



HAL
open science

Sur l'hypnose

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Sur l'hypnose. Etre soi dans l'autre? Mots et problèmes de l'empathie dans les arts du spectacle, Labex TransferS, Sep 2013, Paris, France. hal-01706497

HAL Id: hal-01706497

<https://hal.science/hal-01706497>

Submitted on 11 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alain Patrick Olivier

(Université de Nantes)

Journée d'étude *Etre soi dans l'autre ?*

Paris, INHA, 27/09/2013

Sur l'hypnose

Dans cette communication, je voudrais clarifier deux concepts qui sont :

- le concept d'anesthétique

- le concept d'hypnose

et évaluer leur possible application au champ de l'esthétique pour penser la relation d'empathie ou d'identification que nous étudions spécifiquement dans le domaine des arts du spectacles.

Il s'agit, pour moi, d'interroger une forme de refoulé de l'esthétique, qui permette de réfléchir sur ce qui se passe au fond de différentes pratiques artistiques (cela peut valoir aussi pour les arts plastiques et la musique) ; de tisser aussi des liens d'un autre ordre entre elles ; de mettre au jour quelque chose, des strates de production et de réception plus profondes. Dans mon exposé je vais essayer de montrer comment ces deux concepts, issus d'horizons théoriques différents, peuvent se rapporter l'un à l'autre, puisque chacun de ces concepts est d'un usage nouveau dans le domaine de l'esthétique, soit qu'il s'agisse d'un néologisme dans le cas de *l'anesthétique*, soit qu'il s'agisse d'un transfert depuis la psychanalyse dans le cas du concept *d'hypnose*.

I. Le concept d'anesthétique

J'ai utilisé dans ma recherche le terme d'*anesthétique* car j'avais besoin d'un concept qui puisse définir une démarche et un espace théorique plus large que celui *l'esthétique*, un champ de ce qui pourrait aussi venir après l'esthétique, quelque chose qui viendrait après la fin de l'esthétique, ou du moins dans le contexte d'une crise ou d'un « malaise »¹ de l'esthétique.

Il s'agissait de penser à la fois l'actualité de l'esthétique comme tradition philosophique et une démarche dans le domaine des pratiques artistiques qu'il n'était plus possible d'interpréter dans le cadre de l'esthétique, à moins d'en redéfinir les termes et les conditions. Il s'agissait d'interpréter des objets et des situations où ce qui se donne ne saurait être interprété sous les catégories de l'art, du beau, du goût, du visible, ni de la perception. Il fallait procéder à un travail d'élargissement philosophique de ce que l'on comprend comme esthétique. Je dis : un travail d'élargissement, car il ne s'agissait pas non plus de fin, de négation de l'esthétique, mais plutôt de suspension de ses principales catégories. La recherche consistait à mettre en difficulté, à faire se dissoudre les notions de l'esthétique, à les contourner, les interroger, leur faire perdre l'équilibre ; et le préfixe suspensif *an* indique cela. C'est la raison pour laquelle j'ai adopté le concept d'*anesthétique*.

On peut dire que « l'art contemporain » est parvenu en tant que phénomène au stade « anesthétique », soit au stade où l'œuvre d'art ne peut plus être comprise en termes de réalité objective, mais seulement comme une expérience subjective. La situation est généralement décrite en ces termes. L'œuvre d'art s'est dissoute dans l'environnement de la vie. La notion d'œuvre fait place également à des expériences esthétiques qui ne sont pas fondamentalement distincts des modalités de l'existence quotidienne. Elle disparaît

¹ Cf. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

au profit d'un effet, qui ne suppose plus aucun objet, qui ne suppose plus aucune matérialité, du moins aucune matérialité visible ou tangible, qui importe, mais seulement des dispositifs et des relations. L'oeuvre d'art est devenue aussi immatérielle, c'est-à-dire aussi imperceptible, aussi invisible, aussi inodore, aussi silencieuse que l'air.

Par exemple, dans le cas d'un projet où le musée était transformé en boulangerie, il s'agissait de transformer les repères de l'espace, de mettre en place un dispositif infra-esthétique, fondé sur l'expérience inconsciente commune, et instaurer un autre rapport que le visible, un rapport à l'odeur, à la sensation quotidienne. La démarche artistique consistait, dans ce cas limite, à *ne pas* produire des « œuvres » au sens de l'esthétique. L'œuvre consistait plutôt dans ce qui ne se voit pas et dans ce qui ne s'échange pas, dans une forme de retrait ou de mise entre parenthèses de l'objet. Par suite, même lorsqu'il y a un objet ou apparence, il s'agira toujours de considérer une dimension anesthétique au-delà de la dimension de donné.

