

Penser l'imposture à la lumière du *gaslighting* ou le gaslighteur comme imposteur radical

Thinking about Imposture in Light of *Gaslighting*, or the Gaslighter as Radical Impostor

Hugo CLEMOT

Maître de Conférences en esthétique et philosophie de l'art
Université Gustave Eiffel, Champs-sur-Marne - France

Abstract

This article examines *gaslighting* as the radical paradigm of imposture, defined as the forced substitution of a fictitious narrative for reality. Drawing on film analysis, literature, and post-analytical philosophy, the study shows how the manipulator acts as a "total filmmaker" to orchestrate the victim's daily life. The unhinging of the subject's chronological "hinge-propositions" produces an epistemic dispossession that destroys the conditions of empirical synthesis and temporal orientation. Finally, based on a reading of the Cartesian *cogito* inspired by Stanley Cavell, the article suggests that the restoration of self-trust requires a form of salutary imposture, which alone can allow the subject to reclaim the capacity to speak in the first person.

Penser l'imposture comme un art et une fabrique complexe mobilisant des stratégies narratives, sociales et esthétiques conduit logiquement aujourd'hui à s'intéresser au *gaslighting*. Ce terme désigne une forme de manipulation psychologique par laquelle un gaslighteur¹ cherche à faire douter sa victime de la fiabilité de ses propres facultés cognitives et morales, jusqu'à lui faire perdre le sens de la réalité (Abramson, introduction). Le terme provient de la pièce de théâtre de 1938, *Gas Light*, écrite par Patrick Hamilton. L'œuvre connaît deux adaptations cinématographiques qui transposent ce dispositif à l'écran. Dans la version britannique de 1940 réalisée par Thorold Dickinson, l'éclairage traduit métaphoriquement le mécanisme de l'emprise : le motif de la lampe à gaz, que le mari allume avant chaque manipulation, symbolise un transfert d'énergie par lequel la mobilisation des ressources de l'imposteur épuise la raison de sa victime. L'adaptation de George Cukor, réalisée en 1944 également sous le titre *Gaslight (Hantise)*, donne une forme radicale à cette entreprise de déréalisation. Le personnage de Paula, incarné par Ingrid Bergman, y voit l'intensité des lampes

¹ Le terme « gaslighteur » désigne l'agent d'une manipulation « cognitive », c'est-à-dire relative aux processus de perception, de mémoire et de raisonnement du sujet, qui relève de ce que l'usage tend à désigner par le terme de « *gaslighting* ». Plutôt que de parler de « manipulateur » ou d'« imposteur », employer ce nom de « gaslighteur » permet de préciser qu'il est question de l'auteur d'une violence particulière, à savoir une agression « épistémique » qui cible la capacité d'un individu à produire des connaissances valides sur sa propre expérience en cherchant à détruire la confiance que le sujet accorde à ses propres facultés de jugement. L'usage de ce néologisme est déjà installé dans l'espace critique francophone, notamment sous la plume d'Hélène Frappat, *Le gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, 13).

baisser chaque soir, ce qui résulte de l'activité secrète de son mari Gregory au grenier. Lorsque sa femme s'en inquiète, Gregory nie le phénomène afin de transformer une réalité physique en une prétendue défaillance mentale.

Or, l'étymologie du mot imposture — emprunté au bas latin *impostura*, lui-même dérivé du verbe *imponere* qui signifie « placer sur » ou « imposer » — désigne originellement l'action de superposer de force une chose à une autre (*Trésor de la langue française informatisé*). L'imposteur est ainsi celui qui impose sa description du monde, et de sa place en lui, à sa ou à ses victimes. Afin de mener cette entreprise à son terme, il semble que le meilleur moyen soit de conduire la victime à douter d'elle-même au point de se croire incapable de produire une description correcte du monde. C'est la stratégie suivie par Gregory pour cacher son identité réelle, le fait qu'il soit en réalité déjà marié à une autre femme et surtout le meurtrier de la tante de Paula. Par conséquent, le gaslighteur, en cherchant à persuader sa victime qu'elle ne devrait pas se fier à ses propres jugements, est l'imposteur radical : celui qui parvient à imposer totalement une conception fictive de la réalité à sa victime.

Malgré les limites éthiques et pragmatiques de l'analogie, la situation de la victime de *gaslighting*, qui prend la fiction d'un autre pour une description crédible du monde, n'est pas sans rappeler celle du spectateur de cinéma. Au-delà des spécificités ontologiques de l'expérience cinématographique¹, on peut attribuer la force de cette analogie au savoir-faire du *gaslighteur* : il est en effet digne d'un « cinéaste total » dans la mesure où il scénarise un environnement saturé de leurres — par la dissimulation d'objets ou la modification des éclairages — et agit comme un metteur en scène souverain qui substitue sa propre narration à la réalité de la victime. Le dispositif mis en place par l'imposteur radical repose ainsi sur une mise en scène minutieuse du quotidien qui en révèle l'inquiétante étrangeté et transforme le cadre familial en un espace d'aliénation où, pour citer *Hamlet*, le temps semble hors de ses gonds.

