur les pages du journal qu'il dirige, le quotidien catholique intransigeant *L'Univers*, celle-ci est encore une petite ville «plus traversée que connue», et la grotte miraculeuse «de peu d'apparence et jusque-là fort peu visitée».

*Jusque-là*, en effet, la narration des événements (présumés) surnaturels de Lourdes se voit inscrite dans un récit visionnaire typique et traditionnel; et on pourrait même soutenir que l'appartenance à une tradition visionnaire-rurale de longue haleine, remontant au Moyen Âge, sert justement à expliquer l'origine et la cause des faits qui, depuis février de cette année-là, perturbent la vie de ce coin tranquille, autrefois oublié, des Hautes-Pyrénées: comme le suggère Ruth Harris (1999: 32-44), il est fort probable que, dans ses visions, la très jeune bergère Bernadette Soubirous ait été influencée par l'énorme quantité de légendes mariales et récits d'apparitions existants dans la région (Bétharram, Garaison...) qui au fil des siècles avaient engendré un nombre important de dévotions populaires et s'étaient fixés dans des lieux et des images capables de façonner les imaginaires, et activer – ou réactiver – les imaginations.

En lui donnant un écho national, le long article de Veuillot change la donne, et contribue de façon décisive à attirer un intérêt général, *ultra*-dévotionnel et *ultra*-local, sur Bernadette et ses visions, et à faire de Lourdes la “capitale mondiale du miracle” (Guise-Castelnuovo 2015), un des épïcêtres du catholicisme au XIX siècle, ainsi que le champ de bataille de débats acharnés menés par les partisans de la France laïque, rationaliste et séculaire.

Cependant, la forte médiatisation est seulement l'un des aspects à travers lesquels Lourdes devient vite – et peut être considérée, donc – “a vibrant manifestation of ‘modernity’” (Harris 1999: 11), soit un véritable tournant de la phénoménologie du religieux catholique au XIX siècle dans les relations dialectiques que ceci entretient avec le *moderne* (Kaufman 2004: 5-15), laissant ainsi entrevoir d'autres narrations possibles, des narrations *alternatives*, de cette même modernité (Orsi 2009). Encore plus profondément, cela semble surtout être le résultat du fait que, comme l'évêque du diocèse de Tarbes, Mgr Jacques Perrier (dans Borde 2008: 9-10), l'a reconnu aussi, dans un texte écrit en 2008 pour le cent-cinquantième anniversaire des apparitions, “à Lourdes les paroles ont été très peu nombreuses”, et donc “le message de Lourdes est fondamentalement visuel, pour Bernadette et pour l'assistance”, “Lourdes est une réalité plus visuelle que conceptuelle”.

Ce que l'homme d'église semble ne pas vouloir reconnaître ou admettre, à cause bien évidemment d'un préjugé séculaire que son institution a envers cette notion,

---

est que la visualité de Lourdes se donne et se configure dans un sens proprement *spectaculaire*: c'est-à-dire, comme une visibilité organisée expressément pour être vue par des *spectateurs* et présentant tous les caractères typiques d'un véritable *spectacle* (Tore 2011).

En effet, à Lourdes pour la toute première fois l'apparition ne se définit plus comme la révélation particulière à un mystique, sous la forme d'un évènement spirituel privé, mais assume la dimension d'un fait social, quelque chose qui a lieu en public, à des jours et des heures établies, selon un tout nouveau paradigme où le corps de la visionnaire, dans son état extatique, surgit et se place au premier rang – alors que dans le paradigme traditionnel, augustinien, le *corporel* constitue la première étape, la plus basse, avant l'*intellectuel* et le *spirituel* – et s'offre aux regards collectifs des curieux et des fidèles, en matérialisant et en ré-visualisant l'évènement surnaturel *pour ceux-ci* (Albert-Llorca 2001; Christian 1996).

En bref, comme Barbara Corrado Pope (1985: 189-190) l'a bien signalé, "the most immediate attraction of Lourdes [...] was the belief that Mary, Mother of God, had come there eighteen times", c'est-à-dire le *fait* des dix-huit apparitions en soi, par rapport auxquelles Bernadette se définit comme la première spectatrice et les gens accourant "voir Bernadette qui voit la Vierge", comme des quasi-voyants.

De cela, c'est-à-dire du fait que les apparitions soient ressenties et présentées comme quelque chose qui a une présence et une manifestation physique, découle le caractère originellement visuel et fondamentalement spectaculaire de toute la dévotion lourdaise qui se constituera dans les semaines, puis dans les années et les décennies à suivre, car une telle conception transforme et configure l'évènement surnaturel en "something to behold, to touch and to feel" (*Ibid*).

C'est ici que prend naissance par exemple la relation quasi-ontologique de Lourdes avec la photographie: Bernadette s'affirme, en effet, et pas par hasard, comme la première "sainte photographiée", dans le paradoxe de mises en scène où elle rejoue le moment visionnaire en assumant une attitude et une expression extatiques, mises en scènes présentées et vendues partout comme des «portraits authentiques» (Langlois 1998) et fonctionnant pour les spectateurs-croyants de l'époque comme des "fantastic spaces of imaginative possibilities" (Jarenski 2015: 31) (Fig. 1) – le *photographique* acquérant dans ce sens-là, comme Shelly Jarenski (2015: 18) l'a brillamment démontré, un pouvoir déjà et proprement



Fig. 1 - Lourdes – Bernadette en prière devant la première statuette de la Vierge en Buis (Photographie authentique prise en 1860), carte postale, fin XIX<sup>e</sup> siècle.

*immersif*, car capable de déterminer des “unstable, even uncanny, viewing experiences” ouvertes à la virtualité et permettant aux spectateurs de participer directement à l’objet de la représentation.

Même après l’extinction du “feu visionnaire” dans son expression directe, à la fin de l’été de 1858, lorsque l’institution ecclésiastique reprend le contrôle sur ceci et que Bernadette est progressivement éloignée, puis cachée de la vision publique, la dévotion à Lourdes continue à se construire et à s’appuyer sur des formes qui (re) médient la foi dans le surnaturel à travers le recours à un *spectaculaire* qui appelle explicitement les fidèles à une immersion émotionnelle. Le réaménagement de la grotte, laissée dans son état brut ou naturel, en dessous de la basilique supérieure, avec la statue blanche de Joseph-Hugues Fabisch consacrée en 1864 et placée à l’endroit précis des apparitions (Boutry 2005) avec une grille qui établit une sorte de *théatron* – un lieu et un point de vue idéal pour la prière et l’observation – et en même temps se définissant comme un dispositif de contrôle de réactions haptiques, du *transport* psycho-physique, des fidèles, peut déjà être lu dans ce sens-là (Fig. 2).

Avec la naissance et la mise en place du mouvement national des pèlerinages, qui fait de Lourdes son centre à partir de 1873 grâce notamment à l’initiative des Assomptionnistes de la Bonne Presse et au développement du réseau ferroviaire, cette attitude de dévotion spectaculaire ne diminue pas, bien au contraire. Le pèlerinage à Lourdes – que les anthropologues Edith et Victor Turner (1978: 1-39, 243-255) définissent comme tout autre pèlerinage, «a liminoid experience», une *expérience quasi-liminale* qui a le pouvoir de placer ceux qui y participent *hors de leur quotidien* pour les fondre en *communitas* (ce qui fait de cette expérience «a spring of pure possibility») – se présente en effet comme un moment d’immersion: une immersion tout d’abord physique, dans l’eau de la source miraculeuse qui promet au corps de lui rendre son état de santé optimale, *pré-péché* original, ou dans les lieux de vie de Bernadette (exemplaire à cet égard est le fait que même des chambres de sa maison paternelle sont proposées à la location touristique); mais aussi une immersion mystique, dans la vie spirituelle de la sainte, et psychologique donc, dans sa même faculté visionnaire, que le pèlerin rêve de revivre, au moins à un niveau potentiel.