Le moment de la suspension, le moment de l'*epokhè* n'est pas un moment accidentel ou un moment seulement zététique, mais le moment constitutif. Cette « mise entre parenthèses » n'est pas seulement une modalité de la théorie : elle est aussi bien une modalité de la pratique, c'est-à-dire que ce qu'on appelle œuvre d'art est dépouillé des attributs de la forme, de l'apparence, du paraître, du perceptible, de la chose comme dans l'expérience du musée totalement vidé d'œuvres d'art.

Dans le domaine du cinéma, cela signifierait faire l'expérience d'une réalité cinématographique où aucune image n'apparaîtrait, ou bien faire abstraction de l'image et du récit, mais que la relation esthétique en tant que relation d'identification ou d'empathie demeure et soit même d'autant plus puissante que dans le rapport traditionnel à la séance de cinéma.

Parler d'anesthétique dans ce contexte signifie que l'on considère la production d'un rapport subjectif qui ne soit pas un rapport théorique ou épistémique. Cela consiste à

considérer plutôt une mise en arrêt, une suspension ou une neutralisation de la faculté de se représenter, d'imaginer ou de penser, pour libérer une autre forme de rapport au monde, à soi et à l'autre, qui ne soit pas la forme de sentir par intuition (*Anschauung*) ou par imagination suivant la définition de l'esthétique transcendantale. Et ce rapport plus fondamental que la théorie anesthétique aurait pour tâche de mettre au jour est un rapport qui ne relève plus ni d'une eidétique, ni non plus d'une quelconque sémiotique et qui s'écarte en ce sens radicalement du champ de l'esthétique et de sa conception du sensible en général. Il s'agit donc de penser a) une autre théorie du sensible, b) une théorie de l'art sans « objet » et sans fonction épistémique.

C'est ici qu'intervient le concept d'hypnose. De la même façon que la théorie esthétique s'élargit en théorie anesthétique, la théorie de l'art s'élargit en théorie de l'hypnose.

Mais avant cela, je voudrais faire un retour sur le concept d'anesthétique tel qu'il est utilisé dans l'esthétique contemporaine.

Histoire du concept

Je me suis aperçu que ce concept existait déjà, qu'il avait une histoire, et ce serait mon travail ici de pointer quelques occurrences de son utilisation et de me différencier d'elles, en me disant que peut être ce que j'avais appelé anesthétique était la même chose que ce qui existait déjà sous ce terme, même si ce n'est pas le cas.

1) Charles Lalo

Par exemple, Charles Lalo, dans sa thèse sur *Les Sentiments esthétiques*², distingue les sentiments *esthétiques*, les sentiments *inesthétiques* et les sentiments *anesthétiques* : « ce sont des sentiments communs sans qualification esthétique par eux-mêmes et tels que nous pouvons les rencontrer à chaque instant de la vie courante : ainsi la joie et la douleur

² C. Lalo, *Les Sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910.

morales ou physiques, l'espérance ou le désespoir, la pitié, la colère, l'amour conjugal, filial, paternel ou maternel, et tant d'autres ». Il écrit : « on doit pouvoir dire d'une impression quelconque qu'elle est « esthétique », « inesthétique » ou « anesthétique », selon qu'elle est belle, laide, ou ni l'un ni l'autre. » (p. 161 et suiv.) Dans cette conception, on oppose ce qui relève de l'esthétique, d'une part, et ce qui n'en est pas (par exemple la technique), d'autre part. La sphère de l'anesthétique désigne alors un espace de non-vrai pour l'esthétique : l'esthétique demeure suivant la conception traditionnelle le domaine de l'art, du génie, des sentiments, etc. Donc, l'esthétique n'est pas remise en cause et encore moins définie par ce qui n'est pas elle, par ce qui lui est simplement « accessoire ».