Cette entreprise de déréalisation se déploie en effet au moyen d'une imposture qui consiste en une fausse posture temporelle. Pour imposer son emprise, le manipulateur joue au présent un rôle structurellement adossé à un passé fictif, tout en suspendant la soumission de la victime à la promesse d'un futur toujours différé. Afin de pérenniser cette fiction narrative, l'imposteur adopte une stratégie de défense agressive consistant à attaquer de front les « propositions-gonds » (Wittgenstein, § 341-343) du sujet — ces certitudes ordinaires soustraites au doute qui rendent possible le jugement. En modifiant l'environnement matériel pour saboter les certitudes fondamentales qui stabilisent d'ordinaire le jugement, le gaslighteur brise la continuité de l'expérience et prive le sujet des conditions de possibilité de son orientation temporelle. Paradoxalement, cette distorsion fait de l'agresseur un révélateur heuristique : sa mise en scène radicale du faux met en lumière, par contraste, les conventions et les fragilités des systèmes de croyances qui régissent la confiance conjugale et le partage d'une réalité commune.

Pour s'extraire d'une emprise qui sature l'intégralité de l'horizon cognitif, le film *Gaslight*, tel que lu par Stanley Cavell (Cavell, 2012, 79-121), nous incite à réinterpréter le sens et la valeur du *cogito* cartésien. Loin d'être une simple inférence logique déconnectée du monde, le *cogito* de Paula — qu'on peut exprimer au moyen de formules comme « je doute, donc je suis² » ou « je suis folle, donc je suis » — est une double performance, à la fois expression sincère d'une

¹ Voir Stanley Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*.

² Dans le dialogue de *La Recherche de la vérité par la lumière naturelle*, on se souvient que Descartes établit le lien immédiat entre le doute et l'existence par l'affirmation : « vous êtes, puisque vous doutez ».

méfiance envers soi-même et « imposture salutaire », parce que réparatrice, au contraire de l'imposture destructrice du gaslighteur. Afin de reconquérir son autonomie, le sujet doit faire le choix paradoxal d'une identité revendiquée à partir de l'emprise même. En faisant mine d'être déjà, ou de nouveau, maître de son expérience, le sujet déploie un artifice stratégique afin de restaurer sa capacité à dire « Je » et réhabiter le monde commun.

Afin de caractériser les mécanismes de l'imposture radicale du *gaslighting*, la démarche suivie dans cet article croise l'analyse cinématographique, la philosophie du langage, la narratologie et les théories de l'autorité épistémique. L'examen explore d'abord la figure du gaslighteur à travers l'analogie du « cinéaste total » pour décrire la scénarisation d'un environnement quotidien saturé de leurres. L'étude s'attache ensuite à la dimension proprement chronologique de cette déréalisation : le sabotage méthodique des « propositions-gonds » temporelles brise la continuité de l'expérience afin de corrompre la synthèse empirique du sujet. Enfin, la réflexion sollicite l'herméneutique cinématographique de Stanley Cavell pour appréhender les deux premières *Méditations métaphysiques* de Descartes comme le protocole d'un dépassement de l'emprise. Le *cogito* y est conçu comme une double performance, où l'appropriation théâtrale de l'aliénation se retourne en une imposture salutaire indispensable pour restaurer la capacité du sujet à dire « Je » et réhabiter le monde commun.

La priorité accordée aux structures scéniques et filmiques se justifie par l'histoire même du concept, dont la diffusion publique découle de la réception du film de George Cukor. Pour autant, ce primat n'exclut pas la sphère littéraire ; il invite au contraire à esquisser un chantier critique encore ouvert. Qu'il s'agisse d'étudier la claustration jalouse dans *La Prisonnière* de Marcel Proust ou d'explorer la structure des « thrillers domestiques » — selon la catégorie que David Bordwell retient pour désigner les intrigues hollywoodiennes du soupçon conjugal dans les années 1940 (Bordwell, introduction) —, la littérature et le cinéma partagent une même matrice narrative. Cette mise en récit commune fournit la description clinique requise afin de déployer l'analyse philosophique de l'emprise.