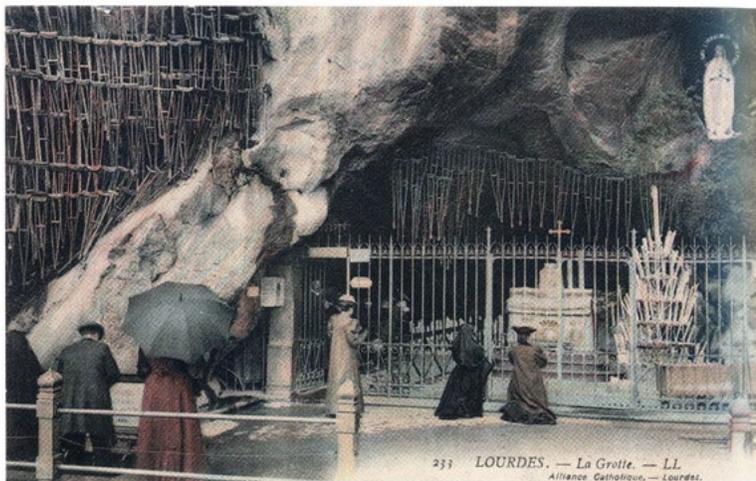


Fig. 2 - Lourdes – La Grotte, carte postale, fin XIX siècle.

Madeleine D. (1912: 10), l'une des nombreuses jeunes filles de la capitale qui entreprennent le pèlerinage à Lourdes au début du XX siècle – pour qui un voyage si long, si loin et pour la première fois en train, constitue déjà une expérience quasi-mystique en soi – nous laisse un précieux témoignage écrit de ce processus à la fois de croyance et mental:

Après la procession aux flambeaux nous avons eu une belle cérémonie: "L'Adoration nocturne". [...] Je me suis crue au Paradis. *Je me représentais* les Anges autour de chaque autel, et puis nos Anges gardiens à nous autres, à côté de nous, et puis la Sainte Vierge, la reine des Anges, *je la voyais par la pensée* debout au-dessus de l'autel, nous montrant son divin Fils qui descendait au Ciel à la voix du prêtre pour venir se cacher dans la Sainte Hostie.

Tout le dispositif spectaculaire ou pseudo-théâtral de la Grotte peut aussi décevoir le vrai dévot, et dans un premier temps, le distraire: c'est l'expérience faite par les pèlerins du feuilleton paru sur le *Gil Blas* en février 1901 (Caldine 1901):

Ils grimpent alors à l'imposante basilique et, de là, vers la grotte miraculeuse, où ils éprouvent généralement un désanchantement [*sic*] injustifié. [...] Toute minuscule, la grotte est barricadée par des grilles de fer [...]. L'endroit a un petit aspect théâtral, bien fait pour déplaire aux vrais dévots; et devant la grotte, on a aligné des bancs, comme pour un spectacle.

Mais comme pour la jeune pèlerine Madeleine D., encore une fois

L'imagination se reprend vite: on supprime par la pensée toutes les babilles qu'une pitié outrée a cru devoir amonceler et l'on revoit la grotte de Massavielle [*sic*] telle qu'elle dût être alors que, il y a plus de quarante ans, y parut la Vierge. [...] L'imagination fait la reconstitution de la scène miraculeuse: on se figure la bergerette paissant ses brebis, blanches comme son âme [...] Et voilà que tout un coup parle une voix [...]. Là haut! C'est la Vierge! La pastourelle naïve tombe à genoux... et adore... Le tableau est saisissant. On est empoigné par un indéfinissable sentiment religieux; on voudrait à la fois connaître, aimer, pleurer et croire... L'émotion semble resserrer le thorax pour en faire, avec la cage des côtes, comme un ressort qui enverra l'âme jusqu'à Dieu (Caldine 1901).

Finis les jours du pèlerinage, ce type d'expériences pouvait être prolongé à travers nombre de formes et objets dérivés de la piété religieuse, vendus dans les innombrables boutiques de la ville en tant que saints souvenirs; par exemple, grâce à des statuettes lumineuses de la Vierge («c'est l'apparition de Bernadette mise à portée de tous», «un souvenir vivant qui éclaire vos nuits et hante vos rêves comme une douce vision du Paradis» – [anon.] 1908), ou encore, les cartes postales et les vues stéréoscopiques qui représentent le site et la vie de Lourdes dans son aspect actuel (la grotte, les basiliques, les fidèles en procession...) ou ré-visualisent les apparitions historiques. Ramenés à la maison, ces objets-images perpétuent la mémoire de l'expérience faite et des jours passés à Lourdes – dans le cas des stéréoscopes, ils complètent cette mémoire «dans la perception» aussi, grâce au jeu d'illusion optique qui active encore plus chez l'observateur l'impression tridimensionnelle d'*être là-bas*, à nouveau (Crary 1990).

Ou encore – et c'est un phénomène encore plus spécifique de la dévotion catholique au XIX siècle – l'expérience d'immersion dévotionnelle expérimentée

à Lourdes pouvait trouver un nouveau support et une prolongation dans une des nombreuses répliques grandeur nature ou presque-nature de la grotte qui surgissent partout en France et dans le monde à cette époque, sur l'initiative du clergé local ou de quelques groupes de fidèles ex-pèlerins inspirés (Lagrée 2002; Sorrel 2009) (Fig. 3).

En somme, qu'elle soit vécue sur place ou ailleurs, comme souvenir pieux dans un rapport de continuité avec le site et l'événement originaux, la dévotion religieuse de Lourdes s'affirme comme résolument spectaculaire<sup>1</sup>, et dans une notion de spectacularité fortement et clairement basée sur des principes de transport émotionnel et d'immersivité – dans le sens de corps (des fidèles) complètement entourés de l'environnement pieux, reconstruit et/ou fictionnel.

D'ailleurs, dans les profils de la visionnaire (une très jeune fille de la classe populaire) ainsi que dans ceux des personnes concernées principalement par la dévotion lourdaise et par le phénomène des pèlerinages et du commerce associé à celui-ci (profils qui, regardés dans leur singularité, correspondent pour la plupart à ceux de jeunes femmes<sup>2</sup>, pris collectivement, à la *foule*), on peut reconnaître pleinement les sujets spectatoriels par excellence de l'époque (les femmes, les enfants et les masses urbaines et rurales, justement), comme nombre de chercheurs des champs disciplinaires des *film studies*, des *media studies*, ou des *études culturelles* l'ont parfaitement reconstruit et étudié (Alovisio 2008; 2011; Berton 2015; Plasseraud 2011; Violi 2004).

Face à des relations *dévoionnel/spectaculaire (immersif)*<sup>3</sup> si étroites, presque connaturelles au phénomène de Lourdes, il n'est pas étonnant, alors, que l'un des derniers exégètes contemporains des apparitions à Bernadette, le journaliste "catholique moderne" (soit, anticlérical et favorable à la laïcisation de la société française) Jean de Bonnefon, emploie des métaphores tirées précisément de l'univers spectaculaire, du monde des attractions de l'époque, comme le panorama ou la lanterne magique, pour décrire (et dénoncer, dans leur caractère faux, illusionniste ou trompeur, en tant que *duperie et supercherie*) les narrations d'autres historiens célèbres de ces mêmes faits, avec lesquels il entre ainsi en rivalité explicite. Dans un paragraphe du chapitre IV qu'il nomme assez explicitement «Où



Fig. 3 - Gillot, Frontenay – *Reproduction de la Grotte du pèlerinage de Lourdes*, dessin d'après une photographie, dans "France-Album", fasc. 15, fol. 3, 1893-1894.

L'on voit que les historiens de Lourdes n'ont pas mis leurs instruments d'accord», il remarque en effet:

Ce serait faire un long travail que de relever selon la méthode de l'école, les contradictions que présentent les deux histoires de Notre- Dame de Lourdes par Henri Lasserre et Père Cros [...] Les *toiles du panorama* de Lourdes sont de couleur et de dessins différents, selon que les griffes prenantes des chanoines, la patte de Lasserre ou la main du P. Cros tournent la manivelle (Bonnefon [s.d.]: 109).

Et dans un autre passage, au chapitre VIII, ce sont les régimes de la machinerie théâtrale et celui proprement fantasmagorique de la lanterne magique qui sont expressément évoqués:

Dans un théâtre populaire, il est indispensable pour faire longue recette que l'illusion soit parfaite. Le public n'exige pas simplement un drame extraordinaire avec des acteurs de forte voix: il réclame des décors merveilleux et une mise en scène bien réglée. Les machinistes anonymes collaborent au succès du dramaturge et des interprètes. Pour obéir aux exigences du public et du succès, sur le théâtre de Lourdes la machinerie fut progressivement perfectionnée. A la Grotte, devant la source, les spectateurs se pressent, s'émerveillent, et laissent leur argent sans regret: nul ne songe à se glisser dans les coulisses pour voir *la flamme de la lanterne magique*, pour découvrir le mécanisme et les mécaniciens (Bonnefon [s.d.]: 153-154).

