

HYPNOSE ET CINEMA

Ruggero Eugeni

Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano

A paraitre en version réduite dans le « Vocabulaire de l'identification dans les arts du spectacle » du Projet Idem (Identification, empathie, projection dans les arts du spectacle) <https://idem.hypotheses.org/projet/le-vocabulaire>, dir. Mildred Galland Szymkowiak.

1. Définition.....	1
2. Éléments historiques	3
2.1.La première vague des discours (micro) théoriques : le cinéma comme dispositif hypnotique (1909-1925).....	3
2.2.La deuxième vague des discours théoriques : la filmologie et ses alentours (1946-1975)	5
2.3.La troisième vague de discours théoriques : hypnose et archéologie de l'expérience cinématographique.....	10
2.4.Une histoire secrète du dispositif cinématographique : les représentations filmiques de l'hypnose	12
3. Éléments « systématiques ».....	15
4. Bibliographie essentielle	19

1. Définition

L'hypnose est aujourd'hui définie comme

A process in which one person, designated *the hypnotist*, offers suggestions to another person, designated *the subject*, for imaginative experiences entailing alterations in perception, memory and action. In the classic case, these experiences are associated with a degree of subjective conviction bordering on delusion, and an experienced involuntariness bordering on compulsion. As such, the phenomena of hypnosis reflect alterations in consciousness that take place in the context of a social interaction. ¹

¹ John F. Kihlstrom, "The domain of the hypnosis, revisited", in Michael Nash, Amanda Barnier (eds.), *The Oxford Handbook of Hypnosis : Theory, Research and Practice*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2008, p. 42

Ou, selon une définition différente mais complémentaire, comme un état de “veille paradoxale”, dans laquelle se produit

[...] une introduction au pouvoir d’imaginer, c’est-à-dire de transformer la réalité qui s’impose, parce qu’il est semblable au pouvoir de rêver qui commande les comportements de notre espèce et au pouvoir de configurer le monde, qui est le lot inné du nourrisson².

Le terme a été introduit au milieu du XIX^e siècle par le médecin écossais James Braid (qui a également parlé de *neurypnology* et *neuro-hypnotisme*), mais il a été officiellement accepté par les dictionnaires médicaux seulement dans les années 1880 : une nouvelle génération de chercheurs essayait alors de récupérer dans le contexte scientifique institutionnel les pratiques et les théories du magnétisme animal introduites à la fin du XVIII^e siècle par Franz Anton Mesmer. Cette récupération aurait dû impliquer une purification du mesmérisme des théories magnétiques, mais une tendance aux explications ‘fluidiques’ restait constamment présente. Entre les deux siècles, l’hypnose a connu une période de grand succès, qui a abouti d’un côté aux polémiques entre l’École de Paris et celle de Nancy, et de l’autre côté au triomphe des spectacles théâtraux d’hypnotisme. Au cours du XX^e siècle, l’hypnose a traversé des moments de plus ou moins grande faveur : les soupçons publics ont été souvent associés à une attraction souterraine ; un exemple dans ce sens serait donné par la position ambivalente de la psychanalyse. Récemment, l’hypnose est revenue à la lumière pour être étudiée et pratiquée, par exemple dans le cadre de thérapies cognitives ou dans des études neuroscientifiques.

Le présent article cependant s’intéressera moins à l’hypnose elle-même, qu’à la relation entre l’hypnose et le cinéma. L’histoire qui lie les deux termes est sans nul doute connectée à l’histoire de l’hypnose – dans ses développements cliniques et scientifiques, ses ramifications culturelles, ses expressions théâtrales et littéraires. On se concentrera ici sur deux domaines : une histoire des discours théoriques concernant le lien entre le cinéma et l’hypnose ; et la longue série de films qui, en représentant l’hypnose, ont mis en scène le dispositif cinématographique sur lequel reposait la possibilité de leur propre apparition. Il s’agit comme nous le verrons d’une histoire comprise entre les années 1910 et 1980. Je vais ensuite essayer de comprendre d’une façon systématique comment l’hypnose a contribué à définir le concept et les pratiques du cinéma dans la culture occidentale.

² François Roustang, *Qu’est-ce que l’hypnose ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1994-2003, p. 18.

2. Éléments historiques

2.1. La première vague des discours (micro) théoriques : le cinéma comme dispositif hypnotique (1909-1925)

[Les petits hommes, ou les petites femmes] coulent en masse, comme des troupeaux, vers les cinémas. [...] Là, dans l'obscurité la plus absolue d'une salle basse, un écran carré, grand comme un homme, scintille devant un public géant, au-dessus d'une foule que cet œil blanc hypnotise avec son regard vide³.

À la fin de la première décennie du XX^e siècle, l'écran commence à apparaître, dans les témoignages des écrivains et des journalistes, comme le substitut d'un hypnotiseur, dématérialisé mais non moins puissant pour autant. On peut trouver cette idée des deux côtés de l'Atlantique. Pour Frank Woods en 1910,

L'élément de la réalité [...] est la base du cinéma – le secret du pouvoir des films. C'est la raison pour laquelle la réflexion inanimée sur l'écran semble parfois exercer un magnétisme personnel sur les spectateurs, comme [pourrait le faire] l'acteur ou l'orateur magnétique. C'est, en somme, une espèce d'hypnotisme par suggestion visuelle⁴.

Selon Ph. Sommers, en 1911,

Le cinéma offre une image vivante et émouvante de tout ce qui se passe sur la scène du monde. Sa lanterne magique enchante quoi qu'il arrive sur l'écran, que les yeux des spectateurs fixent comme hypnotisés⁵.

Et quinze ans plus tard, dans un passage qui semble se rattacher à la première citation de Döblin, le motif revient chez Carlo Mierendorf :

Je regarde dedans l'Ufa-Theater, dans le Kammer-Lichtspiele, le Biograph, le Palace Cinema, l'Edison, le Bio et la salle de cinéma de l'Eden. Dans ces catacombes, creusées obliquement dans le sol

³ A. Döblin, *Das Theater der kleinen Leute* (1909), réimprimé dans Anton Kaes (ed.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Niemeyer, Tübingen – Munich 1978, pp. 37-38 ("The Theater of the Little People" (1909) dans Richard W. McCormick, Alison Guenther-Pal (eds.), *German Essays on Film*, New York, Continuum, 2004, pp. 1-3) ; ma traduction de l'anglais.

⁴ [Frank Woods], « Spectator's comment », *New York Dramatic Mirror*, LXIII/1637, 1910, p. 18. Voir Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991, pp. 82-83.