2) Marcel Duchamp

Un autre sens du concept anesthétique apparaît avec le texte « A propos des Ready made » (1961) de Marcel Duchamp. L'artiste dit que le choix de ses « ready made » ne fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète »³. Mais en même temps, avec la phrase, il s'agissait « d'emporter le spectateur vers des régions plus verbales », ce qui décrit le passage vers l'art conceptuel. (L'activité est réduite à la nomination, à désigner quelque chose comme art⁴.) Duchamp produit des objets à lire, pour l'intelligence. Il s'agit de mettre entre parenthèses la sensibilité. L'anesthétique est donc le lieu du conceptuel, de l'intelligible et non pas d'un infra-sensible. Mais il est intéressant de constater que Duchamp revendique positivement la catégorie d'anesthétique pour désigner une vérité de l'art qui ne relève pas de l'esthétique.

³ M. Duchamp, « A propos des Ready made », dans : *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, p. 191.

⁴ Cf. Th. De Duve, « Duchamp anesthétique », *Spirale*, 95, mars 1990.

3) Jean-François Lyotard

La troisième occurrence que je distinguerais, même s'il ne s'agit pas ici d'une étude systématique, est celle de Lyotard, dans un texte sur la crise des fondements de l'esthétique et de la philosophie en générale dans la situation contemporaine⁵. Il revient sur l'esthétique d'Adorno, qu'il décrit « comme description et critique d'une « anesthésie » générale procurée et exigée par société contemporaine ». L'anesthésie désigne ici l'insensibilité à la qualité sensible ou au sensible. L'esthétique étudie la façon dont la qualité esthétique se dissout dans la société capitaliste :

« Ce qui reste après cette mutilation de la capacité d'être affecté « perceptivement » : c'est ce que Benjamin appelle perte d'aura, « esthétique du choc », virtualité pauvre, abstraite, d'être seulement « frappé » par le sensationnel, par la grosse information. »

Cela correspond à la destruction de l'imagination par l'entendement techno-scientifique. L'anesthésique apparaît ici comme le négatif de l'esthétique : la relation de choc, la relation traumatique, par opposition à la relation de perception. Non plus anesthésie, mais au contraire hypersensibilité, sensation brute, esthétique traumatique. L'anesthésique désigne non pas ce qui est en dehors de l'esthétique, mais ce qui obscurcit la vérité de l'esthétique, du jugement de goût. L'anesthésique désigne un manque, une inaptitude (« insensibilisation à la qualité sensible du sensible »), ou ce qui fait obstacle à l'esthétique, qu'il s'agirait de sauver. Et même si Lyotard parle d'une anesthésique du sublime chez Kant, il s'agit du sublime sous forme d'entendement, qui ne concerne pas la vérité du beau, du goût et de l'art, le « mauvais sublime » (le sublime mathématique). L'anesthésique désigne en ce sens le domaine du non-vrai (et l'esthétique demeure le domaine du vrai).

⁵ J. F. Lyotard, « Argumentation et présentation : la crise des fondements », *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. I, PUF, 1989, 738-750.

4) Odo Marquard et Wolfgang Welsch

Cette signification est reprise en Allemagne par Odo Marquard, puis par Wolfgang Welsch, avec la même intention de sauver l'esthétique (moderne) de l'emprise de l'anesthétique (postmoderne) appréhendé comme son négatif et comme une forme de danger social. L'anesthétique s'oppose à l'esthétique comme la sensibilité à l'insensibilité.

Pour Marquard, 1) l'introduction de l'anesthétique (*anaesthetica*) permet de désigner, à côté de ce qui se rapporte à l'art, ce qui se rapporte à la réalité. Ce qui, dans la réalité, n'est pas de l'art ni de l'esthétique est appelé anesthétique). 2) Le livre met en garde contre la transformation de l'esthétique (*Ästhetische*) en anesthétique (*Anästhetische*) et de la sensibilité en insensibilité. Lorsque l'art esthétique tire la réalité vers le rêve et l'ivresse (*Traum und Rausch*) et remplace réalité par l'art, l'homme est anesthésié (il y a *Anästhetisierung der Wirklichkeit, des Menschen*)⁶.