## 2. Attractions immersives à Lourdes

L'apparition précoce d'attractions à caractère immersif à Lourdes peut donc être vue comme un fait naturel, presque évident. Elles surgissent l'une après l'autre à partir des années 1880, au moment de la consolidation et de la codification de la pratique des pèlerinages, soit quand cette pratique prend son élan définitif, et se concentrent pour la plupart sur un bout de terrain à côté du grand site du sanctuaire, aux pieds de la montagne du Calvaire, dans le quartier dit "de la Merlasse", qui a le double avantage d'être encore en friche et tout près des lieux saints de la ville (Fig. 4). Car ces attractions vont en effet se mêler aux formes de

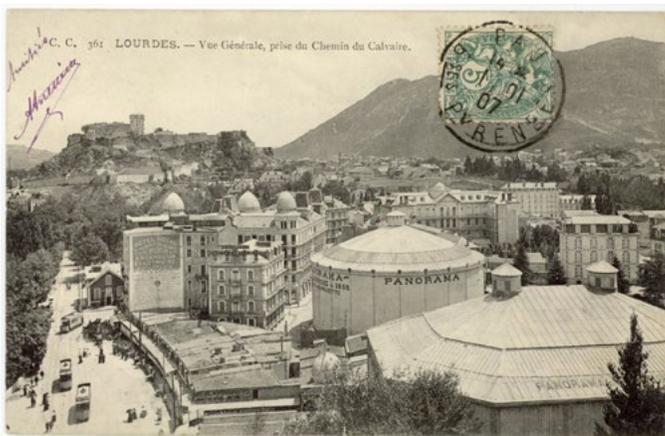


Fig. 4 - Lourdes - Vue générale, prise du Chemin du Calvaire, carte postale, début XX siècle.

la dévotion officielle, doublent et complètent la liturgie, et entrent bientôt dans les parcours des pèlerins, comme une des étapes obligées dans leurs tours pieux. Elles contribuent aussi à la transformation et à la définition du paysage urbain, avec leurs bâtiments qui deviennent vite des points de repère essentiels, des marqueurs forts de ce paysage, et les noms utilisés pour indiquer des nouvelles rues, zones, quartiers de la ville: elles contribuent en somme à la formation du “nouveau Lourdes”, c’est-à-dire le Lourdes religieux, la ville des apparitions et des pèlerins, qui se développe à partir de la deuxième moitié du XIX siècle en une articulation dynamique avec les quartiers de la ville historique, le “vieux Lourdes”, à travers l’ouverture de deux artères principales – *rue de la Grotte* et *boulevard de la Grotte* – qui connectent la gare ferroviaire au sanctuaire.

La première attraction de ce type par ordre chronologique fut le *Panorama de Lourdes*, une vaste toile circulaire de 126x16 mètres peinte à Paris par Pierre Carrier-Belleuse, avec le concours de, entre autres, Henri Gervex et Eugène Carrière (Fig. 5).

La scène représente Lourdes en 1858, et plus particulièrement le fameux épisode du “miracle du cierge” lors de la dix-septième apparition, quand Bernadette en extase, entourée par la foule et en présence du Docteur Dozous, venu tout sceptique l’étudier, ne s’aperçoit pas que sa main touche pendant quinze minutes la flamme d’un cierge et prouve ainsi, par sa totale anesthésie, l’authenticité de sa vision céleste ([anon.] [s.d.]; [anon.] 1882).

Avant de rejoindre la ville pyrénéenne et d’être installée dans une énorme rotonde aux bords du champ de l’Esplanade, en février 1883, l’œuvre reste exposée avec un certain succès dans la capitale pendant l’hiver 1882, dans l’atelier du peintre de l’avenue Daumesnil.

Pour le visiteur parisien, déjà, “la réalité” de la scène représentée «est telle qu’en regardant sa belle composition on ne se peut pas se douter qu’à dix pas se trouve l’avenue. [...] Les montagnes sont là. On les touche du doigt» (G.P. 1882); et quelqu’un postule que, pour le temps qu’il y restera, «ce panorama deviendra pour les parisiens un autre pèlerinage de Lourdes» ([anon.] 1882b).

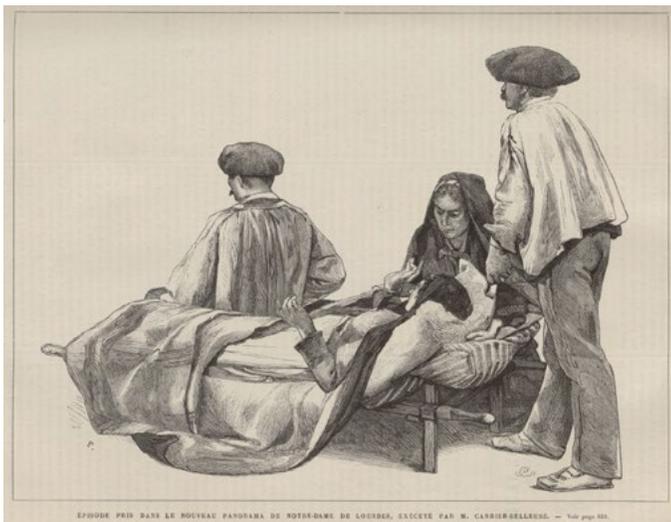


Fig. 5 - Épisode pris dans le nouveau panorama de Notre-Dame de Lourdes, par M. Carrier-Belleuse, gravure, “L’Univers illustré”, 30 septembre 1882, 1436/25, 620.

Exposée dans la ville pyrénéenne, la scène assume un «tel accent de vérité [...] que l'on ne peut se défendre de l'émotion qui vous gagne» (Martin 1893: 37): «le relief est si beau que l'illusion est complète. On se croit sur le théâtre des événements» ([anon.] [s.d.]: 1).

Les évêques et les prélats recommandent la visite à un franc, «pour occuper les pèlerins pendant leur entr'actes religieux», ou comme «complément du pèlerinage»: son mérite, on dit, «est de *faire revivre* l'apparition, le lieu, les personnages» ([anon.] [s.d.]: 6). L'évêque de Liège estime «qu'on ne peut pas le visiter sans emporter avec soi une impression particulièrement propre à exciter une dévotion plus profondément sentie dans le prières de la Vierge Immaculée de la Grotte de Lourdes», et forme donc «le vœux d'y voir de nombreux pèlerins» ([anon.] [s.d.]).

Puis vint le *Diorama*, qui «déploie un grand luxe d'annonces pour faire concurrence au panorama» (Theuriet 1883: 1). Il s'installe rue de la Grotte, au grand virage en face du couvent des Clarisses, et, pour la moitié du prix de son voisin rival, cinquante centimes, permet aux visiteurs d'y voir deux toiles du peintre belge Franz Vinck (souvent dans les guides appelé aussi «Franck Winck»), représentant – en interaction avec des jeux d'éclairage électrique, des figures de cire et d'autres éléments tridimensionnels – la Grotte lors de la première apparition, avec la jeune bergère en extase, et la mort de Bernadette dans le couvent de Nevers (Fig. 6-7). Les guides décrivent ces tableaux – qui effacent complètement le cadre, et ainsi toute distance ou séparation avec le spectateur – comme «d'un effet saisissant», et présentant «une exactitude de détail qu'on croirait assister à la scène merveilleuse de la Vierge parlant à Bernadette» (Dauberive 1896: 20; Martin 1893: 37). Le sort de la troisième attraction fixe de la ville, le *Panorama de Jérusalem* – «grand établissement religieux et artistique» – fut plus complexe dès ses débuts (Cornely 1888; [anon.] 1888a).

Peint entre 1884-1885 par l'artiste Olivier Pichat, il fut originairement exposé à Paris, d'abord sur les Champs-Élysées, puis sur la butte de Montmartre, dans une rotonde à côté du funiculaire. Après de maigres recettes dans la capitale, il



Fig. 6 - Lourdes – Bernadette en extase (scène du diorama), carte postale, fin XIX siècle.