⁵ Ph. Sommer « Zur Psychologie des Kinematographen », *Der Kinematograph*, n. 227, 1911, pp. 1-3.

sous la base de la ville [...] tout le monde avance, poussé vers ce puissant et éblouissant œil carré qui évoque, menace et hypnotise⁶.

La voix la plus autoritaire dans ce contexte est celle de Hugo Münsterberg dans *The Photoplay* (1916)⁷. Pour le psychologue allemand-américain, le film est une extériorisation du courant de conscience subjectif, qui est intériorisée par le spectateur grâce à un mécanisme de *suggestion* – un terme qui, dans le débat médical, remplaçait et élargissait celui d'hypnose. En ce sens, le cinéma reprend et augmente énormément l'état de suggestion du spectateur de théâtre :

The spellbound audience in a theater or in a picture house is certainly in a state of heightened suggestibility and is ready to receive suggestions. One great and fundamental suggestion is working in both cases, inasmuch as the drama as well as the photoplay suggests to the mind of the spectator that this is more than mere play, that it is life which we witness. But if we go further and ask for the application of suggestions in the detailed action, we cannot overlook the fact that the theater is extremely limited in its means. [...]⁸

Cependant, les suggestions les plus intéressantes viennent du milieu français. Ainsi, en 1918, Émile Vuillermoz voit dans le faisceau lumineux du projecteur réfléchi par l'écran un substitut parfait de l'œil de l'hypnotiseur :

[La fascination exercée par le cinéma] plonge le sujet dans un état physique assez voisin de l'hypnose. Retranché du monde extérieur, noyé dans une obscurité isolante qui supprime ses autres perceptions, le patient, dès que fonctionne cette machine pneumatique d'un nouveau genre, tombe dans un état de demi-inconscience, bercé par le ronronnement monotone d'une valse sans fin et engourdi par l'étrange volupté de sentir tout son fluide vital aspiré par ses yeux⁹.

⁶ C. Mierendorff, *Hätte ich das Kino!*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920, pp. 7–34. Pour le débat juridique sur les périls du cinéma comme medium hypnotique, et pour d'autres références au contexte allemand, voir Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2000 (*Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2008); et Andreas Kille « The Scene of the Crime: Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany », dans Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (eds.), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2015, pp. 153-172.

⁷ Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York, D. Appleton & Co., 1916, reprinted in Id., *On film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, edited by Allan Langdale, New York – London, Routledge, 2002 (*Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2010) ; voir Jörg Schweinitz, « The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics and Cinema », dans A. Ligensa, K. Kreimeier (eds.), *Film 1900*, cit., pp. 119-152.

⁸ H. Münsterberg, *On film*, cit., p. 97.

⁹ V. [É. Vuillermoz], « Devant l'écran », *Le Temps*, 16 juin 1918, cité dans Pascal Manuel Heu, *Le temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 224. Je remercie Francesco Casetti qui m'a signalé ce passage.

Et voici trois ans plus tard, au début de la nouvelle décennie, l'un des écrits les plus connus de Jean Epstein qui reprend et relance l'idée que l'écran cinématographique est le centre de production d'un jeu d'intensités – reformulation, en termes modernes et technologiques, de l'ancienne circulation des fluides magnétiques :

Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. [...] Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. La pellicule n'est qu'un relais entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran sont des gestes nerveux. [...]

Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est biffé, exclu, périmé [...] Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux¹⁰.

2.2. La deuxième vague des discours théoriques : la filmologie et ses alentours (1946-1975)

Ce n'est pas par hasard que cette première vague d'interventions sur l'expérience cinématographique en tant qu'expérience hypnotique se situe au cours des années 1910. Dans cette période, en effet, le cinéma s'impose comme une pratique sociale très répandue, et recherche un modèle d'expérience qui le légitime en tant que dispositif socialement reconnu et reconnaissable. Un modèle qui ne soit pas purement théorique ou abstrait, mais travaille au contraire sur les corps et les esprits des spectateurs en rendant efficaces de nouvelles façons de vivre la relation avec l'image en mouvement. Le dispositif de l'hypnose intervient donc avec sa longue tradition de pratiques, de mises en scène et d'effets pour fournir un réseau complexe d'analogies et d'indications au cinéma et à son spectateur.

Et ce n'est pas non plus par hasard qu'après une période de relatif silence, les références à l'hypnose réapparaissent dans une deuxième vague de discours sur le cinéma, à la fin des années quarante – c'est-à-dire à un moment où le cinéma est sur le point de passer de la phase de l'« image-mouvement » à celle de l'« image-temps »¹¹, et donc d'envisager sa propre « modernité ». Cependant, le ton a changé : les interventions sont maintenant plus complexes, mais leur attitude est prudente et empreinte de doute. L'hypnose

¹⁰ Jean Epstein, *Grossissement*, dans Id., *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921, pp. 93-108, et puis dans Id., *Ecrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome 1 : 1921-1947*, Paris, Cinéma Club – Seghers, 1974, pp. 93-99.

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 ; Id. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

cinématographique se découvre de plus en plus comme un état de suspension et d'ambiguïté, entre une perte de soi du spectateur dans l'éblouissement par les images et un retour incertain sur lui-même et ses propres émotions. On peut donc dire que, si la première vague de réflexions portait sur les processus d'individuation du dispositif cinématographique à travers la contamination par le dispositif de l'hypnose, cette seconde vague éprouve la solidité de ce modèle dans un moment de transformation du cinéma.

C'est avant tout la filmologie française qui relance le débat¹². Gilbert Cohen-Séat, en 1946, met l'accent sur le caractère hallucinatoire de l'expérience cinématographique et sur la puissance de suggestion idéomotrice du film (un vocabulaire qui fait consciemment écho aux termes du débat sur l'hypnose de la fin du siècle précédent) :

[...] il n'est peut-être pas suffisant de sous-entendre les données physiologiques ordinaires, devant l'action subtile de suggestivité des images filmiques et la suggestibilité confuse de l'homme sous l'émotion cinématographique. Depuis les *réceptions* les plus élémentaires jusqu'aux mécanismes *idéomoteurs* les plus compliqués, tous les éléments de la « fonction naturelle » de l'esprit sont susceptibles de particularité suivant la nature et dans les circonstances de cette excitation nouvelle. [...]