1. Le gaslighteur, un cinéaste total

L'élucidation du piège qui se ferme sur la victime de *gaslighting* exige de prendre l'analogie du cinéma au sérieux. Le *gaslighting* constitue en effet une véritable entreprise de scénarisation du monde. Si, dans l'industrie du cinéma, la fabrication d'un film est une tâche collective divisée entre plusieurs spécialistes, le gaslighteur est capable d'occuper tous les postes de la chaîne de production, de l'écriture au montage, afin d'enfermer le sujet dans sa fiction : c'est un cinéaste total, ce que la théorie du cinéma nomme un auteur complet, ou encore un metteur en scène démiurge. Afin d'établir que l'emprise ne laisse aucun aspect de la vie de la victime en dehors de la fiction du manipulateur, chaque fonction cinématographique correspond ainsi à un mécanisme précis de destruction épistémique : le scénario sert la réécriture des faits, le casting organise l'isolement social, la mise en scène régit les émotions, le décor orchestre la manipulation matérielle, l'environnement sonore produit le trouble perceptif, le montage fragmente la mémoire, tandis que la critique scelle la disqualification du sujet.

Toute imposture exige d'abord un talent de scénariste. Le gaslighteur réécrit ainsi l'histoire en temps réel et rédige le script de la prétendue folie de la victime, en lui attribuant des répliques jamais prononcées (« Tu as dit que tu t'en fichais ») ou des intentions jamais eues. Il construit ainsi un personnage dont il définit les traits de caractère constants, tels que la « fragilité », l'« hystérie » ou la « négligence ».

Il intervient ensuite comme directeur de casting. Pour que le scénario demeure crédible, l'imposteur doit s'assurer que les autres acteurs ne viendront pas contredire sa version. Il écarte donc méthodiquement les seconds rôles bienveillants (les amis lucides, la famille) pour ne recruter que des figurants dupes ou complices. La psychologie populaire américaine appréhende ces auxiliaires sous la catégorie vernaculaire de *flying monkeys* (les singes volants), par allusion aux créatures du *Magicien d'Oz* que la Sorcière envoie pour harceler l'héroïne. Ce sont ces proches communs, souvent sincères, mais manipulés, qui, pris dans un conflit de loyauté ou séduits par les contre-feux allumés par le gaslighteur, viennent glisser au sujet : « Tu sais, il n'a peut-être pas totalement tort. » En relayant cette parole, ils valident, sans le savoir, la vision du monde du bourreau.

Sur le plateau du quotidien, il devient un metteur en scène tyrannique. Il dirige le jeu de la victime, lui dicte ses émotions (« Calme-toi », « Arrête ta comédie ») et impose son angle de vue — sa caméra subjective — comme la seule vérité objective possible. Tout ce qui sort du champ de sa caméra est décrété inexistant.

C'est dans la gestion de la matière même du réel que le manipulateur excelle. Il se fait chef décorateur et accessoiriste pour manipuler le profilmique, c'est-à-dire tout ce qui est placé physiquement devant l'objectif. C'est le cœur de la technique : il déplace une broche, cache un tableau, soustrait une bague. Il intervient aussi comme ingénieur du son, produisant des bruits de pas au grenier tout en niant leur existence (« Ce n'est que ton imagination »), afin de créer un trouble perceptif auditif. Enfin, fidèle à l'étymologie de son nom, il est chef opérateur et éclairagiste : il réduit l'intensité de l'éclairage au gaz pour plonger la victime dans un clair-obscur permanent où les ombres deviennent menaçantes.

Une fois la scène vécue, il passe en salle de post-production. Il s'arroge alors le pouvoir absolu du monteur dont l'art est celui de savoir choisir ce que l'on montre et l'ordre dans lequel on le montre. Le manipulateur pratique ainsi le « *cut* » dans la mémoire du sujet : il coupe arbitrairement des séquences entières du réel (« Je n'ai jamais promis ça »), supprime les preuves de ses propres erreurs et crée de faux raccords temporels pour briser la causalité logique des souvenirs.

Enfin, une fois le film projeté, il endosse un dernier costume : celui du critique de cinéma. C'est un critique redoutable, capable d'alterner les registres. Dans les phases de séduction, il rédige des éloges outranciers, qui vantent le talent et la beauté du sujet. Mais dès que le scénario lui échappe, il se lance dans des réquisitoires dévastateurs. Il pratique ce que la rhétorique de l'emprise nomme le *kitchen sinking* : il exhume toutes les « mauvaises prises » du passé pour dresser la liste accablante des défauts de la victime et la persuader que sa performance est un échec total.

À travers ce cumul des fonctions, le gaslighteur parvient à un résultat destructeur : il enferme la victime dans une diégèse hermétique¹. En contrôlant le scénario, le décor, le montage et la critique, il remplace donc le monde réel par son monde fictionnel et transforme toute tentative de résistance de sa part en nouveau symptôme de sa folie.