Fig. 7 - Lourdes – Mort de Bernadette au couvent de Nevers (scène du diorama), carte postale, fin XIX siècle.

fut alors transféré à Lourdes, en 1900, dans l'espoir d'y trouver plus de gens "qui voudraient voir, voudraient avoir vu Jérusalem!" ([anon.] 1888a: 3). De taille relativement modeste, 70 mètres de long, il s'installe sur le même terrain encore (pour la plupart) vague de la Merlasse, à quelques pas du premier panorama, avec lequel il commence une relation de concurrence effrénée et des années de batailles légales aux tribunaux.

Le peintre Pichat y avait appliqué une "forme nouvelle", qui procède «à la fois du diorama et du panorama en ce sens que s'il obtient les résultats d'illusion que donnent généralement les panoramas, il a emprunté aux dioramas l'unité d'exposition» ([anon.] 1888a: 3). Cette double forme correspond à une double scène, "Jérusalem antique", soit le Golgotha et le Saint Sépulcre le jour de la mort du Christ, et "Jérusalem moderne", une scène de la ville palestinienne pendant un pèlerinage français de fin XIX siècle au Mont de l'Ascension. Ainsi, le spectateur est mis «dans des conditions d'illusion de nature à faire croire à la réalité», «transporté sur un tertre au pied du Mont des Oliviers, où il peut se croire mêlé aux nombreux pèlerins qui s'avancent sur les premiers plans. Puis il se trouve en face de Jérusalem! Jérusalem est là, tout entière, avec le Saint-Sépulcre» – au point que, un des livrets explicatifs de l'œuvre assure, «jamais on n'a fait comprendre *la sensation de l'Orient* comme M. Pichat et ses collaborateurs l'ont rendue» ([anon.] 1888a: 3-4). Proposée d'abord aux pèlerins du Sacré-Cœur de Montmartre, puis à ceux de Lourdes, comme substitut du pèlerinage à Jérusalem (lequel, malgré tous les progrès modernes, «demande encore près de deux mois pour l'aller et le retour, et nécessite une dépense relativement considérable» ([anon.] 1888a: 3), l'attraction puise encore plus dans le sentiment religieux de ses visiteurs à travers l'emploi de moyens "saints" pour sa fabrication, comme par exemple les couleurs, préparées "d'une façon spéciale", avec une huile venant des olives récoltées au Jardin des Oliviers: procédé sur lequel les chroniqueurs d'un journal libéral comme le *Gil Blas* ne peuvent s'empêcher d'ironiser (Anet 1906), qui fait appel à la logique à la fois de la *relique* et de l'*objet authentique* – la même logique qu'à l'époque se trouvait également appliquée dans un musée comme le Grévin à Paris (Martinez 2017). À l'aube de l'année 1900, le cinématographe arrive aussi et vient s'ajouter aux autres attractions de la ville qui prolongent l'imaginaire religieux des spectateurs-pèlerins en le plongeant dans des formes de transport émotionnel et immersif relié à des sentiments de vraie dévotion<sup>4</sup>.

Il arrive d'abord porté par les forains: William Heug (1911: 67), opérateur et exploitant de la maison Lumière à cette époque, se rappelle être arrivé dans la ville de Bernadette suite à la catastrophe du Bazar de la Charité qui l'oblige à quitter la capitale, et s'être installé dans un local du *Panorama de Lourdes* où il fait passer, «pendant plusieurs semaines, toutes les vues religieuses que la maison avait fait cinématographier pour en faire une vaste exploitation, qui rendit à merveille. En trois semaines – il se remémore – je vis défiler plus de 50.000 pèlerins [...], un franc par personne».

Face à un tel succès, un entrepreneur local, un rescapé de la guerre civile-carliste espagnole s'étant installé à Lourdes au cours des années 1880, Miguel de Torrès, décide alors de transformer aussi le local de son activité comme photographe, le Photo-Salon, en espace pour une nouvelle attraction. En effet, tout d'abord, il le réaménage pour y héberger un spectacle itinérant de projection lumineuse, *L'apothéose de Bernadette*, avec des tableaux colorés du peintre Horace de Caillas et une conférence écrite (et prononcée) par l'écrivain Théodore Cahu (Fig. 8). Par



Fig. 8 - Horace de Callias, *L'Apothéose de Bernadette. Tableaux lumineux* de H. de Callias – Maison de Torrès, 1897, affiche, BnF – département Estampes et photographie.



Fig. 9 - Publicité de l'attraction *Apothéose de Bernadette – Cinématographe de Torrès*, "La Caravane", 1er janvier 1908, 1/1, 4.

le biais de ce spectacle, pour lequel de Torrès offre une réduction «par groupes de trente personnes», c'est-à-dire, à un prix avantageux pour les pèlerinages ([anon.] 1897), les apparitions assument «un caractère constant de réalité», au point qu'un spectateur dénonce un *risque de substitution*, car «l'usage du surnaturel tend vraiment trop à se confondre avec le surnaturel lui-même» (Silvestre 1897).

Ensuite, en 1903, de Torrès emménage devant le *Panorama de Jérusalem* et dote son établissement d'un vrai cinématographe qui projette en continu des films religieux, et notamment un film à plusieurs tableaux sur la *Passion du Christ* et une *Apothéose de Bernadette* en vues animées, dont l'exploitation l'opposera par une longue action légale à un tel Fourcade, l'homme qui se revendique en être l'auteur (Carou 2002: 49-51) (Fig. 9).

Sous la pression de recettes généralement restées assez faibles et de la concurrence du Photo-Salon de Torrès – qui entretemps était devenu aussi magasin d'articles religieux et agence de pèlerinage, et avec lequel il connaît de nouvelles embrouilles qui arriveront jusqu'à la cour du tribunal de Pau (Borde 2008: 53) – le *Panorama de Jérusalem* est vendu en 1906, transformé en société par actions et reconverti en établissement à attractions multiples, sous le nom, justement, d'*Attractions religieuses de Lourdes*. Ces attractions comprennent l'ancien panorama proprement dit avec les scènes de la *Passion du Christ*, amputé de quelques-unes de ses toiles originaires; un nouveau *Musée du Cinquantenaire*, exclusivement dédié "au souvenir de Bernadette" en "poupées habillées", c'est-à-dire figures de cire grandeur nature; une reconstitution dioramique du Saint-Sépulcre; et le *Grand Cinématographe* (ou *Cinema-Hall Religieux*), au sous-sol, dirigé par Léopold Pène, un exploitant installé à Lourdes pendant la saison des pèlerinages – de mai à août – mais parcourant toute la France, en tant que forain, le reste de l'année, avec son spectacle *Cinématographe religieux de Lourdes* qui encore une fois propose surtout des vues animées sur la vie et les visions de Bernadette.

En mai 1909, un cinéma Pathé ouvre aussi dans les locaux de l'ancien diorama (celui de la rue de la Grotte, devant le couvent des Clarisses, qui avait fermé quelques années auparavant), laissant ses murs revêtus de la célèbre toile représentant la mort de Bernadette. Il changera de directeur, et donc de nom, plusieurs fois au cours des années (*Cinéma National Pathé Frères, Grand Cinéma Pathé, Cinéma-Palace...*) mais il n'arrivera jamais à imposer vraiment à Lourdes le changement de paradigme "institutionnel" que le dispositif, la représentation et le mode d'exploitation cinématographiques connaissent, pendant ces années-là, à Paris et dans le reste du monde – restant, donc, sur un paradigme fondamentalement "des origines" ou "primitif (soit, dans une notion 'en tant qu'attraction' et d'une représentation "en trompe-l'œil" – Sirois-Trahan 2001) au moins jusqu'au début de la Grande Guerre.

Ainsi, le renouvellement du programme chaque semaine, avec toujours une offre de films religieux, édifiants et moraux tempérée avec des vues instructives, pathétiques et amusantes, restera associé à un programme fixe, selon un modèle "répétitif", dédié à la *Vie et Passion du Christ* proposée constamment et sans modifications au fil des semaines, et toujours accompagnée d'une musique appropriée – la même – jouée au piano et l'harmonium (Fig. 10).

D'ailleurs, le public principal restait celui des pèlerins (plutôt que la communauté lourdaise locale), qui n'était pas tant intéressé par la variété du programme que par la possibilité de pouvoir immerger continuellement sa dévotion dans des formes spectaculaires de plus en plus efficaces et "vivantes". En témoigne l'annonce que le directeur du cinéma Pathé adresse aux organisateurs des pèlerinages:

Les chefs de groupe peuvent s'entendre avec la direction et combiner un programme à leur convenance. Ils pourront aussi fixer l'heure qui leur sera la plus favorable. [...] Ils ont ainsi la facilité de pouvoir assister à une représentation vraiment artistique sans pour cela nuire en rien aux excursions et promenades projetées ([anon.] 1909a).