[...] il paraît évident qu'une sorte d'hypnose, jointe à l'obscurité, fait échapper le spectateur, en quelque manière, à l'excitation d'un certain nombre de schémas sociaux qui importent à nos mouvements émotionnels même les plus intimes. C'est là un état psychique susceptible d'affaiblir le moi et son pouvoir de contrôle, et de « rendre à eux-mêmes les éléments psychiques », à elle-même l'impulsivité organique.¹³

Toujours dans le milieu de la filmologie, Jean Deprun propose explicitement une assimilation de l'expérience cinématographique à l'hypnose dans deux articles relevant d'une approche psychanalytique, publiés en 1947. Plus précisément, il fait référence non seulement à l'idée d'« état spectaculaire » de Pierre Janet¹⁴, mais surtout à la théorie de l'hypnose formulée par Freud dans *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921)¹⁵ : dans la vision du film, le spectateur est plongé (comme au théâtre) dans une situation où il vit un

¹² Sur le mouvement filmologique voir Edward Lowry, *The filmology movement and film study in France*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Research Press, 1985 ; François Albera, Martin Lefebvre (dir.), *La filmologie, de nouveau, Cinémas*, vol. 19, n. 2-3, 2009.

¹³ Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, vol. I, Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946, pp. 28-29. Voir aussi, quinze ans plus tard, Id., « Le pouvoir de suggestion et l'influence du cinéma. Pour une analyse de la situation cinématographique et de l'information par le film », *Revue internationale de Criminologie et de Police technique*, vol. XV, n. 3, 1961, pp. 198-209.

¹⁴ Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments. Vol. 2*, Paris, 1928, pp. 174-176 (nouvelle édition avec une préface de Serge Nicolas et une introduction de Charles Blondel, Paris, L'Harmattan, 2008).

¹⁵ Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, pp. 123-217 ; réimprimé comme *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921-1923), in *Œuvre Complète*, vol. XVI, Paris, PUF, 2010, pp. 1-84, et comme *Psychologie collective et analyse du moi*, Paris, Payot, 2012 (voir ci-dessous). Il faut ajouter que l'interprétation freudienne de Deprun est plutôt libre.

investissement pratique minimal, et un investissement fusionnel avec les autres spectateurs qui est maximal ; en conséquence (et à la différence de ce qui se passe au théâtre), il est prêt à être hypnotisé par l'écran qui, en faisant de lui un sujet passif, absorbe son « moi » et se substitue à ce dernier – selon un procès que Deprun appelle avec Freud « identification »¹⁶. De plus, ce serait une identification *régressive* et *morbide* : le spectateur finit par se perdre dans l'identification avec l'écran-père-hypnotiseur.

[Si l'hypnotiseur freudien dit au sujet « maintenant que vous ne vous occupez que de ma personne, le monde est dépourvu de tout intérêt », l'écran [du cinéma] joue un rôle analogue dans la genèse de l'hypnose filmique. Mais il ne joue pas que ce rôle et sert tout à la fois, dans la fascination filmique, d'objet direct et d'objet auxiliaire. [...]

Le cadre de l'hypnose filmique est essentiellement régressif. Monde nocturne, maternel, où l'attention au réel se relâche ; atmosphère analogue à celle des cultes à mystères ; tout y crée un climat que chacun traitera, selon son système de valeurs, de merveilleux ou d'infantile . [...]

[En ce qui concerne le *contenu* de l'identification], une image à contenu positif peut être assimilé de façon régressive : [...] elle exaucera le vœu narcissique d'invulnérabilité, la croyance infantile et la toute-puissance du désir. Sans doute est-ce l'ambiguïté de l'image filmique : offerte sur fond d'hypnose, elle perdra sa force et son sens primitifs : le sujet, en état de passagère régression ne lira en elle que ce qui peut rendre sa régression durable. Il y a contradiction entre l'attitude filmique et l'image filmée¹⁷.

Dans sa seconde intervention, Deprun souligne en tous cas le caractère partiel et ambigu d'une telle hypnose – en anticipant comme on va le voir la position des théoriciens ultérieurs de la modernité tels que Barthes et Bellour :

Partielle, l'hypnose filmique joue de son ambiguïté même ; l'image n'est pas entièrement mienne ; du mois l'est-elle assez pour qu'une projection s'opère ; je soutenais à bout de bras ma complice l'image du rêve ; elle n'avait rien à m'apprendre, ne pouvait non plus rien me prendre. L'écran, plus qu'un complice, serait un partenaire, plus qu'un prête-nom, un receleur. Merveilleux receleur à qui je ne demanderai jamais de me restituer mes dépôts ; qui, si je les lui demande me les rend pour quelques heures, le temps que s'allume, puis s'éteigne l'écran. Sait-il pourtant les reprendre tout entiers ? C'est ici que se repose le problème du transfert¹⁸.

¹⁶ Ce qui n'est pas correct : voir ci-dessous.

¹⁷ Jean Deprun, « Le cinéma et l'identification », *Revue internationale de filmologie*, n. 1, juillet-août 1947, pp. 36-38.

¹⁸ Jean Deprun, « Cinéma et transfert », *Revue internationale de filmologie*, n. 2, septembre-octobre 1947, pp. 203-205.

La position « extrême » (mais non isolée¹⁹) de Deprun est sujette à plusieurs critiques. Serge Lebovici parle par exemple en 1949 d' « expressions sans doute quelque peu approximatives et [d'un] manque de rigueur [qui permettent] de parler d'hypnose, de régression affective » à propos du cinéma²⁰. Plus tard, le caractère hypnotique du cinéma est nié dans les deux grandes synthèses de l'époque filmologique. Tant Edgar Morin²¹ que Jean Mitry²² soulignent que, même si les conditions de vision du film sont para-hypnotiques, l'état du spectateur ne peut être considéré comme un état d'hypnose car il n'est jamais complètement passif.

Néanmoins, l'idée d'un lien mystérieux et tenace entre situation de vision du film et hypnose persiste. Ainsi, de manière contemporaine aux interventions de Cohen-Séat et de Deprun, Jean Epstein fait entendre encore une fois sa voix. Selon lui, le cinéma est la forme de la « poésie de masse » de son temps, grâce à une double condition du spectateur : son isolement du contexte mondain, et sa liaison avec les autres spectateurs.

D'ordinaire, le créateur, le lecteur, le spectateur ou l'auditeur d'un poème ont à faire, d'eux-mêmes, de s'isoler mentalement de leur entourage et d'oublier la routine de la vie ; et ils n'y parviennent pas toujours facilement, car une forte faculté d'inhibition reste un don assez rare. Mais, au spectateur de cinéma, à qui presque toutes les occasions de distraction sont retirées et dont l'attention n'est exigée que par un seul centre : l'écran, l'hypnose se trouve donnée en même temps que la poésie.