¹ En narratologie, la diégèse désigne l'univers spatio-temporel de l'histoire racontée.

2. L’imposture : une affaire de chronologie

Si l’on devait néanmoins accorder la primauté à l’un de ces métiers du cinéma pour décrire les opérations du gaslighteur, il faudrait choisir l’art du montage. En effet, cette entreprise de déréalisation dépasse l’altération de l’espace perceptif, où interviennent plutôt l’accessoiriste, l’éclairagiste et, de façon générale, le metteur en scène, pour se déployer, de manière plus fondamentale, à travers la production délibérée d’un « temps hors de ses gonds ». L’imposture du gaslighteur consiste en une fausse posture temporelle : il falsifie la manière dont s’articulent le passé, le présent et le futur. Cette subversion se réalise lorsque le manipulateur feint au présent un rôle dicté par un passé fictif. Réécrire rétroactivement l’histoire de la relation lui permet d’inventer une légitimité ou des griefs imaginaires, afin de suspendre les réactions de la victime à la promesse d’un avenir toujours différé. La victime obéit au présent parce qu’elle demeure captive d’un horizon de réconciliation que l’imposteur fait miroiter pour le repousser indéfiniment. Cette triple distorsion chronologique et narrative brise la continuité de l’expérience de la victime. Afin de neutraliser toute possibilité de s’orienter dans la pensée, le gaslighteur prive la victime d’un passé fiable comme d’un avenir prévisible pour l’enfermer dans un présent anxieux.

En vue de pérenniser cette fiction narrative et d’en corriger les failles, l’imposteur adopte une stratégie de défense agressive consistant à attaquer de front les « propositions-gonds » du sujet. On désigne par ce concept wittgensteinien ces certitudes fondamentales et pragmatiquement indiscutées qui, sans être elles-mêmes formées par des justifications logiques, demeurent fixes afin de rendre possibles le doute, l’enquête et l’évaluation rationnelle. Ces propositions (telles que la certitude de porter un nom ou la constance du monde physique) constituent le pivot autour duquel tourne l’exercice ordinaire de la raison. Pour que la porte du doute puisse bouger, s’ouvrir ou se fermer, il faut que les gonds, eux, restent fixes.

Autrement dit, afin de distinguer le vrai du faux, l’esprit humain doit toujours présupposer un arrière-plan de croyances stables. Contrairement à ce que Descartes a pu suggérer, l’esprit n’est pas semblable à une corbeille de pommes que l’on pourrait vider d’un seul coup pour en examiner le contenu. En effet, pour que l’esprit puisse examiner quoi que ce soit, il faut bien qu’il s’appuie sur certaines croyances qui seront, au moins le temps de l’examen, tenues pour fiables. Pour penser cette nécessité, la philosophie des sciences convoque l’allégorie d’Otto Neurath, qui compare les sujets de la connaissance à des marins contraints de reconstruire leur bateau dont certaines planches pourrissent en pleine mer : l’impossibilité où ils sont de réparer en cale sèche les force à s’appuyer sur des matériaux dont la qualité n’est pas sûre afin de remplacer les pièces identifiées comme pourries (Neurath, 158-213). Le concept wittgensteinien de proposition-gond affine ce modèle holiste en désignant les éléments spécifiques de la charpente qui doivent demeurer absolument immobiles afin que l’évaluation des autres parties reste possible. L’entreprise du *gaslighteur* consiste à subvertir ce protocole de survie épistémique : en attaquant ces pivots fonctionnels, il prive la victime des points d’appui nécessaires pour examiner ses propres doutes, ce qui condamne le sujet au naufrage cognitif. Il cible à cet effet des repères matériels triviaux, en modifiant par exemple discrètement une date sur un calendrier partagé pour reprocher ensuite au sujet d’avoir manqué un rendez-vous ou d’anticiper un événement déjà dépassé. Cette altération des archives immédiates du quotidien corrompt l’arrière-plan partagé et force la victime à douter de sa propre capacité à s’orienter dans le temps.

La portée de cette agression excède la simple déstabilisation psychologique afin d'atteindre les conditions empiriques de la constitution du sujet. Selon l'Esthétique transcendantale d'Emmanuel Kant, le temps constitue la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes et régit le sens interne. Certes, l'agresseur empirique ne saurait atteindre la structure transcendantale de la sensibilité, qui demeure intacte comme forme pure de l'intuition. Cependant, pour détruire l'unité de la conscience de la victime, le manipulateur cible la sédimentation des rituels quotidiens : il déstabilise cette couche d'habitudes accumulées qui, en s'exécutant de manière non réfléchie, garantit la régularité du temps vécu. En subvertissant l'ordre des repères objectifs par le mensonge systématique, il corrompt la synthèse empirique de la reproduction par laquelle le sujet lie ses représentations successives dans le sens interne. Cette défaillance de la synthèse s'éclaire à la lumière d'une perspective pragmatique selon laquelle la force de nos croyances les plus fondamentales repose sur la régularité de l'habitude.