L'arrivée à Lourdes de la société Pathé produit aussi une autre nouveauté dans le "parc" d'attractions de la ville d'avant-guerre, ou mieux encore, la transformation d'une attraction ancienne en quelque chose de nouveau: le Photo-Salon de Torès, dont la direction est passée entretemps à Henri Frustié, puis (dès 1910) à un tel Monsieur Vieusse, remplace son ancien cinématographe avec un plus moderne *Cinématographe chantant et parlant Gaumont* (Fig. 11).



Fig. 10 - Publicité du *Grand Cinéma Pathé*, "La Voix de Lourdes", à partir de mai 1909.

Fig. 11 - Publicité des *Grands magasins des Galeries Catholiques et du Cinéma Chantant Gaumont*, "La Caravane", à partir de août 1909.

Son attrait principal réside dans le fait que «grâce au phonographe la parole se joint au geste», et donc, «qu'il vous semble entendre parler, pendant qu'ils agissent, les acteurs qui figurent dans les scènes cinématographiques, vous donnant ainsi l'illusion charmante de la réalité» (X. 1909: 2).

Suivant le même modèle d'exploitation de toutes les autres attractions de la ville, la nouvelle attraction cherche également à s'adapter aux horaires et aux demandes des pèlerins: par exemple, son directeur traite «à forfait avec MM les directeurs de Pèlerinages et de groupes», et cale la séance du soir «après la procession aux flambeaux», avec “un supplément de scènes chantantes» ([anon.] 1909d).

Et à l'instar de son confrère Pathé, le nouveau cinéma Gaumont se place vite sur un paradigme de programmation religieuse constant ou fixe, liée encore à une logique d'attraction *des premiers temps*. Des tentatives de renouvellement hebdomadaire du programme et des projections plus audacieuses, comme celle d'un film pourtant biblique tel que *Judith et Holopherne*, ne passent pas: jugé trop «déshabillé et fantaisiste», le chroniqueur d'un journal local rappelle que «le théâtre, à Lourdes, doit être moral, chaste, ou il ne sera pas» ([anon.] 1909b). Face à de telles critiques, le directeur assure alors «qu'il n'y a eu, qu'une regrettable surprise qui ne se reproduira plus» ([anon.] 1909c). Et en fait, à partir de ce moment-là et tant qu'il restera dans la ville (au plus tard en 1914), le cinéma Gaumont proposera toujours le même spectacle: quelques phonoscènes de sujet religieux (*Les Rameaux* (de Faure) chanté par M. Noté de l'Opéra entre autres), et *Les 18 apparitions à Bernadette*, accompagné au chronophone par la reproduction de la cantique traditionnelle *Minuit chrétien*.

### 3. Récits d'immersion

A ce stade, il semble légitime de se demander: dans quelle mesure les attractions qui peuplent le paysage urbain de Lourdes en si peu de temps, ayant constitué une situation spectaculaire unique et si dense, ont-elles suscité des sentiments de transport effectifs et des expériences d'immersion réelles chez les spectateurs, au-delà des intentions déclarées?

Il est bien plus difficile de répondre à cette question. Souvent les sources principales pour l'étude de ces objets – les guides touristiques de la ville et les annonces dans la presse locale – ne dépassent pas un caractère simplement descriptif ou un but purement promotionnel. Il faut se tourner plutôt vers les comptes rendus de pèlerinage et les récits des visiteurs occasionnels, tout en sachant cependant que le type d'expériences qu'il nous intéresse d'étudier, dans ce type de textes laisse peu de traces ou reste presque transparent, car souvent ces expériences sont jugées pas vraiment légitimes ou purement anecdotiques, surtout lors d'un voyage fait pour des raisons spirituelles. Or, bien que rares, ces témoignages existent, et ils traversent différents degrés de conviction et de déception: du dévot totalement “favorable” et “disponible” à ces formes, donc totalement subjugué; à celui qui est scandalisé par leur aspect excessivement spectaculaire et séculaire, et qui se place donc hors du jeu d'illusion; jusqu'au visiteur laïc, même hostile à toute croyance religieuse, qui rit de leur naïveté, pouvant toutefois à son tour en être victime.

Dans ce sens-là, il faut considérer aussi la question de “quand” cette expérience est vécue, ou acceptée d'être vécue.

Certains décident par exemple de visiter les attractions au tout début du voyage, à l'arrivée dans la ville, comme moyen pour *se mettre en état*: c'est le cas des touristes du feuilleton du *Gil Blas* qui «commencent, pour se donner une idée du pays, par aller visiter le diorama et le panorama: ils y ont pour quelque monnaie, des montagnes, sans fatigue» – «c'est charmant!», trouve quelqu'un d'entre eux (Caldine 1901).

Cependant, la visite se fait plus généralement au milieu ou à la fin du pèlerinage, quand toutes les autres activités sérieuses et les tâches spirituelles ont été accomplies – soit quand, atteint un état d'excitation et d'émotion complètes, l'esprit sent pouvoir s'abandonner librement au plaisir d'une saine distraction.

C'est le cas de la pèlerine Bertile Ségalas (1900a: 197), une parisienne qui fait son premier voyage à Lourdes à l'âge de 61 ans, en 1899, et qui confie le récit de cette expérience à un des nombreux journaux pieux de l'époque<sup>5</sup>, se l'autorise comme loisir un dimanche après-midi, au sixième jour (sur huit) de son séjour:

Nous allons voir l'après-midi le panorama de Lourdes, au temps de Bernadette. Un guide nous explique tout. Voici les Pyrénées, la grotte, la première malade guérie, les autorités hostiles et les autorités bienveillantes. On regarde Bernadette, sa figure s'illumine; la lumière de son cierge traverse ses doigts, sans les brûler. *Et nous revivons ce passé béni.*

Le *Panorama de Lourdes* est sans aucun doute l'attraction la plus visitée<sup>6</sup>, ou du moins celle qui suscite le plus de commentaires quant à son pouvoir illusionniste et immersif: en effet, «on ne va pas que voir le Panorama, on va le revoir», et il y a même «des gens qui le visitent chaque année» (de Torrès 1909b: 1).

On raconte par exemple qu'une dame qui y est rentrée un jour de pluie, contempla longtemps la scène de l'apparition, et, en se retournant pour partir, vit le château-fort et le paysage d'au-delà du Gave et exclama: «Ah ! il ne pleut plus», en éclatant de rire: «elle avait cru voir le château fort réel au lieu de celui de la toile» (de Torrès 1909b: 1).

L'évêque de San Antonio (États-Unis) nous le confirme: «L'effet optique surpasse tout ce que j'ai vu dans tous mes voyages» (cité dans [anon.] [s.d.]: 6).

Mais le *Panorama-Diorama de Jérusalem* produit aussi des récits similaires. L'ancien Consul de France à Jérusalem, par exemple, Monsieur Barrère, est resté plus d'une heure en contemplation devant la toile, en pensant se retrouver dans les lieux qu'il avait habités et qu'il avait parcourus: «Je viens de me retrouver en Orient, à Jérusalem – dit-il – je viens d'y revivre en une heure les années que j'y ai vécu» (cité dans [anon.] 1888a: 9).

Encore en place dans les années 1930, associé à partir de 1920 à une nouvelle salle de cinéma à programmation exclusivement religieuse – la Salle Bernadette –, le musée de cire *du Cinquantenaire* est visité par l'archevêque de Rennes qui en sort «ému et impressionné»: «ces tableaux si expressifs ajoutent à la vérité d'une histoire la vision d'une réalité vécue et fidèle qui en laisse pour toujours l'image rapprochée et distincte qui persuade et édifie» (cité dans Bénard 1931). Mais évidemment l'état d'esprit et la disposition d'âme jouent le rôle essentiel dans ce genre d'expériences spectatorielles, car un autre visiteur, la même année, du *Panorama de Lourdes*, décrit ceci comme étant devenu désormais un «ensemble qui fait penser à un décor de théâtre de province un peu poussiéreux» (*Ibid.*).

