

L'écran hypnotique. Nouvelles économies de la lumière dans le cinéma des années 1910

Article à paraître dans Mauro Carbone, Jacopo Bodini, Anna Caterina Dalmasso (dirs.), *Des pouvoirs des écrans*, 2019.

Ruggero Eugeni

Università Cattolica del Sacro Cuore

ruggero.eugenii@unicatt.it

Hypnose, cinéma, écrans

Pendant les années 1910, un phénomène relativement peu visible mais extrêmement important pour l'histoire culturelle des médias se produit : le dispositif de l'hypnose et celui du cinéma se chevauchent et s'hybrident. Un tel croisement découle de deux séries de phénomènes convergents. D'un côté, l'hypnose adopte les coordonnées du cinéma pour se redéfinir dans la modernité comme un dispositif *de masse* : elle n'implique plus comme dans la tradition du XVIII^e et XIX^e siècle la *relation* d'un couple magnétique devant un public qui restait étranger à leur *rapport* ; plutôt, l'influence de l'hypnotiseur s'exerce maintenant sur le public lui-même, qui devient une partie intégrante du dispositif magnétique. D'un autre côté, le cinéma absorbe tout le patrimoine culturel de l'hypnose et son *efficacité symbolique* afin de définir, qualifier et rendre opérante une définition spécifique de la situation et de l'expérience de son spectateur¹.

1 Sur les relations entre le cinéma et l'hypnose, en particulier dans le cinéma des premiers temps, voir S. Alovisio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento. Con un'antologia di testi d'epoca*, Kaplan, Torino 2013 ; S. Andriopoulos, *Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, University of Chicago Press, Chicago – London 2008 ; R. Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL Trafic, 2009 ; M. Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, L'Age d'Homme, Lausanne 2015 ; R. Eugeni, *La relazione di incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano 2002 ; Id., *The Phantom of the Relationship, the Poverty of Cinema and the Excesses of Hypnosis*, in L. Quaresima (ed.), *Dead Ends/Impasses*, «Cinema & Cie, International Film Studies Journal», 2/2003, pp. 47-53 ; R. B. Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford University Press, Stanford 2001 ; A. Killen *The Scene of the Crime: Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany*, in A. Ligensa, K. Kreimeier (eds.), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, John Libbey, New Barnet 2015, pp. 153-172 ; J. Schweinitz, *Immersion as Hypnosis The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema*, in L. Quaresima, V. Re (eds.), *In The Very Beginning, At The Very End: On the History of Film*

Dans ce processus d'individuation mutuelle du cinéma et de l'hypnose, l'écran du cinéma joue un rôle fondamental, car il finit par représenter l'instrument d'induction et de maintien de l'état hypnotique, et donc le substitut de l'hypnotiseur.

Dans cet exposé, j'ai l'intention d'explorer quels sont exactement les nouveaux rôles joués par l'écran dans ce contexte de transformations. Je le ferai à travers un parcours particulier : je vais d'abord examiner quelques cadrages du film *Trilby* (Maurice Tourneur, Usa, 1915), l'une des réflexions visuelles et figurales les plus lucides sur la relation entre cinéma et hypnose qui se manifestent dans ces années. Je vais ensuite ébaucher quelques aspects du contexte culturel du film, en analysant les micro-théories émergentes du cinéma, ainsi que quelques narrations littéraires, psychiatriques, et même cinématographiques ; un pareil détour me permettra d'observer en termes plus généraux le lien naissant entre l'hypnose, le cinéma et les écrans. Enfin, j'essayerai de réfléchir sur le rôle – ou les rôles – que les écrans commençaient à couvrir, à partir de l'influence de la culture de l'hypnose sur le dispositif cinématographique.