L'habitude permet en effet à la conscience d'associer la pure succession temporelle à un contenu familier et stable. En perturbant cette sédimentation quotidienne par des micro-ruptures narratives et matérielles, l'agresseur s'en prend aux points d'appui dispositionnels de la certitude ordinaire. Afin de paralyser la capacité de jugement du sujet, le manipulateur détruit le réseau d'habitudes comportementales et d'attentes prérefléchies qui oriente l'action face au monde. Lorsque la temporalité interne de la victime subit les faux raccords du montage pervers, le temps se charge exclusivement d'un pouvoir d'aliénation radicale. L'imposteur mobilise ainsi la plasticité de l'habitude pour priver la victime de la maîtrise de sa propre histoire.

Il faut remarquer que l'accomplissement d'une telle distorsion confère au manipulateur une fonction de révélateur heuristique involontaire. À travers le déploiement de sa mise en scène radicale du faux, cet éclairagiste mal intentionné met en lumière, par un effet de contraste, les conventions, les attentes et les fragilités des systèmes de croyances qui régissent les mœurs de notre époque. L'imposture du manipulateur met notamment en évidence l'importance de la confiance pré-reflexive qui rend possible le lien social et l'échange linguistique. En feignant l'incompréhension face aux rappels des faits par la victime, le gaslighteur démontre que l'accord dans nos formes de vie exige un postulat de sincérité et une attente de partage de la même réalité matérielle. Il met au jour la fragilité d'un système de croyances partagées où la vérité est supposée plutôt que vérifiée et révèle la dépendance de nos mœurs envers une vulnérabilité éthique fondamentale : le crédit spontanément accordé à la parole de l'autre.

En outre, cette mise en scène perverse dévoile les conventions de genre et les rapports de pouvoir asymétriques qui saturent l'espace domestique ou institutionnel. En renvoyant par exemple les protestations légitimes de la victime à son « instabilité » ou à son « émotivité » supposées, l'exploitation de préjugés répandus pour disqualifier son témoignage illustre la complicité des structures culturelles dans l'« étouffement testimonial » (Dotson, 238) que Kristie Dotson définit comme la situation où un locuteur ampute ou réduit au silence son propre discours en anticipant le refus de son interlocuteur de l'entendre. Afin de préciser la nature de cette violence épistémique, il importe de distinguer cet étouffement de l'injustice testimoniale théorisée par Miranda Fricker : alors que l'injustice frickérienne désigne le déficit de crédibilité qu'un auditeur attribue à la parole d'un sujet en raison de stéréotypes préjudiciables, l'étouffement dotsonien qualifie un processus d'autocensure. Pour autant, le texte de Dotson souligne que l'étouffement constitue souvent la conséquence directe de l'injustice testimoniale, puisque le sujet choisit de se taire face à la certitude de subir un refus d'entendre.

L'efficacité de cet artifice découle principalement de l'exploitation méthodique des failles de nos critères d'autorité épistémique, plutôt que de l'ingéniosité des mensonges proférés. Le gaslighteur s'appuie sur le fait que la crédibilité accordée à un sujet dans notre espace social n'est jamais neutre, mais demeure fixée selon des critères de rationalité, d'objectivité et de maîtrise de soi historiquement construits. En mimant les codes de la rigueur factuelle face à une victime déstabilisée par la modification de son environnement, le manipulateur s'attribue la posture du témoin fiable et de l'arbitre du vrai. Cette autorité sociale consacre le succès de son imposture, qui consiste à usurper théâtralement les signes de la respectabilité épistémique afin de disqualifier la parole adverse. L'asymétrie s'installe alors sans effort : la société, les institutions et la victime elle-même tendent à accorder plus de poids à la parole qui affiche le calme de la normalité qu'à celle qui exprime la confusion ou la détresse. Le mensonge atteint son but, car il s'adosse aux structures du sens commun et s'aligne sur les hiérarchies existantes du savoir. L'imposteur réussit ainsi à subvertir la confiance collective en retournant les outils légitimes de l'évaluation rationnelle contre la capacité même du sujet à témoigner de sa propre vie.