Un facteur important pour la réussite de l'illusion et de l'expérience d'immersion

semble résider aussi dans le contraste *intérieur/extérieur*, soit dans la *séparation* que les espaces des attractions créent avec le monde réel et le sentiment de *dépaysement* qui lui est associé.

Une des plus anciennes guides de Lourdes – présentant, peut-être justement à cause de cette ancienneté, des textes et des descriptions moins promotionnels et plus “authentiques” ou “sincères” – illustre parfaitement le sens et l’effet de ce contraste: «Après avoir visité la Grotte actuelle, où la foule est en mouvement dans un continuel va-et-vient de pèlerins et de touristes, il faut gravir les degrés du *Panorama* pour y admirer le contraste frappant du silence sépulcral de cet autre foule qui semble avoir été tout-à coup frappée de mutisme et d’immobilité et comme pétrifiée par l’effet de la volonté céleste» ([anon.] 1888b: 31-32).

Ce contraste est en effet au centre de l’expérience faite dans le *Panorama de Bernadette* par les protagonistes du roman *Lourdes* de Zola (1894: 498-503)<sup>7</sup>. Ils y entrent lors de la cinquième journée – la dernière – de leur pèlerinage, juste quelques heures avant de reprendre le train pour Paris. Le jour auparavant le personnage de Marie avait reçu une guérison miraculeuse, et les esprits sont gais et légers: «Pierre – l’abbé – eut l’idée d’entrer» et «Marie en fut heureuse, comme un enfant»; ils se retrouvent ainsi dans une «fournée de pèlerins qui s’engouffraient avec eux au fond du couloir obscur». Vite, ils sont «en haut, sur l’estrade ronde», à la “lumière diffuse que tamisait un velum», où «l’employé chargé des explications se mit à la tête de la petite troupe des visiteurs, faisant le tour, racontant l’épisode que représentait l’immense toile circulaire de cent vingt-mètres de longueur» et cite tous les noms des personnages représentés «au milieu de l’ébahissement du public qui le suivait». C’est à ce moment que se déclenche l’expérience d’immersion imaginative chez les protagonistes du roman, qui dans ces pages assument le rôle de véritables spectateurs:

Ah! Cet ancien Lourdes, cette ville de paix et de croyance, le seul berceau possible où la légende pouvait naître, comme Pierre le reconstituait aisément, en faisant le tour de la vaste toile du Panorama! Cette toile disait tout, constituait la meilleure leçon de choses qu’on pût voir. Les explications monotones de l’employé ne s’entendaient pas, le paysage parlait lui-même. [...] Et jamais Pierre n’avait mieux compris comment Bernadette, née de cette terre de foi et d’honnêteté, y avait fleuri telle qu’une rose naturelle, éclosse sur les églantiers du chemin.

Marie est vite ravie aussi: «On dirait qu’on y est. Par moments, il semble que les personnages vont bouger. Et comme elle est charmante, Bernadette, à genoux, en extase, pendant que la flamme du cierge lèche ses doigts, sans laisser de brûlure». Quand ils se retrouvent à l’extérieur, dans la rue, le père de Marie, M. de Guersaint admet – timidement, comme il convient à un homme adulte de son milieu social – sa satisfaction: «C’est tout de même curieux. [...] Je ne suis pas fâché d’avoir vu ça».

Pierre, quant à lui, se sent fortement dépaycé:

Depuis qu’il était sorti du *Panorama*, il éprouvait une sensation singulière de dépaysement. C’était comme si, tout d’un coup, on l’avait transporté d’une ville dans une autre, à des siècles de distance. Il quittait la solitude, la paix endormie de l’ancien Lourdes, augmentée encore par la lumière morte du velum, pour tomber brusquement dans le Lourdes nouveau, éclatant de lumière, bruyant de foule.

Bien que tourmenté dans sa foi, Pierre, le prêtre imaginé par Zola, est toujours un croyant lorsqu'il visite l'attraction lourdaise, comme ils le sont plus ou moins tous les autres spectateurs dont nous avons rapporté les expériences jusqu'ici.

Les choses semblent changer lorsque le producteur de ce récit est un spectateur athée, voire explicitement anticlérical.

C'est le cas, par exemple, du journaliste de *La Lanterne* qui, en 1907, assiste à une projection de *L'apothéose de Bernadette* de Miguel de Torrès, dès 1905 installée aussi à Paris, dans la nouvelle salle des Jésuites – la Salle Jeanne d'Arc – au 35, rue de Sèvres: “un cinématographe géant [...] présentant des attractions nouvelles en grandeur naturelle sur Lourdes et les apparitions de la Sainte Vierge à Bernadette”, devant lequel «chaque jour des processions de jeunes filles, de jeunes gens, sous la conduite des bonnes sœurs, de chers frères, viennent s'entasser [...] et s'abêtir davantage» ([anon.] 1905).

Le journaliste de *La Lanterne* y entre aussi, mais avec un tout autre état d'esprit:

Je pénétrai dans une salle où quelques spectateurs, bien sages, contemplaient déjà l'apothéose et la scène très amusante qu'on annonçait à l'extérieur. Un coup d'œil circulaire suffit à me prouver que j'étais tombé dans un guet-apens ratichonesque. La salle où je me trouvais reproduisait tant bien que mal la hideuse boîte à miracles de Lourdes. D'énormes chapelets pendaient le long des murs, sous des rangées de médailles entre des chromos aux tons criards. Quant à la jeune personne que l'on apothéosait c'était la malheureuse hystérique dont une bande d'escrocs ensoutanés se servit jadis pour montrer la plus colossale escroquerie que jamais ratichon ait pu rêver. Cependant un jeune tonsuré s'était approché. Flairant en moi une bonne poire, il me proposait des médailles bénies [...] qui possédaient un tas de privilèges, plus épatants les uns que les autres. Très intéressé je demandai à mon importun: “N'en auriez-vous pas une qui puisse guérir la folie ? - Mais parfaitement !”, me répondit-il [...] “Eh bien ! portez-la donc à ce vieux loufoque là-bas !” et je lui désignai un de ses confrères qui était en train de faire le boniment à l'assistance. Puis je m'éloignai tandis que le jeune tonsuré, croyant ayant eu affaire à Belzebuth en personne, faisait un grand signe de croix ([anon.] 1907).

En bref, ce long et amusant récit “de résistance” prouve que les attractions religieuses de Lourdes fonctionnent dans un sens illusionniste et ont un pouvoir d'immersion, seulement si et quand le spectateur a déjà accepté de se livrer à ce pouvoir, s'il a déjà décidé de s'y immerger: ainsi, sa croyance en la réalité de Dieu, des apparitions de la Vierge et des autres êtres surnaturels de la religion chrétienne, engendre la condition (nécessaire) de *suspension consentie de l'incrédulité* (Metz 1968) en rejoignant et doublant le niveau phénoménologique de l'expérience de “croyance”, c'est-à-dire, le fait de croire aux réalisme des représentations, des images, des simulacres (Belting 2002; Freedberg 1989).

#### 4. (Dis)continuités et ouvertures

On l'a vu: la spectacularité immersive se produit à Lourdes sous une forme tellement importante et dense qu'elle peut donc être considérée comme quelque chose ancrée dans sa définition même en tant que phénomène culturel, social et médial, et devient ainsi une de ses caractéristiques fondamentales. En effet, cette forme de spectacularité dépassera les limites chronologiques du tournant du XX

siècle et s'affirmera comme une constante du phénomène "Lourdes" tout au long de son histoire, jusqu'à aujourd'hui.

Spécifique à cette spectacularité est aussi le fait que les différentes notions d'immersion – immersion physique, ou *perceptuelle*, et immersion mentale, *fictionnelle* ou *imaginaire* (Grau 2003) – continueront à se produire dans un équilibre constant, une notion toujours intégrée dans le processus de l'autre, selon un principe d'interaction plutôt que d'opposition ou de substitution: l'équilibre qui s'est manifesté et s'est articulé de manière exemplaire dans les formes et les dispositifs du tournant du siècle (la période "des origines" ou "des premiers temps", si l'on assume le point de vue du cinéma), lié au régime et à la définition en tant qu'*attractions* et de *trompe-l'œil* de ceux-ci, qu'à Lourdes l'*institutionnalisation* – à penser à la fois comme un processus et comme un état – ne mettra jamais vraiment en cause dans son fond.