Et il n'est pas indifférent que cette hypnose soit une hypnose collective. D'abord, parce que la communion d'une petite foule dans le même sentiment assure celui-ci dans sa réalité comme dans sa légitimité et crée, entre les individus, un courant de sympathie amplificatrice. Ensuite, parce que l'usage de la poésie prend ainsi un aspect social qui peut être tenu pour une réhabilitation au moins partielle, pour une reconnaissance du droit à une existence au moins idéale, de ces tendances que Je moi estime comme les plus siennes, les plus originales et d'autant plus précieuses que malheureuses : condamnées à la relégation, interdites d'assouvissement réel.²³

Et, dans un autre très beau passage de 1948 (reprenant encore une fois le thème du gros plan):

¹⁹ Aussi Henry Wallon, dans un article fondamental de synthèse sur l'entreprise filmologique, parle d'une « vague influence hypnotique » exercée par les images lumineuses sur le spectateur : Henry Wallon, « De quelques problèmes psycho-physiologique que pose le cinéma », *Revue Internationale de Filmologie*, n. 1, Juillet-Août 1947, pp. 15-18. Pour le contexte de l'affirmation, voir André Guillaïn, « Henri Wallon et la filmologie », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°66, 2012, pp. 50-73.

²⁰ Serge Lebovici, « Psychanalyse et cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n. 5, 1949, pp. 49-55.

²¹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956, nouvelle ed. 1978.

²² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, vol. I, pp. 182-92.

²³ Jean Epstein, « Ciné-analyse, ou poésie en quantité industrielle », *Psyché*, Juillet 1949, repris dans Id., *Esprit de cinéma*, Genève, Éditions Jeheber, 1955, pp. 69-76, réimprimé in Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, édition chronologique en deux volumes, Tome 2 1946-1953*, Paris, Cinéma Club-Seghers, 1975, pp. 53-58.

Dans la fascination qui descend d'un gros plan et pèse sur mille visages noués dans le même saisissement, sur mille âmes aimantées par la même émotion ; dans l'enchantement qui attache le regard au ralenti d'un coureur s'envolant à chaque foulée ou à l'accélééré d'une herbe se gonflant en chène ; dans des images que l'œil ne sait former ni si grandes, ni si proches, ni si durables, ni si fugaces, on découvre l'essence du mystère cinématographique, *le secret de la machine à hypnose* : une nouvelle connaissance, un nouvel amour, une nouvelle possession du monde par les yeux²⁴.

En outre, on retrouve l'idée que le film serait en quelque manière para-hypnoïde dans les études psycho-physiologiques qui, au début des années soixante, analysent à l'aide d'électroencéphalogrammes les effets de la vision du film²⁵. Enfin l'idée revient encore une quinzaine d'année après, dans la position d'un des intellectuels qui avait justement fait ses premiers pas dans le milieu de la filmologie. « En sortant du cinéma », Roland Barthes se rend compte d'avoir vécu une expérience hypnotique :

[...] On va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance. Tout se passe comme si, avant même d'entrer dans la salle, les conditions classiques de l'hypnose étaient réunies : vide, désœuvrement, inemploi ; ce n'est pas devant le film et par le film que l'on rêve ; c'est, sans le savoir, avant même d'en devenir le spectateur. Il y a une « situation de cinéma », et cette situation est pré-hypnotique. [...]

Dans ce cube opaque, une lumière : le film, l'écran ? Oui, bien sûr. Mais aussi (mais surtout ?), visible et inaperçu, ce cône dansant qui troue le noir, à la façon d'un rayon de laser. [...] Comme dans les vieilles expériences d'hypnotisme, nous sommes fascinés, sans le voir en face, par ce lieu brillant, immobile et dansant.

[...] Telle est la plage étroite – du moins pour le sujet qui parle ici – où se joue la sidération filmique, l'hypnose cinématographique : il me faut être dans l'histoire (le vraisemblable me requiert), mais il me faut aussi être *ailleurs* : un imaginaire légèrement décollé, voilà ce que, tel un fétichiste scrupuleux, conscient, organisé, en un mot *difficile*, j'exige du film et de la situation où je vais le chercher.

[...] Voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une *distance* ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la *discretion* ?²⁶

²⁴ « Le ralenti du son », dans *Livre d'or du cinéma français, 1947-1948*, 1948, réimprimé dans Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, édition chronologique en deux volumes, Tome 2 : 1946-1953, Paris, Cinéma Club-Seghers, 1975, pp.129-131, cit. p. 129, je souligne.

²⁵ « Les relations entre le 'mouvement' cinématographique, l'état particulier de relâchement musculaire du spectateur et les phénomènes hypnoïdes observés pendant le film de vraisemblables deviennent très probables. (Le rôle de l'hypnose dans l'intensité de la participation et dans les possibilités de comportements « suggérés » par le film ne peut en effet être écarté) » (G. Lelord, « Film et Psychophysiologie », in *Revue internationale de filmologie*, n°36-37, Janvier-juin 1961, pp. 3-14. Cit. p. 8.).

²⁶ Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n. 23, 1975, pp. 104-107, réimprimé in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 407-412.

2.3. La troisième vague de discours théoriques : hypnose et archéologie de l'expérience cinématographique

L'article de Roland Barthes résume, quelques années après, la position qui était apparue à la fin des années 1940 dans la phase « moderne » de réflexion sur le cinéma et l'hypnose : l'essence hypnotique du cinéma ne résiderait pas dans son pouvoir suggestif (comme dans les contributions de la première vague) mais dans l'état d'incertitude épistémique, ontologique et du désir dans lequel le spectateur est plongé. En même temps, l'article de Barthes est l'une des dernières interventions de ce genre. À partir des années 1990, une troisième vague d'interventions se manifeste. Le ton a maintenant complètement changé : les chercheurs n'essaient plus d'étudier l'expérience du cinéma comme un état plus ou moins hypnotique, mais analysent plutôt les racines historiques de la rencontre entre cinéma et hypnose. Cette dernière fait donc désormais partie d'une *archéologie du cinéma* : un signe clair que le dispositif cinématographique, tel qu'il avait été configuré dans les années 1910 lors de sa rencontre avec le dispositif hypnotique, *s'est maintenant dissous*.

Une pareille transformation est évidente dans le travail de Raymond Bellour, l'auteur qui a plus travaillé sur le thème dans les dernières années, et chez qui les deux positions (« moderne » et « contemporaine ») sont dans une certaine mesure coprésentes.