Écrans, miroirs, mort

« Beaucoup de gens se souviendront de la première moitié de 1894, non pas pour les temps difficiles, les courses des yachts, ou pour tout autre chose d'intérêt public ou privé, mais pour le plaisir qu'ils ont eu à lire 'Tribly' »², observait l'écrivaine américaine Margaret Sangster dans une revue de l'époque³. En effet, la parution de ce roman de George du Maurier fut l'un des grands événements culturels de la fin du siècle : ce n'est pas un hasard si le livre est aujourd'hui considéré comme le premier best-seller de l'âge moderne. La version théâtrale, produite aux États-Unis en 1895 et ensuite exportée en Angleterre, fut un triomphe. Il y a eu aussi des ballets, opéras comiques, tableaux vivants, burlesques et, à partir de 1899, de nombreuses versions cinématographiques⁴. Le premier long-

Theories, Forum, Udine 2010, pp. 39-44 ; P. Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

2 “There are not a few people who will remember the first half of 1894 not for the hard times, not for the yacht raises, nor any other thing of public interest or private concern, so much as for the pleasure they had in reading ‘Trilby’”

3 Cité dans I. H. Platt, *The Ethics of Trilby: with a Supplemental Note on Spiritual Affinity*, The Conservator, Philadelphia 1895, p. 1.

4 D. Pick, *Svengali's Web. The Alien Enchanter in Modern Culture*, Yale University Press, New Haven – London 2000. Voir aussi E. L. Purcell, *Trilby and Trilby-Mania*, «Journal of Popular Culture», 11/1977, pp. 62–76.

métrage d'une certaine importance a été la version dirigée par Maurice Tourneur aux États-Unis en 1915, sur laquelle je vais concentrer mon attention⁵.

Trilby est une histoire d'hypnose et de spectacle. Dans le milieu de la bohème parisien de la seconde moitié du XIXème siècle émergent les figures d'un sinistre professeur de musique, Svengali, et de Trilby, une jeune fille au caractère simple et cordial travaillant comme modèle. Trilby est douée d'extraordinaires capacités de chant, mais qui se révèlent seulement en état d'hypnose ; Svengali, qui possède des pouvoirs magnétiques, la plonge dans un état catatonique perpétuel, et l'élève au rang d'une très célèbre chanteuse d'opéra. La femme devient ainsi une extraordinaire « machine à chanter – un organe à jouer – un instrument de musique [...] – une voix, et rien de plus – juste une voix inconsciente à travers laquelle Svengali chante... »⁶. La mort de Svengali libère enfin Trilby du contrôle de son maître, mais la conduit bientôt elle aussi à la mort⁷.

5 Le précédent le plus important de la version de Tourneur est la production anglaise *Trilby* (H. Shaw, 1913). Le film de Tourneur a été réédité en 1917 (voir ci-dessous) et en 1920, alors qu'une nouvelle version de film a été tournée quelques années plus tard (R. Walton, 1923). La dernière version muette est la production allemande *Svengali* (G. Righelli, 1927). Sur l'influence du film de Tourneur sur le cinéma américain d'horreur des années 1910 et 1920, voir J. T. Soister, H. Nicolella (eds.), *American Silent Horror. Science Fiction and Fantasy. Feature Films, 1913–1929*, 2 vol., McFarland & Company, Jefferson (North Carolina) - London 2012. L'importance des aspects visuels et picturaux du film de Tourneur ont été soulignés par K. Askari, *Trilby's Community of Sensation*, in V. Toulmine, S. Popple (eds.), *Visual delights. Two. Exhibitions and receptions*, John Libbey Publishing, Eastleigh 2005, pp. 60-72.

6 “singing machine – an organ to play upon – an instrument of music [...] – a voice, and nothing more – just the unconscious voice that Svengali sang with...”. G. du Maurier, *Trilby*, Harper & Brothers Publishers, New York 1894, p. 458.