Dans la définition de Welsch, « Anesthétique désigne cet état où les conditions élémentaires de l'esthétique – la capacité de sentir – est supprimée (*aufgehoben*). Alors que l'esthétique renforce le sentir (*Empfinden*), l'anesthétique thématise l'absence de sensation (*Empfindungslosigkeit*) – au sens d'une perte, d'un empêchement ou d'une impossibilité de la sensibilité et cela sous tous les niveaux : depuis l'apathie (*Stumpfheit*) physique jusqu'à l'aveuglement intellectuel »⁷. Il distingue néanmoins entre *anti-esthétique*, *inesthétique* et *anesthétique*. L'anesthétique est défini également comme « la couche élémentaire de l'*aisthesis* » : l'esthétique considère « le pôle cognitif, l'anesthétique se réduit à la sensation ». Welsch renvoie aussi à Marquard, qui impose à l'esthétique la tâche de ne pas seulement considérer l'art, mais aussi bien ce qui va au

⁶ O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh, 1989.

⁷ W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 2003, p. 10.

delà de l'art, au delà des limites de l'art et de la réalité, l'anesthétique ; mais une seule forme d'art est légitime (l'art qui est esthétique).

Pour Welsch, la société postmoderne nous ferait vivre dans un monde esthétique qui serait en fait une forme d'anesthésie. On ne perçoit plus des choses, mais une *Stimmung*. Ce n'est plus une stimulation pour la contemplation, comme chez Kant, c'est aussi bien une désensibilisation éthique, une grande ivresse généralisée. La dialectique de l'esthétique est qu'elle se renverse en anesthétique, et ce processus est un processus de « diabolisation ».

On pourrait néanmoins objecter à Welsch et Marquard que l'art pose une voile triste et douloureux sur une réalité réjouissante et que la forme de sensibilité propre à l'esthétique est précisément une forme d'illusion et d'aliénation au regard du sensible entendu sous sa forme élargi. C'est ce que j'entends pour ma part sous le vocable d'anesthétique.

On peut retenir néanmoins que l'anesthétique constitue une couche profonde de l'esthétique, que l'esthétique procède de l'anesthétique et réciproquement. Il s'agirait de procéder à un renversement de cette théorie négative de l'anesthétique. Ce que l'esthétique a considéré négativement dans l'anesthétique d'Adorno à Welsch, il s'agirait alors de le comprendre positivement ou du moins de façon neutre.

4) David Novitz

Enfin, dans un tout autre contexte théorique, nous avons un article de David Novitz, publié dans le recueil *Esthétique contemporaine* chez Vrin, sur « l'anesthétique de l'émotion »⁸. Certaines œuvres d'art ne nous rendent pas sensibles à certaines valeurs, mais elles nous « anesthésient » contre le malaise qu'elles provoquent en nous. Des gens tolèrent au cinéma, au théâtre ou dans la littérature une mise en question de leurs

⁸ D. Novitz, « L'anesthétique de l'émotion », dans : J. P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, *Esthétique contemporaine*, Paris, J. Vrin, 2005.

croyances qu'ils ne toléreraient pas dans la vie quotidienne. Il y a une forme de « désensibilisation des émotions » : les œuvres d'art nous empêchent d'être « émus ». Par où l'on voit que l'esthétique est comprise comme la sphère du sentiment, et l'anesthétique par opposition comme ce qui empêchent le sentiment. Le domaine des œuvres d'art est celui de l'anesthétique. Les œuvres d'art ont moins pour fonction d'éveiller des sentiments moraux que de les endormir. L'anesthétique est néanmoins quelque chose d'inhibant, ce qui prive de sensation, ce qui empêche de penser et d'agir.

5) Alain Badiou

Je laisse de côté, en revanche, ce qui s'est pensé sous le terme « inesthétique » chez Badiou, car ce n'est là qu'un renversement d'objet dialectique de la philosophie et de son objet, même si l'idée de méthode soustractive serait ici opérante⁹. Pour Badiou, il s'agit de contourner l'idée d'appliquer le système de l'esthétique à un domaine de l'art (par exemple, le cinéma, comme le fait Deleuze) pour penser le système propre à une œuvre d'art singulière (par exemple la philosophie de Mallarmé). L'inesthétique, c'est renoncer à appliquer le système à l'art, penser le système à partir de l'œuvre d'art singulière au lieu de penser l'œuvre d'art à partir du système. Ces considérations sont étrangères à ce que je veux développer ici. L'esthétique est déjà, en outre, une tendance à penser le singulier comme tel, même si le rapport de la philosophie à son égard peut être renversé.