D'un côté, en effet, Bellour considère la situation de vision d'un film comme « réellement » hypnotique ou para-hypnotique. Dans ses premiers travaux, à la fin des années soixante-dix, Bellour s'oppose à l'idée, courante dans la théorie psychanalytique du film (notamment chez Jean-Louis Baudry et Christian Metz²⁷), selon laquelle le cinéma serait un dispositif de réactivation contrôlée de la régression onirique (idée par ailleurs toujours en concurrence avec une conception 'hypnotique', par exemple dans les théories et microthéories italiennes²⁸). R. Bellour essaie plutôt de réintroduire dans ce contexte un lien entre le dispositif du cinéma et celui de l'hypnose :

Le dispositif-cinéma est ce qui vient à cette place de l'hypnotiseur, il prend la place de l'Idéal du Moi. Le spectateur, pris dans l'hypnose-cinéma, est ainsi saisi dans une sorte de tenaille, entre la régression et l'idéalisation. On peut dire : il vit la régression sous forme de l'idéalisation. C'est là compléter ce qui a été déjà mis en place par Metz et Baudry par rapport au rêve (hypothèse de la

²⁷ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977 ; Jean-Louis Baudry, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978. Le refus, chez Metz, de considérer le cinéma comme une forme d'hypnose semble provenir de sa lecture de Mitry : voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1968.

²⁸ Silvio Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento. Con un'antologia di testi d'epoca*, Torino, Kaplan, 2013 ; Luca Mazzei, "Risvegliarsi nel film. Avventure cinematografiche, nell'Italia degli anni '10 e '20", in *L'avventura International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, n°2, 2015, pp. 175-203.

régression), et permettre une articulation avec ce qui a été formulé comme équivalence entre la situation de cinéma et le stade du miroir. Pour le dire autrement : si le film, en tant que continuité d'images et de sons, paraît plus près du rêve, nous sommes, au cinéma, plus proches de la situation hypnotique dans la mesure où il y a dans un cas comme dans l'autre l'intervention d'un élément extérieur. Le cinéma, le film, est ainsi comme *un rêve sous hypnose*²⁹.

Dans son travail le plus récent sur cette idée, à la fin de la première décennie du XXI^e siècle, Bellour lie l'état hypnotique du cinéma à sa capacité de créer un régime émotionnel particulier, souple et flottant, basé sur une action directe des forces du film sur le corps du spectateur. On peut y voir une référence transparente au discours « moderne » de Deprun et Barthes, mais aussi une récupération (à travers l'idée deleuzienne du film comme champ de forces) des théories 'fluidiques' « classiques » :

Les émotions que les films font lever s'avèrent, au moins pour une part variable mais cruciale, en proportion de leur capacité à inventer des formes ou des figures, des forces, des événements de masses et de lumière, des chocs de mouvements et de temps, plus ou moins tenus ou compacts. Ils peuvent aussi bien rester à la lisière de tout système stylistique organisé que contribuer à l'établir. Ces événements sont physiques, même si sur l'écran ils sont incorporels. Leur mystère est de pénétrer des corps dont l'immobilité est le principe relatif, où ils deviennent corporels-incorporels. Leur effet contribue ainsi à produire cette hypnose légère dont le cinéma est le lieu. L'hypothèse revient à dire qu'au cinéma, comme de façon générale dans l'art, l'émotion, que si souvent on tient pour sa visée propre, équivaut à l'hypnose par laquelle on ne cesse aussi bien de le qualifier³⁰.

D'un autre côté, la recherche de Bellour introduit également une approche historique et culturelle de la relation entre cinéma et hypnose. En particulier, le moment de la naissance du cinéma joue un rôle décisif, avec le croisement de relations entre trois types de dispositifs : l'hypnose, le cinéma et la psychanalyse.

Existe entre le cinéma et l'hypnose une véritable correspondance de dispositif, et cette correspondance *est aussi l'effet d'une histoire*. Elle suppose ainsi des articulations complexes, progressives et étagées, entre trois ordres de dispositifs : des agencements de machines, des situations psychiques (thérapeutiques, expérimentales), des modes de spectacles induisant des formes d'art.[...]

[Plus précisément], la psychanalyse et le cinéma seraient-ils nés conjointement de l'hypnose et s'y seraient-ils pour une part substitués [...]. D'un côté la psychanalyse va occuper peu à peu la place de l'hypnose scientifique et médicale [...]. De l'autre, le cinéma naissant se trouve lié à la culture populaire et spectaculaire de l'hypnose, à laquelle le succès progressif de la psychanalyse sera plus étranger et

²⁹ Raymond Bellour, « La machine à hypnose », *CinémAction*, n°47, 1988, pp. 67-72, cit. pp. 69-70, c'est moi qui souligne. On se souviendra de l'origine epsteinienne du titre de Bellour.

³⁰ Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL Traffic, 2009, p. 122.

dont le cinéma va en revanche devenir une part. [...] Plus le cinéma s'élabore, tant comme dispositif que comme art, et semble s'éloigner de sa connaturalité première avec l'hypnose populaire, plus il tend à transformer ce rapport d'origine, selon une pluralité des modes que des conceptions plus savantes et renouvelées de l'hypnose peuvent contribuer à situer³¹.

Cette dernière hypothèse de Bellour a été suivie et développée par une nouvelle génération de chercheurs. Pourtant, ils ont de plus en plus mis à l'écart l'idée du cinéma comme « réel » dispositif d'hypnose, en préférant plutôt analyser les conditions et les processus de la rencontre entre hypnose et cinéma aux origines du médium : tels les travaux de Stefan Adriopoulos, Emmanuelle André, Mireille Berton, Ruggero Eugeni, Rae Beth Gordon, Andreas Killen, Jörg Schweinitz, Temenuga Trifonova, Parsi Väliäho – pour lesquels je renvoie à la section bibliographique de cet article.

2.4. Une histoire secrète du dispositif cinématographique : les représentations filmiques de l'hypnose

La méthode suivie par Bellour est particulière : il ne passe pas seulement par une réflexion théorique « pure », mais analyse aussi bien certains films qui représentent des situations d'hypnose. La conviction de Bellour est que

[...] these fictionalized filmic representations of hypnosis are the manifestations, the pre-theoretization, of a fundamental relationship between the cinematographic apparatus and the hypnotic apparatus³².

Cette dimension réflexive et préthéorique des films (ou de certains films) qui traitent de l'hypnose est précieuse, car elle nous permet de reconstruire une histoire cachée de la pensée du cinéma sur lui-même, à travers la mise en scène de l'hypnose. J'essaierai seulement d'ébaucher (en suivant, mais aussi en élargissant les indications de Bellour) les lignes générales d'une pareille histoire, qui demanderait trop d'espace pour être menée à bien ici³³.

Bien que le cinéma des premiers temps soit assez riche en représentations de l'hypnose³⁴, c'est seulement dans les années 1910 (en même temps que l'avènement des

³¹ *Ibid.*, pp. 86, 39 et 46.