La persistance jusqu'à nos jours à Lourdes d'un système double d'exploitation cinématographique – salles à programmation "normale" ou "nationale" et salles "spéciales", spécifiquement et uniquement consacrées à la projection de films "qui élèvent", sur Bernadette, la vie du Christ ou des saints<sup>8</sup> – est le premier et le plus évident signe de cela.

Une de ces salles à programmation exclusivement religieuse, le Majestic, en particulier, dans lequel on est accueillis par un consacré (ou du moins par un très gentil bonhomme qui donne toute l'impression de l'être), offre aux spectateurs solitaires et aux groupes de pèlerins qui le demandent la possibilité de voir des films sur un grand écran entouré à droite et à gauche par toute sorte d'images et objets de piété, transformant ainsi le lieu en quelque chose qui nous fait fortement penser à la salle-"guet-apens ratichonesque" avec "d'énormes chapelets" qui pendent le long du mur «sous des rangées de médailles entre des chromos aux tons criards», où le journaliste de *La Lanterne* était entré en 1907 ([anon.] 1907). En outre, au Majestic les spectateurs qui se montrent plus intéressés ont aussi l'honneur de pouvoir tenir dans leur main, durant tout le temps de la projection, la relique "à pouvoirs miraculeux" d'une nouvelle sainte, qui transmet des sensations de bien-être, paix intérieure et sérénité inouïes – au moins selon ce que le gérant qui tient la salle assure –, dont au spectateur-dévoit qui a eu cette chance est demandé de rendre compte: «Chaque année, de nombreuses personnes nous témoignent de ses grâces durant la *conférence audiovisuelle* sur sa vie, ou au contact de sa relique exposée», on lit sur l'une des brochures du Majestic distribuées dans la ville (je souligne, pour signaler que même le langage et les définitions restent très proches de ceux "des premiers temps").

Cependant, une différence fondamentale peut être identifiée entre "hier" et "plus tard" (ou même "aujourd'hui"), entre les formes spectaculaires-immersives du tournant du siècle et celles qui se développeront à Lourdes par la suite: si aujourd'hui ces formes apparaissent comme marginales – c'est-à-dire comme des phénomènes littéralement au seuil de la culture et de la majorité des expériences des spectateurs contemporains – au tournant du siècle la différence *marge/centre* est imperceptible car elle est effectivement moins marquée, si non complètement absente. Cela a un sens et une réalité même "géographiques": si aujourd'hui la distance qui sépare les expériences spectatorielles qu'on peut faire à Lourdes de celles qu'on peut faire à Paris est grande, elle l'était beaucoup moins au début du siècle. Dans ce cas, oui, l'*institutionnalisation* du cinéma, sa séparation et sa différenciation des autres attractions, et la chute de ces dernières dans la considération

et les pratiques spectatoriennes ont joué un rôle essentiel, en direction d'une marginalisation qui s'accroîtra progressivement avec le temps et avec l'espace (soit dans la distance avec les centres urbains producteurs de la culture majoritaire). Ainsi, le rapport des formes immersives lourdaises du tournant du siècle avec celles qui apparaîtront en suite doit être pensé comme *archéologique* ou, mieux encore, comme *an-archéologique* (Zielinski 2006), étant basé sur une définition *dense*, non linéaire et non progressive de l'histoire (un "deep time"), faite de "windows" et "cuts", resurgissements soudains, retours en arrière, accélérations, dans laquelle les attractions "historiques" ne constituent pas – et ne doivent pas être vues, donc, comme – «un ensemble primaire et standardisé d'objets», mais seulement un «crucial moment» (parmi beaucoup d'autres) pris dans un flux temporel incessant, un des multiples «potential objects and paths» dans l'étude desquels, comme historien des médias, il était possible de s'aventurer et d'errer («wandering»), avec le risque de «unsuccessful searches», aussi (Natale 2012). Parmi les exemples les plus prestigieux de ces "resurgissements" dans l'histoire (plus) récente, de réapparitions dans la (dis)continuité des configurations originaires de la dévotion lourdaise en formes spectaculaire-immersives, nous pouvons considérer le spectacle "inter-visuel en mégavision" conçu et réalisé pour Lourdes par Marcel Carné en 1980, *Un jour... Bernadette* ([Aa. Vv.] 1980): spectacle dont il ne reste que très peu de traces matérielles, premier de toute une série de productions similaires que Carné réalisera au cours des années 1980<sup>9</sup>, basé sur l'emploi de trente appareils de projection de diapositives, un projecteur de cinéma 70 millimètres et six écrans géants pour diffuser dix-sept mille photos sur Lourdes et la vie de Bernadette; ces photos se trouvaient ainsi coupées, juxtaposées et montées les unes après les autres, et passaient en continu comme une sorte de collage surréaliste plutôt que comme une reconstitution chronologique traditionnelle des événements, avec l'accompagnement musical de la Symphonie des Psaumes de Stravinsky et d'autres œuvres.

Les comptes rendus de l'époque parlent d'une «nouvelle forme de narration», un spectacle «fantastique», «visionnaire» (au sens premier, non hyperbolique, du terme), «qui s'adresse aussi bien aux athées qu'aux dévots» (Grant & Joecker 1982) et qui a eu surtout le mérite de «crever le clinquant de Lourdes pour nous redonner la véritable histoire» (Bordez dans ([Aa. Vv.] 1980).

Aujourd'hui une nouvelle étape semble être franchie, avec l'émergence, aussi à Lourdes, de formes où la notion d'immersivité se reconfigure ultérieurement en se liant explicitement à des expériences de réalité virtuelle et de *gamification* (Calleja 2011; Peer & Giachrisis 2012; Riva & Ijsselstein 2003): l'application officielle du sanctuaire pour dispositifs mobiles, par exemple, lancée en 2018, permet d'effectuer "à distance", en interaction avec le système de géolocalisation et avec l'accès à la caméra de son appareil, des gestes typiques de la dévotion, comme "déposer un cierge à la Grotte", "offrir une messe", "faire la quête", et même "prier"; la publicité sur les *stores* des différents opérateurs le promet clairement: "*vivez en temps réel, 24h/24h, le direct à la grotte!*". La page Facebook "Ste Bernadette Soubirous" – toujours gérée officiellement par la communauté religieuse du sanctuaire – invite les dévots-usagers à s'adresser à la première personne, directement, à la visionnaire, pourtant morte depuis plus d'un siècle et demi. En été 2020, à cause de la pandémie mondiale de coronavirus, le grand pèlerinage annuel est devenu le premier pèlerinage virtuel (baptisé *E-Lourdes* ou *Lourdes United*): un grand événement en ligne, d'une durée d'une journée, auquel

il était possible de se connecter de n'importe quel endroit de la planète grâce à un direct non-stop de la Grotte.

L'actualité nous fournit de nombreux exemples de ce type, et avec toute évidence ceux-ci sont voués à se multiplier dans le cours des prochaines années.

Tout étonnants ou bizarres qu'ils puissent paraître, ces objets fleurissent pourtant dans un contexte, celui de la dévotion catholique contemporaine, qui s'interroge activement sur ses rapports avec la technologie (Dittmar 2016), et dans lequel sont possibles l'émergence et l'existence de formes d'incorporation telles que le jeu vidéo *I am Jesus Christ* (un simulateur réaliste permettant – selon les mots de ses créateurs – de “se mettre dans la peau de Jésus” et de “performer” ses miracles avec le but de montrer, “à la première personne, ce que Jésus Christ a fait”); ou encore l'avatar complètement numérique du Vatican, sur la plateforme en ligne Minecraft – d'ailleurs, deux cas promus par des hommes d'église, et donc voués à des buts sérieux au-delà de leur aspect ludique apparent ou primaire.

Cette étude s'arrête sur ces formes, tout en les indiquant comme ses possibles ouvertures et prolongations, car la nouvelle phénoménologie qu'elles déterminent – une phénoménologie qui fait appel à la nouvelle figure de l'*user* et du *gamer* – mérite d'être étudiée avec différents outils théoriques et méthodologiques, ainsi que, nous pensons, avec un certain recul historique et une certaine perspective.

Cependant, il sera utile, voire nécessaire, pour l'étude et la compréhension aussi de ces nouveaux objets “à venir”, de se retourner toujours vers la relation originelle que la dévotion religieuse a entretenu avec les formes historiques de la spectacularité immersive: ce que cette étude a proposé de saisir, de documenter et d'analyser dans l'un de ses moments et de ses expressions décisifs, les attractions de Lourdes autour de 1900.