7 Pour quelques interprétations du roman *Trilby* à la lumière de la culture hypnotique et magnétique de la fin du siècle, voir A. M. De Bartolo, *Mesmerism and Jewishness in a Novel by George Du Maurier: Trilby*, Rubettino, Soveria Mannelli 2002 ; Hart Ernest, *The Hypnotism of 'Trilby'*, in Id., *Hypnotism, mesmerism, and the new witchcraft*, 2nd enlarged edition, Smith, Eldee, & Co., London 1896, pp. 206-209 ; H. Grimes, *Power in Flux: Mesmerism, Mesmeric Manuals and Du Maurier's Trilby*, in «*Gothic Studies*», 10/2, 2008, pp. 67-83 ; J. F. Kihlstrom, *The Two Svengalis: Making the Myth of Hypnosis*, «*Australian Journal of Clinical & Experimental Hypnosis*» 15/2, 1987, pp. 69–81 ; M. M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 270 ; P. Thurschwell, *Wilde, hypnotic aesthetes and the 1890s*, in Ead., *Literature, technology and magical thinking, 1880-1920*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 37-64 ; L. Vorachek, *Mesmerists and Other Meddlers: Social Darwinism, Degeneration, and Eugenics in Trilby*, «*Victorian Literature and Culture*», 37/ 1, 2009, pp. 197-215 ; Alison Winter, *Mesmerized: Powers of Mind in Victorian Britain* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), pp. 339–41. Selon N. Daly, *Technology*, in F. O' Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2010, pp. 43-60, la figure de Trilby avait été inspirée à Du Maurier par la vue de la « Talking Doll » ou « Phonograph Doll » d'Edison – une poupée contenant un phonographe gravé avec quelques comptines – présentée à l'Exposition Mondiale de 1889 à Paris. Pour d'autres références à la

Le film de Tourneur est substantiellement fidèle à l'intrigue du roman, mais apporte quelques changements importants au niveau visuel et figural. Je vais me concentrer en particulier sur l'un de ces motifs iconographiques. Dans la séquence qui précède la mort de Svengali (interprété par Wilton Lackaye), Trilby (Clara Kimball Young) se prépare à un grand concert. Dans la première partie de la séquence, trois ordres d'actions sont montrés en alternance : la préparation de Trilby dans le vestiaire ; l'entrée des spectateurs dans le théâtre – et, parmi eux, trois peintres amis de Trilby, qui ne suspectent pas que derrière la grande chanteuse se cache leur ancien modèle –; la livraison d'un tableau grandeur nature de Svengali que l'homme vient d'acheter. Deux plans assez longs liés à la préparation de Trilby sont particulièrement importants.

Dans le premier, Trilby est assise à la coiffeuse, face à trois miroirs. Son regard est fixe et catatonique. La femme est cadrée de dos, avec un angle diagonal sur sa gauche, de sorte que l'image de son visage apparaît réfléchie deux fois, dans le miroir central et dans celui de droite. Svengali apparaît en arrivant par la droite, ce qui rend d'abord visible son reflet qui grandit dans le miroir latéral de droite, puis son corps qui surplombe celui de la femme et se réfléchit en même temps dans la partie centrale du miroir et encore dans celle de droite. À ce moment, Trilby (assise) et Svengali (debout) regardent le miroir : de cette façon, ils se fixent réciproquement, en même temps qu'ils regardent le spectateur, toujours à travers le reflet du miroir. La femme se tourne alors lentement vers Svengali, puis aligne son regard avec celui de son maître et hypnotiseur, de façon à retrouver dans ce contact direct le regard de dominance déjà rencontré dans le miroir.

Le deuxième cadrage intervient après un court passage sur les trois amis peintres dans les stalles. Trilby est toujours assise à la coiffeuse, Svengali est debout derrière elle. L'homme lève la main droite – dans une pose identique à celle du portrait qui vient d'être livré – : en même temps, comme répondant à un commandement silencieux, la femme soulève le visage et le buste. Toujours avec les mouvements de ses mains, Svengali provoque alors que Trilby s'élève de la chaise, se tourne et se dirige vers la sortie du vestiaire. La métaphore du corps comme une marionnette, ou un automate soumis aux gestes de l'hypnotiseur et guidé par un réseau de fils invisibles, ne pouvait être plus évidente.