³² Raymond Bellour, « Alternation, Segmentation, Hypnosis », interview à Janet Bergstrom, *Camera Obscura*, n°3-4, 1979, pp. 71-103, cit. p. 101.

³³ Un traitement extensif des films et des programmes télévisés représentant l'hypnose figure dans : Deirdre Barrett, « Hypnosis in Popular media », in Id. (a cura di), *Hypnosis and Hypnotherapy*, Santa Barbara (Calif.)/Denver (Colorado) /Oxford (England), Praeger, 2010, pp. 77-96 ; et Sharon Packer, *Movies and the Modern Psyche*, Westport (Conn.)/London, Praeger, 2007.

³⁴ Voir par exemple *Une scène d'hypnotisme* (Frères Lumières, 1896), *Chez le magnétiseur* (Alice Guy-Blachet, 1897), *Mesmerist and Country Couple* (An., Edison Catalog, 1899), *L'autre des esprits* (Georges Méliès, 1901), etc.

discours micro-théoriques : voir ci-dessus) qu'on peut envisager les premières manifestations du dispositif cinématographique en tant que dispositif d'hypnose, et vice-versa. C'est à mon avis dans *Les vampires Ep. 8 « Les yeux qui fascinent »* (L. Feuillade, Fr. 1915)³⁵ et surtout dans *Trilby* (Maurice Tourneur, USA, 1915)³⁶ qu'on retrouve les premières traces d'une mise en scène de l'hypnose en tant que métaphore du dispositif cinématographique. Néanmoins, c'est surtout dans l'expressionnisme allemand que ces indications sont recueillies et développées systématiquement. *Dr. Mabuse Der Spieler* (Fritz Lang, All., 1922), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, All., 1922), *Schatten. Eine nächtliche Halluzination* (Arthur Robinson, All., 1923), *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, All., 1933) cristallisent ainsi une série de motifs méta-cinématographiques liés à l'hypnose : le miroir comme écran, les ombres comme forme d'existence autonome des images, le théâtre dématérialisé, le scintillement des objets comme renvoyant au projecteur, etc. Au même moment, le cinéma américain développe ou importe d'Allemagne et de France une position semblable, en l'intégrant dans le cinéma « classique » naissant : l'hypnose révèle alors des aspects d'« inquiétante étrangeté » du dispositif cinématographique, dans des films comme *London After Midnight* (Tod Broning, Usa, 1927), *Dracula* (Tod Browning, USA, 1931), *Svengali* (Archie Mayo, USA, 1931), *The Mummy* (Carl Freund, USA, 1932), *White Zombie* (Victor Halperin, USA, 1932), *Mark of the Vampire* (Tod Broning, 1932), *Dracula's Daughter* (Lambert Hillywer, USA, 1936).

Les pré- ou méta-théories filmiques aussi connaissent une période de silence, puis une reprise d'intérêt entre les années 1940 et 1960, avec plusieurs œuvres telles que *Spellbound* (Alfred Hitchcock, USA, 1945), *The Pirate* (Vincente Minnelli, USA, 1948, une véritable synthèse du rapport entre cinéma et hypnose³⁷), *Whirlpool* (Otto Preminger, USA, 1949), *The Search for Bridey Murphy* (Noel Langley, UK, 1956), *I was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr.), *Night of Demon* (Jacques Tourneur, UK, 1958³⁸), *The Three faces of Eve* (Johnson Nunnall, USA, 1957), *Asinktet* (Igmar Bergman, Suède, 1958), *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, Fr.-It.-All., 1960), *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, USA, 1962). Cette nouvelle hypnose revêt donc de nouvelles formes : le film psychiatrique³⁹, ou le film psycho-

³⁵ Brigitte Weingart, « Contact at a Distance. The Topology of Fascination », in Rüdiger Campe, Julia Weber (eds.), *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, pp. 72-100.

³⁶ Ruggero Eugeni, « Voce, scena, suggestione in 'Trilby'. La donna ipnotizzata dal romanzo di George du Maurier ai film di Maurice Tourneur e Archie Mayo (1894-1931) », dans Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò (eds.), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 417-426.

³⁷ David Rodowick, « Le circuit du désir », dans Raymond Bellour (dir.), *Le cinéma américain*, vol. II, Paris Flammarion, 1980, pp. 163-190.

³⁸ Raymond Bellour, « Croire au cinéma », *Caméra / Stylo*, n. 6, 1986, pp. 35-43, réimprimé dans Id., *Pensées du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche à ressaisir*, Paris, POL Traffic, 2016, pp. 34-50.

³⁹ Glen O. Gabbard, Krin Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, Washington/London, American Psychiatric Press, 1999; voir aussi Joe McElhaney, *The Death of Classical Cinema : Hitchcock, Lang, Minnelli*, Albany, State University of New York Press, 2006; Irving Schneider, « The Psychiatrist in the Movies: The First Fifty Years », in Joseph Reppen, Maurice Charney (eds.), *The Psychoanalytic Study of Literature*, New York, Academic Press, 1985;

politique. Dans le même temps, une série de films d'horreur moins prestigieux amplifient (parfois de façon très intéressante) la présence des motifs narratifs et figuraux qui lient l'hypnose au dispositif du cinéma : *La Momia Azteca* (Raphael Portillo, Mex., 1957) et *Attack of the Mayan Mummy* (Raphael Portillo et Jerry Warren, Mex.-USA, 1964), *The Undead* (Roger Corman, USA, 1957), *Horrors of the Black Museum* (Arthur Crabtree, UK, 1959), *Obras Maestras del terror* (Enrique Carreras, Arg., 1960)⁴⁰.

Enfin, à partir de la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1990, le thème de l'hypnose revient à la lumière dans le cinéma moderne d'une façon très consciente et évidente : voir des titres comme *Herz aus Glas* (Werner Herzog, 1976), *Forbrydelsens element* (Lars von Trier, Dan., 1984), *Epidemic* (Lars von Trier, Dan., 1987), *Europa* (Lars von Trier, Dan., 1991). Au même temps, une série de films d'horreur, là encore, reprend et amplifie la mise en scène du dispositif cinématographique à travers l'hypnose, de façon extrêmement explicite : *Doctor Dracula* (Al Adamson, USA, 1975), *Martin* (George Romero, USA, 1979), *Angustia* (Bigas Luna, Sp. 1986), *Veerana* (Ramsay Shyam e Tulsiaq, Inde, 1988), *Un gatto nel cervello* (Lucio Fulci, It., 1990), *Dead Again* (Kenneth Branagh, USA, 1991).