1 Une énième déclinaison de cette spectacularisation – que nous ne traiterons pas ici car elle nous éloigne trop de notre propos originelle qui concerne les relations de cette spectacularisation avec les formes et la notion d'immersion – consiste en la présentation et l'exposition des malades guéris à Lourdes, c'est-à-dire des “miraculés”, dans des conférences publiques. Sur cet aspect cf. Guise-Castelnuovo (2013), Harris (1999: 320-356), Kaufman (2004: 95-134).

2 Le thème de la “féminisation” de la dévotion lourdaise, et plus généralement de la culture catholique au XIX siècle, est discuté et démontré par beaucoup de chercheurs (Albert-Llorca 1995, 2002; Gibson 1993; Langlois 1984, 1991). En suivant une proposition d'Ann Douglas (1977), Barbara Corrado Pope (1985: 192-196), elle, pense cependant qu'il n'est pas possible, pour ce contexte, de parler d'un véritable processus de féminisation, ni de l'émergence d'un “principe féminin” de type jungien, du moment que la hiérarchie et le contrôle de l'église catholique à cette époque restent entièrement dans les mains des hommes, et que la “féminisation” doit donc se voir façonnée et définie toujours par les hommes.

3 Ces deux termes – *spectaculaire et immersif* – dans le cas spécifique de notre étude se donnent dans une confusion que nous assumons et acceptons dans son fond. En effet, notre propos n'est pas tant d'étudier le concept d'immersivité à Lourdes “en général”, mais où précisément cette notion croise des formes spectaculaires proprement dites. À cet égard, nous constatons alors que si des spectacles à caractère non forcément immersif surgissent à Lourdes au cours de son histoire, pour le moment précis sur lequel nous focalisons notre analyse – le tournant du XX siècle, qui est aussi le premier moment où des spectacles s'installent dans la ville – ce régime est pratiquement exclusif: dit autrement, toutes les attractions qui naissent et se définissent à Lourdes entre la fin du XIX siècle et la Grande Guerre, en vertu d'une configuration et d'une interprétation du spectaculaire propres à cette époque-là, peuvent être inscrites dans le paradigme de l'immersivité, même si bien évidemment à différents degrés – ce qui rendrait possible si non légitime l'introduction pour leur analyse d'un “gradient model” (Pinotti 2017). Ainsi, nous croyons que ce n'est pas autant avec les autres sites d'apparition et les lieux plus contemporains de la dévotion catholique (comme Medjugorje, San Giovanni Rotondo, ...) qu'une

comparaison s'imposerait, mais avec les autres contextes et lieux spectaculaires de la même époque: par exemple avec la situation spectaculaire des contextes urbains, comme Paris, par rapport à laquelle le cas de Lourdes se singularise pour la relation qu'ici le spectaculaire-immersif instaure et entretient avec le niveau de la croyance religieuse – qui est exactement l'argument qu'on essaiera d'analyser et démontrer dans la suite de notre étude. Par rapport à d'autres lieux dévotionnels ou sites miraculeux de la même période, le cas de Lourdes révèle en revanche son exceptionnalité pour la quantité, la densité et l'importance de ses formes spectaculaires, trois traits qui le rendent un cas véritablement unique dans l'histoire. Par exemple, nous savons qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un diorama religieux grandeur nature est installé à Paray-le-Monial, aussi, site d'une apparition historique, celle du Sacré Cœur à Marguerite-Marie Alacoque au XVII<sup>e</sup> siècle: mais celle-ci reste une expérience totalement éphémère, qui ne dure que quelques mois, et absolument inférieure, en taille et importance, non vraiment comparable à la situation spectaculaire de Lourdes.

Aussi, pour son caractère spécifique, soit pour le caractère spécifique des documents et des témoignages à travers lesquels elle a pu se faire, plutôt que sur une argumentation proprement sémiologique – qu'en effet ne sera pas développée ici – cette étude repose méthodologiquement sur le croisement entre une perspective d'archéologie médiévale et d'histoire culturelle, dans une plus générale phénoménologie du spectateur du tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

4 Des nombreux chercheurs ont discuté le caractère immersif de la représentation et du dispositif cinématographiques des origines comme étant lié à la nature en *trompe-l'œil* de cette représentation et de ce dispositif, c'est-à-dire à la forme particulière que l'*effet de réalité* (ou *réalisme*) et le *sens de présence* assument au cinéma à cette période – période dite aussi “des premiers temps” (Bottomore 1999; Elsaesser 2013; Loiperdinger 2004; Sirois-Trahan 2001; 2004). Mathieu Triclot (2012) revient ainsi sur ces notions – *effet de réalité* et *immersion*, au cinéma – et démontre que, au-delà de toute relation dialectique, il s'est toujours agi d'un seul et même concept. Jan Holmberg (2003: 1), quant à lui, résume: «Le cinéma des premiers temps, dans sa grande majorité, peut se percevoir comme un art de créer un fort sentiment de présence ou d'immersion».

5 Bertile est la fille de l'écrivaine Anaïs Ségalas – figure intellectuelle complexe, à la fois militante féministe et modèle du catholicisme fervent du XIX<sup>e</sup> siècle. Le récit du pèlerinage à Lourdes que Bertile fait en 1899 est paru d'abord par épisodes, sur la *Revue de Bretagne et Vendée*, puis il sera republié sous forme de pamphlet (Ségalas 1900b).

6 Miguel de Torrès (1909a) nous le confirme dans son journal *La Caravane*: “L'un d'eux surtout, le Panorama de Lourdes, réalise les plus grandes recettes et par là tient le premier rang”. Cependant, De Torrès (1909c) continue à nous informer, “il est absolue que la majorité des pèlerins ne va dans aucun[e attraction]”. En règle générale en fait “un établissement d'attractions perd chaque jour d'importance, parce que les gens n'aiment pas voir deux fois la même chose”, et car “les pèlerins qui visitent une attractions ne visitent pas d'ordinaire les autres”.

7 Le fait que Zola laisse ses personnages entrer dans le Panorama est déjà significatif en soi, car cela semble correspondre à l'attitude générale qu'il adopte en racontant la dévotion à Lourdes, consistant en un désir de s'immerger dans les événements et de se fondre dans la foule. Cette posture contraste avec l'attitude plutôt détachée et froide, qui ne se mêle jamais à la foule, *individualiste*, de l'autre grand chroniqueur célèbre de Lourdes de ces années, et grand rival de Zola, Huysmans (1906: 36). Celui-ci, et ce n'est pas par hasard, décrit ces attractions de l'extérieur, en les observant d'une position élevée (littéralement et métaphoriquement, “de haut”), comme des éléments (laid) du paysage, sans jamais y pénétrer: «En bas des rampes, deux cloches à gaz, l'une ripolinée au vert d'eau, l'autre jaune comme une porte de lieux, s'arrondissent, horribles; ces tourtes de tôle contiennent, l'une, un panorama de Jérusalem, l'autre, un panorama de Lourdes. Tout cela n'est pas du tout subjuguant du point de vue de l'art et la cathédrale, perchée ainsi que sur une languette de roc, en l'air, ne l'est pas davantage». Sur les attitudes opposées de Zola et Huysmans envers le phénomène de Lourdes et la foule religieuse, cf. Cintra Torres (2010), El Kettani (2011) et Gugelot (2010).

8 En août 2020, quand une enquête sur les lieux a été conduite par moi-même en vue de cette étude, les salles de cinéma étaient au nombre de quatre au total: Cinéma Pax et Le Palais (salles cinématographiques traditionnelles ou à “programmation nationale”), et Cinéma Bernadette et Majestic (salles religieuses “spéciales”).

9 La plupart des historiens ne mentionnent même pas le fait que Carné a tourné dans les années 1980 plusieurs de ces films-spectacles à base de diapositives, probablement ne considérant pas leur qualité digne du maître: après *Lourdes*, il y a eu *Toulouse-Lautrec*, *Albi*, *La Martinique*, *Roma Aeterna*, *Versailles*... Ces œuvres (généralement des commandes faites à Carné par les municipalités ou des institutions) aujourd'hui sont pour la plupart perdues ou invisibles, sauf *Roma Aeterna*, dont il existe une version DVD.