Les deux plans relèvent d'un processus plus large : en transposant le roman de Du Maurier, Tourneur transforme systématiquement les connexions entre l'hypnose et le spectacle théâtral – surtout d'ordre vocal –, dans des liaisons entre l'hypnose et le spectacle cinématographique – d'ordre

bibliographie sur le roman, voir R. 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)*, in R. Carpani, L. Peja, L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta, Vita e Pensiero*, Milano 2014, pp. 417-426.

essentiellement visuel –. On peut envisager un signe évident de cette transformation : dans le film, *l'action de l'hypnose se produit toujours à travers des surfaces visuelles*, qu'on peut considérer comme autant de substituts métaphoriques des écrans de cinéma⁸. En particulier, dans les deux plans analysés, c'est le miroir divisé en trois parties de la coiffeuse de Trilby qui remplit cette fonction. À partir de cela, le miroir-écran déclenche une double série de références métaphoriques : d'un côté, il fait référence à la déconnexion entre les corps et leurs images qui se produit dans le dispositif cinématographique, et qui amène à la multiplication et à la sérialisation des images des sujets (les reflets multipliés par le miroir, mais aussi la rime visuelle entre le geste de Svengali et son portrait qui vient d'être délivré). De l'autre côté, le miroir-écran renvoie à la mécanisation du corps cinématographique : celui-ci devient un corps parfaitement maîtrisable de l'extérieur, en particulier dans son passage de la stase photographique à la magie du mouvement⁹ ; une mécanisation et une maîtrise qui finit par impliquer le spectateur lui-même, pris malgré lui dans le dispositif des regards et des gestes activés par le miroir.

Il vaut la peine d'observer qu'un pareil réseau de connexions métaphoriques aurait dû être mieux déployé dans la séquence finale du film, aujourd'hui perdue après un nouvel montage réalisé en 1917 (qui l'a sacrifiée à un plus rassurant *happy end*). Un témoignage de ces images nous vient d'un critique qui a revu le film lors de sa première sortie, et qui les décrit comme suit :

Ce soir-là [Trilby] et [...] quelques-uns de ses amis fêtent leurs retrouvailles. En attendant l'ascenseur, les hommes entendent un cri suivi d'un bruit de chute provenant de la chambre de Trilby. En entrant, ils la trouvent morte, *le reflet d'un portrait grandeur nature de Svengali les fixent avec des yeux sinistres depuis le miroir devant lequel se tenait Trilby*¹⁰.

8 On peut par exemple observer comment la première induction de l'hypnose chez Trilby est procurée par Svengali à travers le geste (assez inhabituel dans l'iconographie tant documentaire que cinématographique de l'induction magnétique) de la main passée à plusieurs reprises devant les yeux de la femme, comme pour tisser une surface de projection immatérielle d'images hallucinatoires.

9 Sur le lien entre hypnose, états hystériques et configurations du mouvement voir G. Grossi, *Le regole della compulsione. Archelogia del corpo cinematografico*, Meltemi, Milano 2017.

10 “That evening [Trilby] and [...] some of the latter's friends have a reunion party. While waiting for the elevator on leaving, the men hear a scream followed by the sound of a fall coming from Trilby's room. Entering, they find her dead, *the reflection of a life-sized portrait of Svengali staring at them with baleful eyes from out of the mirror before which Trilby had been standing*”. C. R. Condon, *Trilby*, in «Motography. The Motion Picture Trade Journal», XIV/13, 1915, p. 639, c'est moi qui souligne. La finale de la mort est confirmée par diverses autres critiques à la première sortie du film. L'hypothèse que cette séquence ait été sacrifiée dans la réédition de 1917 a été avancée par H. Nicolella, *Trilby (1915)*, in J. T. Soister, H. Nicolella (eds.), *American Silent Horror*, op. cit., vol. 2, pp. 577-581. Il est intéressant

Dans l'image puissante de Trilby figée par la mort devant le miroir dans lequel se reflète l'image de Svengali et de son regard magnétique, également immobilisé dans la pose du tableau, les deux lignes métaphoriques se croisent dans une représentation de l'écran de cinéma comme un véhicule de multiplication, de maîtrise et de blocage des sujets.