3. Le *cogito* et le salut par l'imposture

Cette dimension théâtrale de l'autorité épistémique, par laquelle le manipulateur usurpe les signes de la respectabilité pour paralyser le témoignage du sujet, implique une réversibilité de l'artifice. Puisque l'emprise s'adosse à une mise en scène du calme et de la normalité, c'est sur le terrain même de la simulation que la victime peut reconquérir sa souveraineté. Le film de George Cukor, *Gaslight* (1944), offre la description clinique de ce basculement au cours de la confrontation finale entre Paula et Gregory ligoté. Lorsque son mari lui demande un couteau afin de couper ses liens, Paula s'empare de l'arme mais choisit de simuler la folie qu'il lui a si longuement imputée. Elle retourne l'argument de sa prétendue démence contre son bourreau : elle soutient qu'un esprit aussi malade et confus que le sien ne saurait distinguer un véritable couteau d'une simple hallucination. Cette simulation brise l'emprise en privant le gaslighteur de sa prise psychologique. Par l'acceptation stratégique du verdict de la folie, Paula s'extrait de l'obligation de rationalité et de docilité que Gregory cherche à lui imposer, ce qui transforme l'arme de l'aliénation en un outil de paralysie de l'agresseur.

Afin de mesurer la portée philosophique de ce retournement, Stanley Cavell montre (Cavell, 2012, 115-120) que Paula n'attend pas d'être sortie d'emprise pour agir, mais qu'elle endosse théâtralement le script du gaslighteur pour neutraliser son pouvoir. Cet acte de résistance transpose sur la scène domestique le mouvement logique par lequel René Descartes surmonte le doute hyperbolique dans les *Méditations métaphysiques*. L'analogie se fonde sur le fait que l'hypothèse cartésienne du malin génie, qui déploie toute son industrie à tromper le sujet, offre l'armature conceptuelle requise pour penser la situation d'emprise totale. Dans les deux cas, le manipulateur cherche à saturer l'horizon cognitif de sa victime par une contrefaçon méthodique de la réalité. Chez Descartes comme chez Cukor, la ruse de l'imposteur se détruit elle-même dès lors que le sujet s'approprie la tromperie, puisque le fait même d'être trompé devient l'attestation irréfutable de l'existence de la conscience. Dans le contexte du *gaslighting*, le *cogito* se manifeste initialement sous cette forme paradoxale : il devient l'acte de parole par lequel la fiction de l'imposteur échoue à annihiler le sujet, puisque le projet d'insinuer le doute exige d'abord de reconnaître cet esprit comme une puissance capable de juger.

Mais l'issue offerte par le texte cartésien pour sortir d'emprise est moins une déduction logique qu'un appel à accomplir une double performance, au sens d'un énoncé performatif, c'est-à-dire

une phrase dont l'énonciation produit la réalité qu'elle affirme, à la manière d'un baptême, d'un mariage ou d'un pari (Austin, 41). Ainsi, l'acte de parole par lequel le sujet énonce « je suis, j'existe » produit l'existence qu'il affirme dans la mesure où il réalise la reconnaissance active de sa condition de victime sous emprise. Pour comprendre comment cette affirmation performative requiert un déploiement théâtral pour s'accomplir, il convient de se référer à ce que Stanley Cavell nomme l'« Aria » de Paula, par allusion à la scène de la folie de l'opéra *Lucia di Lammermoor*. Chez Cavell, ce concept désigne la performance par laquelle la victime simule publiquement la démence pour subvertir le script de son persécuteur et faire entendre, sous le masque de l'aliénation, une voix propre et souveraine. Le *cogito* se dépouille alors de toute prétention à la démonstration rationnelle afin de se muer en un simulacre ironique qui s'accomplit lorsque, en feignant d'endosser le rôle de la folle (« tu dis que je suis folle ? soit : je suis folle »), le sujet retourne la logique même du *gaslighting* contre l'imposteur.

Cette appropriation subversive du stigmat mobilise des trames d'affirmation — des structures comportementales de reconfiguration de l'expérience — par lesquelles la formule « je suis folle, donc je suis » cesse de signaler un effondrement pour poser l'origine d'une identité nouvelle. Par cette performance, le sujet s'approprie la destruction de ses propositions-gonds afin d'en faire la matière première de sa première certitude, de reprendre ainsi le contrôle du scénario et de substituer ce faisant sa propre voix à la narration du manipulateur.