La manière explicite dont cette vague de films représente l'hypnose comme métaphore du cinéma (et, dans quelques cas, de tout l'univers existentiel du XX^e siècle, notamment dans la trilogie de Lars von Trier⁴¹), doit peut-être être considérée comme suspecte : même dans la production filmique, une attitude de désenchantement et de distanciation du dispositif cinématographique prend progressivement le dessus – comme nous l'avons déjà vu dans le contexte plus strictement théorique. Il y aura certainement de nouvelles représentations cinématographiques de l'hypnose⁴², mais elles sont de moins en moins référées au cinéma et de plus en plus orientées vers les nouveaux médias numériques. Un autre signe de la disparition de ce mécanisme expérientiel délicat qu'est (qu'a été) le dispositif cinématographique.

Michael Shortland, « Screen Memories: Towards a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies », *The British Journal for the History of Science*, Vol. 20, N°4 (Oct., 1987), pp. 421-452.

⁴⁰ Sur plusieurs de ces films, voir Kevin Heffernan, « The hypnosis horror films of the 1950s: genre texts and industrial context », *Journal of Film and Video*, Vol LIV, n°2-3, 2002, p. 56-70.

⁴¹ Andrea Keil, *Das Phänomen der Hypnose in Lars von Triers Trilogie. The Element of crime, Epidemic, Europa*, Alfeld, Coppi Verlag, 1996.

⁴² Par exemple *Le septième ciel* (Benoît Jacquot., Fr., 1997), *Stir of Echoes* (David Koepp, USA, 1999), *Donnie Darko* (Richard Kelly, USA, 2001), *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, USA, 2004), etc. Voir en particulier sur le thème de l'hypnose : T. Kline Jefferson, « Benoît Jacquot's Septième ciel. Revisiting the boundaries between cinema and hypnosis », in *Studies in French Cinema*, a. 1, n°1, 2001, pp. 37-46, réimprimé dans Id., *Unraveling French Cinema: From L'Atlante to Caché*, Chichester/Malden, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 132-147 ; Leeder Murray, « Visualizing the Phantoms of the Imagination: Projecting the Haunted Minds of Modernity », in Id. (ed.) *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, New York/London, Bloomsbury, 2015, pp. 52-72.

3. Éléments « systématiques »

Tout d'abord, je vais résumer rapidement ce qui a émergé jusqu'à maintenant. La métaphore de l'hypnose est appliquée à la situation de vision des films – tant au niveau des discours théoriques, que dans certaines réalisations cinématographiques – aux moments-clés de l'histoire du dispositif cinématographique : au moment de sa naissance, lorsqu'il est impliqué dans le passage de la phase classique à la modernité, et enfin au moment de son déclin. Une telle insistance suggère l'existence d'un lien profond entre l'hypnose et le dispositif cinématographique. On pourrait dire (avec Bellour) que le film prend au XX^e siècle le rôle culturel qui avait été joué par l'hypnose au XIX^e siècle ; inversement, l'hypnose devient partie intégrante du dispositif cinématographique, et permet son individuation et son articulation interne.

Ce dernier point mérite d'être exploré d'une façon systématique. L'hypnose avait constitué au cours du XIX^e siècle un modèle théorique et pratique de *gestion de forces en vue de la construction de relations interpersonnelles*. L'application de l'hypnose à la situation cinématographique relevait donc d'un nouveau système d'articulation et de régulation de certains flux d'énergie. Il s'agissait en particulier de gérer la rencontre et la fusion synergétique entre les flux biologiques du sujet (le « corps nerveux du spectateur », comme l'appelle Mireille Berton⁴³) et les flux mécaniques et électriques de la machine du cinéma. En d'autres termes, le dispositif doit articuler et gouverner un nouveau régime énergétique qui établit des relations intimes entre des corps et des machines, des yeux et des équipements technologiques. Considérée de ce point de vue, l'assimilation de l'hypnose à la situation de vision du film est exactement ce qui fait de celle-ci un dispositif, c'est à dire

Un ensemble de pratiques, des savoirs, des mesures et des institutions qui visent à gérer, administrer, contrôler et orienter d'une manière qui paraît être utile, les comportements, les gestes et les pensées des êtres humains.⁴⁴

Il est donc nécessaire de se demander *quels champs de force sont pris en charge par le dispositif du cinéma* dans le moment où il est pensé comme dispositif hypnotique. Nous pouvons distinguer trois grandes zones.

On trouve en premier lieu *le corps du sujet* – dont la perte de contrôle était déjà l'objet de plusieurs formes spectaculaires, y compris les spectacles théâtraux d'hypnotisme.⁴⁵ Le corps du spectateur est manipulé par le film sous différents aspects. Tout d'abord, il devient

⁴³ Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2015. Voir aussi Parsi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam U. P., 2010 ; Giancarlo Grossi, *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*, Milano, Meltemi, 2017.

⁴⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot, 2007, p. 12.

⁴⁵ Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

l'objet d'une nouvelle *économie de l'attention*, fondée sur une nouvelle *économie de la lumière* : de nombreux témoignages (Döblin, Vuillermoz, Epstein, etc.) insistent sur le rôle de l'écran comme œil vide, puissant et irrésistible d'un hypnotiseur impersonnel qui, se détachant de l'obscurité de la salle, attire les foules et les colle à soi. Ensuite, le corps du spectateur devient un corps multipliable dans un jeu de réflexions spéculaires : *Trilby* (1915) inaugure une tradition iconographique d'hypnose pratiquée à travers des miroirs. Enfin, le corps du spectateur est maintenant un organisme passif mais mobile, qui est activé, désactivé et réactivé par les forces qui proviennent des images ; et cela est vrai, soit qu'une telle réactivation se produise dans un état de perte de conscience (l'hypnotiseur comme marionnettiste dans le cinéma classique : *Trilby*, *Les Vampires*, etc.) ; soit que le spectateur se découvre semi-hypnotisé et se sente alors plongé dans un état de prolongé de suspension, de perplexité étonnée (l'« hypnose légère » théorisée par Deprun, Barthes et Bellour).