Les yeux fixés

[Les petits hommes ou les petites femmes] se pressent en masse, comme des nuées, vers les cinémas. [...] Là, dans l'obscurité la plus absolue d'une salle voûtée, un écran carré, grand comme un homme, scintille devant un large public. Cet œil blanc hypnotise la foule avec son regard vide¹¹.

Six ans avant le film de Tourneur, l'écran apparaissait déjà, dans les micro-théories cinématographiques, comme le substitut non moins puissant d'un hypnotiseur dématérialisé. On peut retrouver plusieurs voix à cet égard, des deux côtés de l'océan. 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 visuelle¹².

Selon Ph. Sommers, en 1911,

de noter que dans le roman original de Du Maurier, Trilby mourait en regardant *une photographie* de Svengali mystérieusement reçue, et après avoir chanté une dernière fois d'une voix surnaturelle.

11 A. Döblin, *Das Theater der kleinen Leute* (1909), reimprimé in Anton Kaes (ed.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Niemeyer, Tübingen – Munich 1978, pp. 37-38, ma traduction.

12 [F. Woods], *Spectator's comment*, in «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.

Le cinéma offre une image vivante et émouvante de tout ce qui se passe sur la scène du monde. Sa lanterne magique enchantera quoi qu'il arrive sur l'écran, que les yeux des spectateurs fixent comme hypnotisés¹³

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

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 sous la base de la ville [...] tout le monde avance, poussé vers ce puissant et éblouissant oeil carré qui évoque, menace et hypnotise¹⁴.

À ce propos, 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 yeux¹⁵.

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

13 Ph. Sommer, *Zur Psychologie des Kinematographen*, in «Der Kinematograph», n. 227, 1911, pp. 1–3.

14 C. Mierendorff, *Hätte ich das Kino!*, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, pp. 7–34.

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

Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plains 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 baffé, 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 nerveux¹⁶.

De plus, les nouvelles puissances hypnotiques de l'écran de cinéma sont attestées par quelques sources littéraires. Un exemple particulièrement significatif est le roman *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, publié dans le magazine «Le Gallois du Dimanche» en 1909, puis en volume en 1910, et traduit par le même auteur en quatre pièces de théâtre entre 1911 et 1912. Le roman est divisé en deux parties. Dans la première, nous assistons à une série de performances curieuses et énigmatiques, impliquant des créatures bizarres et des machineries complexes, qui se déroulent dans un village africain loin de la civilisation. Dans la deuxième partie du texte, un cadre narratif explique la situation : un groupe d'européens issus des histoires les plus diverses et doués des habilités les plus surprenantes, ont fait naufrage sur la côte africaine et sont devenus otages de l'empereur Talou VII ; en attendant la rédemption, les prisonniers organisent un grand spectacle (le «Gala des Incomparables») dans lequel ils doivent exhiber leurs capacités.

Parmi les numéros du Gala, l'hypnotiseur Darriand tente une expérience qui permettra de ramener à la raison Séil-kor, un jeune africain devenu semi-dément suite à un choc. Pour ce faire, l'hypnotiseur agence un dispositif composé d'un écran (un simple mur blanc), un plafond caché par de mystérieuses plantes rougeâtres douées de propriétés magnétiques, et un projecteur semi-cinématographique d'images colorées fixes :

16 J. Epstein, *Grossissement*, in Id., *Bonjour Cinéma*, Editions de la Sirène, Paris 1921, pp. 93-108, puis Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome 1 : 1921-1947*, Cinéma Club – Seghers, Paris 1974, pp. 93-99.

Un sujet placé sous le plafond odorant sentait pénétrer en lui de troublantes effluves, qui le plongeaient aussitôt dans une véritable extase hypnotique ; dès lors, la face tournée au mur, le patient voyait défiler sur le fond blanc, grâce à un système de projections électriques, toutes sortes d'images coloriées que la surexcitation momentanée de ses sens lui faisait prendre pour des réalités [...]. En présentant de cette manière à Séil-kor un frappant épisode de biographie personnelle, Darriand comptait réveiller la mémoire et la saine raison que le jeune nègre avait perdues récemment par suite d'une blessure à la tête¹⁷.