Cette voix autonome formule une certitude première qui s'établit sur le caractère irrécusable de la douleur, à l'opposé de l'assurance souveraine du sujet classique fondée sur la transparence d'une pensée désincarnée. L'attestation de soi par l'évidence de la souffrance qualifie l'expérience du « *cogito* blessé » examinée à travers « la part des larmes » (Gaudemar, 2011, 268). Si le *gaslighteur* peut contester les souvenirs ou la rationalité du sujet, il se montre incapable d'annuler l'évidence de la souffrance, qui s'impose comme l'unique point de contact préservé avec le réel. L'énoncé se reformule alors sous une forme charnelle : « je souffre, donc je suis ». Cette capacité à être affecté atteste une humanité résistante face à un manipulateur conçu comme le double domestique du Malin Génie cartésien. Même si ce trompeur emploie toute son industrie à fausser le rapport au monde, il se heurte au reste inattaquable d'une conscience qui endure la détresse. En ce sens, l'existence du sujet précède sa cohérence : la confusion des pensées n'annule pas la présence au réel, car le sujet demeure l'unique dépositaire de sa propre peine. En reconnaissant cet état de déchirement, la voix violente s'approprie sa vulnérabilité afin de la transformer en une première certitude inaccessible au contrôle de l'autre.

La transposition clinique de cette certitude affective s'accomplira lorsque le sujet nommera ses propres états internes sans solliciter la validation du persécuteur, ce qui soustraira immédiatement l'expérience intime à sa juridiction. Cette exigence de re-description autonome structure la méthode d'expression des émotions modélisée dans le protocole thérapeutique dit « DESC » (Fanget, 2022, chapitre 6). Ce dispositif donne son contenu pratique au *cogito* blessé en accordant un privilège systématique aux énoncés à la première personne, tels que « je sens ma colère monter » ou « je me sens insultée ». L'adoption de ce « Je » descriptif écarte le « Tu » accusateur afin d'extraire la victime de l'arène de la justification. Le sujet renonce à débattre de la factualité des événements pour énoncer son propre vécu, domaine où il possède un droit de cité légitime. Cette mise à distance par la parole convertit la certitude affective en un acte de rupture concret destiné à restaurer l'autonomie.

La seconde performance du *cogito*, indispensable pour lutter contre une domination qui annihile la capacité d'agir, requiert d'assumer ce détournement par l'artifice théâtral. Loin de figer le sujet dans un statut de victime dont l'expérience et la vie seraient entièrement définies par le gaslighteur, le *cogito* fonctionne comme le support verbal et postural d'une fiction de résistance. Par ce simulacre, la victime fait mine d'être déjà maîtresse de son expérience afin de préparer l'assertivité effective, c'est-à-dire la capacité à s'affirmer sans chercher à plaire ou à déplaire à autrui. L'énonciation du *cogito* correspond ainsi à la performance d'un acteur qui assume son personnage de victime pour mieux se préparer à en habiter un autre, celui de maître de sa vie. Par la répétition quotidienne de formules d'affirmation directement dérivées du modèle cartésien — telles que « je me souviens de cet événement », « je ressens cette détresse », « c'est ce que je pense » ou « c'est ce que je veux » —, le sujet simule une souveraineté épistémique encore chancelante. Cette simulation méthodique modifie l'habitude et permet de restaurer progressivement la capacité énonciative à dire « Je » pour réhabiter le monde commun.

Une telle performance théâtrale devient un acte fondateur qu'il convient désormais de faire durer. Si la certitude du *cogito* blessé fournit l'impulsion initiale, sa persistance au quotidien requiert néanmoins une éthique capable d'ériger la confiance en soi en règle face au conformisme. Cette exigence caractérise l'œuvre de Ralph Waldo Emerson, notamment dans son essai *La confiance en soi* (1841). Dans cette perspective, la confiance en soi perfectionniste, qui pousse à croire qu'un moi meilleur que le moi présent reste accessible, s'apparente, elle aussi, à une forme d'imposture. Comme l'imposture destructrice, elle renvoie à la promesse d'un avenir toujours à venir, qu'aucune certitude passée ou présente ne saurait déterminer.

Toutefois, une divergence majeure sépare cette imposture constructive de la machination perverse. L'artifice perfectionniste se veut sincère : sa finalité est de cocréer un monde meilleur dans lequel ce moi transfiguré pourra advenir. À l'inverse, l'imposture du *gaslighteur* poursuit un dessein destructeur qui cherche à abolir le monde commun et à réduire autrui à rien. Le manipulateur représente la déclinaison tyrannique d'une pression sociale exigeant que la victime conforme sa réalité à la sienne. Contre cette réduction au silence, revendiquer sa propre voix exige, selon Stanley Cavell, de savoir se prendre fondamentalement au sérieux. L'imposture constructive s'accomplit lorsque, en s'affranchissant de la tutelle de la validation extérieure, la victime cesse de demander au manipulateur si ses perceptions sont réelles afin de se poser comme le seul juge de sa valeur. Consentir à ne pas être comprise par lui actualise la maxime emersonnienne selon laquelle être grand, c'est être incompris. Afin de restituer au sujet la capacité de déterminer son propre devenir, ce renversement radical substitue l'audace d'une imposture créatrice au scénario de sa propre annulation.