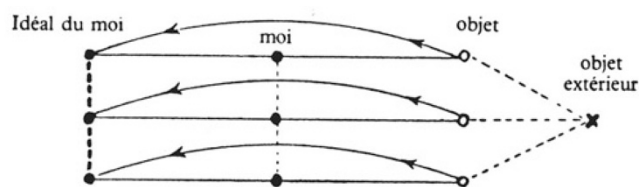
Deuxièmement, les flux de forces enrégimentés par l'hypnose cinématographique impliquent *la mémoire du sujet*. Le spectateur cinématographique ne maîtrise plus sa propre mémoire et donc son identité, il en est plutôt la proie. Dans ce cas-ci, les forces agissant dans le dispositif cinématographique provoquent dans le sujet la récupération de certaines parties de sa propre mémoire, censées être refoulées mais qui font retour et réapparaissent à la conscience : c'est le mécanisme du *Unheimliches* freudien, que par ailleurs Freud lui-même avait déjà rappelé à propos de l'hypnose⁴⁶. Ce processus a plusieurs facettes. *The Mummy* (1932) introduit (sur la base de *Die Augen der Mumie Ma*, un film d'Ernst Lubitsch de 1918) le motif de la femme qui est guidée grâce à l'hypnose jusqu'à la vision de son identité précédente – un motif qui connaît un succès durable avec les nombreuses héroïnes hypnotiques persécutées par les souvenirs d'existences antérieures (par exemple dans *The Search for Bridey Murphy*, de 1956). Dans certains cas, cette mémoire devient le rappel ancestral d'une animalité pré-humaine, capable de transformer un adolescent en un monstre – référence non dissimulée à la transformation de la perception sociale des jeunes qui était en train de se produire : *I Was a Teenage Werewolf*, de 1957. Dans d'autres cas encore, l'hypnose ne réactive pas des identités antérieures, mais des identités coprésentes. Celles-ci sont cachées parce qu'elles sont l'expression d'un inadmissible désir féminin que pourtant la machine du film rend temporairement acceptable : voir par exemple *The Pirate* (1948), ou *The Three faces of Eve* (1957). Dans plusieurs cas enfin, le mouvement de l'*unheimlich* n'affecte pas seulement les individus, mais *concerne plutôt l'ensemble du dispositif* : il est censé révéler ses racines archaïques, qui remontent par le biais de l'hypnose à la tradition du mesmérisme, et plus lointainement à toutes les situations d'immersion dans des mondes secrets, souterrains, ou des enfers – il suffit de relire plusieurs des premiers témoignages ci-dessus.

Troisièmement, le dispositif cinématographique-hypnotique est appelé à gérer une série de tensions à la fois *épistémiques et relationnelles*. À première vue, le dispositif du film

⁴⁶ « Souvenons-nous que l'hypnose a en soi quelque chose de franchement inquiétant [*unheimlich*]; mais le caractère de l'inquiétant renvoie à quelque chose d'ancien et de bien familier, tombé sous le coup du refoulement », Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921 (*Psychologie des foules et analyse du moi*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon, Janine Altounian, Odile Bourguignon et Alain Rauzy, Paris, Payot, 2012, p. 78)

semble posséder un caractère hétérotopique⁴⁷ : l'hypnose filmique conduirait le spectateur dans un monde autre, ce qui ouvrirait un questionnement épistémique quant au degré de vérité et de réalité de l'expérience qu'il est en train de vivre. Pourtant, les témoignages que nous avons examinés plus haut insistent sur un point important : cet « ailleurs » n'est pas un autre monde, mais plutôt *un autre sujet*. Comme l'explique Münsterberg dès les origines de la théorie cinématographique, le spectateur adhère au courant de conscience d'un méta- ou hyper- sujet et se l'approprie. La question épistémique fondamentale ne concerne donc pas « ce que », mais « qui » le spectateur est en train de vivre. Ce processus possède un mouvement complémentaire mais nécessaire au bon fonctionnement du dispositif. C'est encore une fois Freud qui l'avait mis en lumière dans un essai que nous avons plusieurs fois cité, dans lequel, en effet, le fondateur de la psychanalyse semble redéfinir la scène hypnotique à la lumière de cette nouvelle forme d'hypnose qu'était devenu le cinéma⁴⁸:

[...] La relation hypnotique est – si cette expression est permise – une formation en foule à deux. L'hypnose n'est pas un bon objet de comparaison avec la formation en foule parce qu'elle est bien plutôt identique à elle. [À son tour, une foule sous hypnose] *est une somme d'individus qui ont mis un seul et même objet à la place de leur idéal du moi et se sont en conséquence, dans leur moi, identifiés les uns aux autres*. Ce rapport autorise une représentation graphique⁴⁹.



La forme matricielle de l'hypnose n'est pas donc individuelle, mais collective ; dans ce dispositif, le déplacement de l'idéal du moi sur le film-hypnotiseur (notamment, « parmi les fonctions de l'idéal du moi, [de] l'exercice de l'épreuve de réalité »⁵⁰) est étroitement lié à l'identification réciproque des membres de la foule : le spectateur en état d'hypnose s'identifie aux autres spectateurs qui accomplissent le même acte et participent à la même expérience. D'où l'aspect *fusionnel* de l'expérience cinématographique, souligné à plusieurs reprises (notamment par Epstein, mais aussi par Deprun, etc.).

On peut donc dire que le dispositif cinématographique-hypnotique, dans le gouvernement économique des flux d'énergie aussi bien biologiques que mécano-électriques, produit trois types d'« identifications » : entre le corps du spectateur et la

⁴⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres » (1984), in Id. *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.

⁴⁸ N'oublions pas que Freud écrit en 1921, la même année de l'essai *Grossissement* d'Epstein.

⁴⁹ Freud, *Psychologie des foules...*, cit., p. 66-68

⁵⁰ Ivi, p. 66

chorégraphie sensorimotrice du discours filmique ; entre la mémoire du spectateur et sa propre identité ; entre le sens de la réalité du spectateur et celui des autres membres du public.

4. Bibliographie essentielle

Emmanuelle André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2000 (*Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2008).

Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL Traffic, 2009.

Mireille Berton, « Hypnose », in : Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, P.U.F., 2012, pp. 364-366.

Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015.

Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001 (en particulier pp. 127-166).

Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Ruggero Eugeni, « Imaginary screens. Gestures and dispositives in filmic representations of hypnosis (1915-1922) », in : Rüdiger Campe, Craig Buckley, Francesco Casetti (eds.), *The Excessive Screen. Optical Media, Environmental Genealogies*, Amsterdam, Amsterdam University Press, à paraître en 2019.

Andreas Killen, *Homo Cinematicus. Science, Motion Pictures, and the Making of Modern Germany*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017.

Jörg Schweinitz, « Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema », in : Leonardo Quaresima, Valentina Re (a cura di), *In The Very Beginning, At The Very End: On the History of Film Theories*, Udine, Forum, 2010, pp. 39-44.

Temenuga Trifonova, *Warped Minds. Cinema and Psychopathology*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

Parsi Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam U. P., 2010.