Une série de vues se succèdent, projetées par l'hypnotiseur sur l'écran, affichant différentes scènes de la vie de Nina, la femme aimée par le jeune africain :

Pendant cette succession d'images, Séil-kor, en proie à un trouble inouï, n'avait cessé de se démener avec ardeur, tendant les bras vers [les images] de Nina, qu'il apostrophait tendrement¹⁸.

Enfin, l'expérience se révèle un succès :

Bientôt le triomphe de l'hypnotiseur devint éclatant, car Séil-kor, reconnaissant tous les visages, se mit à répondre sainement à une foule de questions. L'expérience, merveilleusement réussie, avait rendu la raison au pauvre fou, plein de gratitude pour son sauveur¹⁹.

Le passage d'*Impressions d'Afrique* est intéressant pour deux ordres de raisons. En premier lieu, il rappelle un épisode narré par le psychiatre Pierre Janet dans un livre de 1889 (et qui a peut-être inspiré Roussel²⁰). Un jour, l'homme décide de suspendre temporairement ses recherches sur les phénomènes d'anesthésie d'une patiente hystérique, Lucie, et de la laisser libre de parler de ce qu'elle veut. La jeune hystérique raconte alors à Janet l'histoire d'Ali Baba ; peu à peu, elle commence à voir les images hallucinatoires de sa propre histoire *projétée sur le mur blanc devant elle* :

17 R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, p. 147.

18 R. Roussel, op cit., p. 151.

19 R. Roussel, op. cit., p. 152.

20 Il faut rappeler que Janet avait traité Roussel après la profonde dépression qui avait suivi la publication (et l'insuccès) du poème *La Doublure*, en 1897 : voir Jean Garrabé, *Martial, ou Pierre Janet et Raymond Roussel*, in «Annales Médico-psychologiques revue psychiatrique», 166/3, 2008, pp. 225-231. Plus en général, M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris 1963.

D'abord elle raconte mal et s'arrête à chaque instant pour voir si j'écoute. Peu à peu, elle s'excite, raconte avec plus d'entrain et ne s'occupe plus de moi. Elle pousse un cri et s'arrête *les yeux fixés sur un coin du mur*, puis elle parle tout bas pour elle-même : « Les voilà, tous les voleurs... dans de grands pots... » *Elle ne raconte plus, elle voit*, elle suit toute la scène qui se déroule devant ses yeux et, de temps en temps, murmure son opinion comme les enfants au spectacle : « On va les tuer tous... c'est bien fait. »²¹

Le passage de Janet est surprenant, car il démontre une pulsion vers la visualisation hallucinatoire à l'écran *qui précède l'introduction de l'écran de cinéma* : une véritable forme d'*archi-écran*²² enraciné dans la culture hypnotique de la fin du XIXe siècle.

Deuxièmement, le roman de Roussell nous ramène aux différentes mises en scène d'une relation intense et exclusive entre le spectateur et l'écran du cinéma, souvent sous le signe de l'hypnose dans quelques films des années 1910 et 1920²³. Parmi les différents exemples, j'en choisis un directement lié au film de Tourneur que j'ai analysé plus haut : mon exploration des relations entre écran de cinéma et hypnose se termine ainsi là où elle avait débuté.

En 1915, un mois avant la sortie de *Trilby*, un autre film impliquant l'hypnose est distribué dans les salles américaines : *The Stolen voice*, de Frank H. Crane²⁴. Du point de vue de la production, le film est lié à *Trilby* : également produit par World Film Corporation, il est écrit par Paul McAllister, un des interprètes du film de Tourneur (et qui avait précédemment joué le rôle de Svengali au théâtre). Ces liaisons s'étendent aux aspects thématiques : le film raconte l'histoire d'un chanteur d'opéra, Gerald Dorville (interprété par Robert Warwick), qui pendant une représentation est soudainement privé de sa voix par un hypnotiseur et rival en amour, le Dr. Van Gahl (Giorgio Majeroni : le rappel homophonique à Svengali est évident). Gerald, maintenant complètement muet, devient alors une star de cinéma. Un jour, Van Gahl et sa fiancée décident d'assister à la projection d'un film de Dorville (*The Unseen Power*), qui se révèle traiter d'hypnose. Au moment où le personnage joué par Gerald

21 P. Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Felix Alcan, Paris 1889, p. 206 (Nouvelle édition, Odile Jacobs, Paris 1998, p. 193) ; c'est moi qui souligne.