Cette recherche a voulu montrer que le *gaslighting* constitue la forme radicale de l'imposture en raison de sa capacité à substituer au réel un monde entièrement factice dans l'esprit de sa victime. À l'instar du dispositif cinématographique, le manipulateur scénarise un environnement total afin d'enfermer le sujet dans une diégèse artificielle et détruire son autonomie. L'efficacité de cette entreprise repose sur l'attaque méthodique de ses croyances les plus fondamentales, au premier rang desquelles figure le pouvoir de se repérer dans le temps. En dévissant ces propositions-gonds chronologiques, le *gaslighteur* prive la victime de l'arrière-plan stable indispensable à l'exercice ordinaire de la raison, ce qui abolit la possibilité même de donner un sens à l'expérience.

L'examen de cette dépossession épistémique révèle toutefois l'ambivalence déterminante de l'imposture conçue comme faculté de projeter un monde en soi et hors de soi. Si ce pouvoir sert l'aliénation lorsqu'il est monopolisé par l'imposteur, il n'en est pas moins indispensable à la restauration de la confiance en soi. La double performance du *cogito* cartésien démontre en effet que l'émancipation requiert une forme d'imposture salutaire, par laquelle le sujet feint une maîtrise immédiate de son expérience afin de reconquérir sa capacité à dire « Je ». La capacité à s'imposer à soi sa propre description du réel dépasse le cadre de la manipulation perverse : elle constitue la condition même de l'affirmation de soi. Sans cette confiance fondamentale, l'individu perd toute emprise sur sa vie et se trouve condamné à hanter sa propre existence.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus primaire littéraire et théâtral

BAUM, Lyman Frank, *Le Magicien d'Oz*, trad. M. de Pracontal, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1993.

DONIZETTI, Gaetano, *Lucia di Lammermoor*, livret de S. Cammarano, trad. M. Orcel, Paris, Éditions Premières Loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », n° 233, 2006.

HAMILTON, Patrick, *Gas Light*, Londres, Constable, 1938.

PROUST Marcel, *La Prisonnière*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2022.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.

Œuvres cinématographiques (Filmographie)

CUKOR, George (réal.), *Gaslight (Hantise)*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1944.

DICKINSON, Thorold (réal.), *Gaslight*, Royaume-Uni, British National Films, 1940.

FLEMING, Victor (réal.), *Le Magicien d'Oz (The Wizard of Oz)*, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Textes philosophiques sources

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009.

——— *La Recherche de la vérité par la lumière naturelle*, Paris, Le Livre de Poche, 2010.

EMERSON, Ralph Waldo, *La confiance en soi*, trad. L. Marcou, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 2018.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

NEURATH, Otto, « Anti-Spengler » [1921], dans *Empiricism and Sociology*, M. Neurath et R. S. Cohen (dir.), Dordrecht, Springer, 1973, p. 158-213.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude*, trad. D. Moyal-Sharrock, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006.

Littérature critique et études contemporaines

ABRAMSON, Kate, *On Gaslighting*, Princeton, Princeton University Press, 2024.

BORDWELL, David, *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, New York, Columbia University Press, 2023, 512 p. [en ligne]. Disponible sur : plateforme Google Play Books (consulté le 1 juillet 2026).

CAVELL, Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. C. Fournier, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2019.

——— *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue au cinéma*, trad. P. Soulat, Paris, Flammarion, 2012.

DOTSON, Kristie, « Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing », *Hypatia*, vol. 26, n° 2, 2011, p. 236-257.

FANGET, Frédéric, *Affirmez-vous face aux manipulateurs*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2022, 272 p. [en ligne]. Disponible sur : plateforme Google Play Books (consulté le 1 juillet 2026).

FRAPPAT, Hélène, *Le gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2023.

FRICKER, Miranda, *L'Injustice épistémique. Le pouvoir et l'éthique du savoir*, Paris, Eliott éditions, 2026.

GAUDEMAR, Martine de, *La voix des personnages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2011.

Dictionnaires et outils de référence

Trésor de la langue française informatisé (TLFi), Analyse et traitement informatique de la langue française (ATILF), Université de Lorraine / CNRS, <https://www.atilf.fr/tlfi>.

NOTICE BIO- BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Hugo CLEMOT est Maître de Conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'Université Gustave Eiffel (laboratoire LISAA). Ses recherches portent sur la philosophie du cinéma et des séries télévisées. Son dernier ouvrage publié est intitulé *Serial Philosophie. Le paradoxe des séries télévisées* (Presses Universitaires François-Rabelais, 2022). Il prépare actuellement un essai intitulé *Le Scénario du gaslighting*.