22 M. Carbone, *Philosophie-écrans*, Vrin, Paris 2016.

23 Je cite par exemple *Le mystère des roches de kador* (L. Perret, France, 2013), ou *Schatten. Eine nächtliche Halluzination* (A. Robinson, Allemagne, 1923).

24 H. Nicolella, *The Stolen Voice*, in J. T. Soister, H. Nicolella (eds.), *American Silent Horror*, op. cit., vol. 1, pp. 546-549. Un remerciement particulier à Livio Jacob (Cineteca del Friuli) qui m'a donné accès à ce film, assez difficile à repérer.

hypnotise une jeune femme, van Gahl se lève, s'approche tremblant au grand écran rayonnant sur la salle, et tombe finalement au sol, mort. Dans le même instant, Gerald retrouve soudainement sa voix.

Ce résumé similaire, même rapide, nous permet de saisir la série complexe de rappels, de déplacements et de variations soulevés par *The stolen voice* dans son rapport à *Trilby*. Dans ce cas-ci, le sujet hypnotisé n'est pas féminin mais masculin ; sa voix n'est pas donnée mais soustraite ; et l'écran n'est plus camouflé en termes métaphoriques dans la figure du miroir, mais se manifeste comme un véritable écran cinématographique. Et surtout, à partir de là, l'écran ne se présente plus comme moyen de transmission de l'hypnose, mais comme *le dispositif qui, en révélant publiquement à l'hypnotiseur la réalité de la relation hypnotique, provoque la mort*. Bref, *The stolen voice* annonce ce que *Trilby* laissait implicite : le cinéma, à travers l'action de ses écrans, se prépare désormais à assumer, réabsorber et reformuler au sein de la culture visuelle du nouveau siècle les rôles des dispositifs hypnotiques.

Circulation de la lumière, économie de l'attention

Je résume ce qui a émergé jusqu'à ici. Pendant les années 1910, un chevauchement du dispositif de l'hypnose et du cinéma se produit ; un pareil croisement produit une redéfinition mutuelle des deux dispositifs et, progressivement, une réabsorption du premier dans le second. Ce processus est rendu possible par la centralité de l'écran dans le dispositif cinématographique : celui-ci remplace l'œil de l'hypnotiseur et permet ainsi l'intégration d'une série complexe de valeurs culturelles de la sphère de l'hypnose dans celle du cinéma – la multiplication hallucinatoire de l'image du sujet ; la mécanisation de ses pensées, émotions et mouvements ; la naissance d'une relation de pouvoir basée sur les regards et les visions, etc. –.

Cependant, je dois immédiatement ajouter qu'il serait simpliste d'attribuer à l'écran dans ce procès seulement le rôle de substitut de l'hypnotiseur. Si cet aspect est incontestablement central, d'autres connotations contribuent à la définition culturelle de l'idée d'écran, qui est en train de se produire conjointement avec ses développements technologiques²⁵.

25 Je rappelle que dans les années 1910 une nouvelle attention est dédiée aux aspects architecturaux et techniques de l'écran de cinéma, avec le passage de la toile du vaudeville et du cadre doré des *nickelodeons* aux plus grands écrans argentés des *picture palaces*. Voir M. Carbone, A. C. Dalmasso, J. Bodini (éds.), *Vivre par(mi) les écrans*, Les Presses du réel, Dijon – Paris 2016 ; D. Chateau, J. Moure (eds.), *Screens. From Materiality to Spectatorship. A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016 ; E. Huhtamo, *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, «ICONICS: International Studies of Modern Image », VII, 2004,

En premier lieu, l'écran joue un rôle *opérationnel* : il active – ou désactive, ou réactive – l'état hypnotique qui caractérise l'expérience cinématographique (*Trilby, The Stolen Voice*). En ce sens, il est sans doute vrai qu'il remplace la figure de l'hypnotiseur ; toutefois, il est nécessaire de souligner immédiatement que cela se produit car cet écran-hypnotiseur est essentiellement *un instrument de gestion des flux énergétiques*, à la fois lumineux et magnétiques, qui se déroulent dans la salle de cinéma. Le regard de l'hypnotiseur est maintenant dépersonnalisé : c'est un œil vide, blanc, carré (Döblin et autres). Son seul but est d'attirer l'attention des spectateurs (Sommers, Mierendorf), et plus largement de gérer un nouveau type de situation dans laquelle les flux d'énergie de l'image et ceux des impulsions nerveuses des spectateurs s'accrochent (Epstein) pour aboutir à une transformation psychique des sujets (Roussell)²⁶.

D'un autre côté, l'écran a également un rôle *environnemental*. C'est l'une des surfaces qui délimitent le dispositif cinématographique et, par synecdoque, c'est tout ce qui sépare le spectateur du milieu environnant et le place en relation exclusive avec les images cinématographiques. Pour reprendre ce que je viens de dire, l'écran non seulement gouverne les flux d'énergie, mais plus radicalement constitue les conditions de ce gouvernement grâce à une délimitation préalable : à partir de là, il peut alors « aspirer le fluide vital du spectateur par ses yeux » (Vuillermoz).

Enfin, l'écran assume un rôle *épistémique et documentaire* : c'est bien à sa surface que sont déposées les images iridescentes du projecteur, mais c'est aussi le lieu où se manifestent et se rendent observable les images hallucinatoires du spectateur – à travers une idée de projection qui fait du sujet et non de la machine l'origine du visible, et qu'on a vu émerger notamment dans le passage de Janet²⁷ –. Cette fonction de l'écran rend possible la construction de la position d'un observateur externe capable de décrire *scientifiquement* le défilement des flux d'énergies.

pp. 31-82 ; Id., *Screen Tests: Why Do We Need an Archaeology of the Screen?*, «Cinema Journal», 51/2, 2012, pp. 144-148 ; W.J.T. Mitchell, *Screening nature (and the nature of the screen)*, in «New Review of Film and Television Studies», 13/3, 2015, pp. 231-246 ; C. Musser, *Toward a History of Screen Practice*, «Quarterly Review of Film Studies», 9/1, 1984, pp. 59-69 ; Id., *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Simon & Schuster, London - New York 1990; P. William, *Screens*, in R. Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London – New York 2005, pp. 830-834.

26 Le rôle de l'*innervation* dans les « mediascapes », déjà thématisé par Benjamin, a été récemment valorisé par F. Casetti, *Mediascape : un decalogo*, in P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (éds.), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 111-138.

27 M. Locatelli, *Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, in F. Casetti, J. Gaines (ed.), *Dall'inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine 2010, pp. 483- 490

Ainsi, on peut conclure que le chevauchement du dispositif hypnotique et du dispositif cinématographique qui a lieu dans les années 1910, produit un nouveau « régime de lumière »²⁸, qui se fonde sur trois rôles différents et interconnectés de l'écran de cinéma : un rôle *opérationnel*, un rôle *environnemental* et un rôle *épistémique*. Dans l'ensemble, l'écran devient le centre d'un phénomène décisif, dont les conséquences nous affectent directement : la rencontre et la conjonction entre une *économie de la lumière* et une *économie de l'attention*²⁹.

28 G. Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris , pp. 36 et 58. j'assume ici le terme deleuzien dans le sens de M. Carbone, *Philosophie-écran*, op. cit.

29 Pour l'idée de dispositif comme des instruments de *oikonomia – gouvernement*, voir G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot, Paris 2007. Le lien entre l'hypnose, les nouveaux dispositifs de la vision et la naissante économie de l'attention dans la deuxième moitié du XIXème siècle a été étudié par J. Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London 2000. Sur l'économie de l'attention, Yves Citton (éd.), *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris 2014.