II. L'hypnose

Le concept d'hypnose est intervenu pour moi pour désigner une possible détermination de ce qu'on pouvait entendre au lieu de la catégorie de l'art ou de la relation esthétique. Le concept d'hypnose est nouveau dans le champ de la théorie esthétique. Non seulement la

⁹ Cf. J. Rancière, « L'inesthétique d'Alain Badiou : les torsions du modernisme », in *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 87-118.

théorie esthétique n'a pas envisagé le phénomène de l'hypnose dans son spectre, mais elle l'a plutôt écarté de son domaine ; elle s'est même construite contre lui. Le phénomène est renvoyé par la philosophie dans le domaine de l'anthropologie, de la phénoménologie de l'esprit, de la psychologie ou de la psychanalyse. De son côté, la théorie contemporaine de l'hypnose, telle qu'elle est élaborée scientifiquement et philosophiquement ou cliniquement, se développe en dehors du questionnement systématique sur l'art ou n'en traite que de façon accidentelle.

La théorie de l'hypnose a une histoire problématique. On peut distinguer trois moments :

1) Hegel

C'est surtout Hegel qui décrit de façon adéquate, selon François Roustang, le phénomène de l'hypnose, que l'on appelait encore à son époque « magnétisme animal ». Ses textes marqueraient même la « naissance de l'hypnose » au point de vue théorique¹⁰. Hegel associe l'hypnose à sa théorie de l'âme sentante, soit à une théorie de l'organisme et du psychisme qui ne peut faire référence qu'à une forme archaïque de subjectivité. Il s'agit d'un phénomène de la vie dans sa plus grande simplicité, de la « sympathie qu'une individualité animale peut contracter avec une autre »¹¹.

2) Freud

L'hypnose fait son retour vers 1900 avec les théories de la « suggestion », avec Pierre Janet¹², suite aux expérimentations de Charcot, avant Freud et la psychanalyse. Un lien s'établit ici avec le concept *d'anesthésie* au sens où des personnes sous hypnose

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Le magnétisme animal : Naissance de l'hypnose*, trad. F. Roustang, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

¹¹ Hegel, Lettre à Van Ghert, 1810, cité par Roustang, *ibid.*

¹² P. Janet, *L'état mental des hystériques*, Paris, Alcan, 1911.

(suggestion) perdent la sensibilité, ou développent une insensibilité pour certaines choses, comme les hystériques et les anciennes possédées.

On savait que Freud avait développé brièvement une conception et une pratique dans les premiers temps de la psychanalyse, qu'il n'avait jamais renié une telle dimension dans sa pratique, qu'il reconnaissait une « dette » à l'égard de l'hypnose. Mais Freud a cherché à distinguer systématiquement la *suggestion* et *l'analyse*, et à en effacer toutes les traces jusque dans la structure du *transfert*¹³. Le phénomène est ainsi demeuré enfoui et la pratique ne s'est maintenue que dans l'obscurité, par une forme de « contrebande » jusqu'à ce que l'on en redécouvre les potentialités dans les dernières décennies du vingtième siècle¹⁴.

3) Roustang

Roustang abandonne toute référence à la pathologie et à la folie et appréhende – au contraire de Kant et de Hegel – le mode de relation hypnotique comme un pouvoir structurant, comme un pouvoir organisateur et vital de la subjectivité, de sorte que la pathologie ne naît pas d'une régression dans cet état – ainsi que le croit Hegel – mais au contraire d'une méconnaissance ou d'un oubli ou d'une lésion de cette situation primordiale que la cure d'hypnose a pour fonction de restaurer en toute simplicité.

Ce qu'il faut entendre philosophiquement par « hypnose » est défini par François Roustang dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'hypnose ?*¹⁵.

La définition de départ est fournie par le psychiatre Léon Chertok :

C'est un quatrième état de l'organisme, actuellement non objectivable (à l'inverse des trois autres : veille, sommeil, rêve) : une sorte de potentialité naturelle, de dispositif inné prenant ses racines jusque

¹³ F. Roustang, ... *Elle ne le lâche plus*, Paris, Minuit, 1981.

¹⁴ Ibid., ch. 4. – M. Borch-Jacobsen, E. Michaud, J. L. Nancy, *Hypnoses*, Paris, Galilée, 1984.

¹⁵ F. Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?* Paris, Minuit, 1994/2003.

dans l'hypnose animale, caractérisée par des traits qui renvoient apparemment aux relations pré-langagières d'attachement de l'enfant et se produisant dans des situations où l'individu est perturbé dans ses rapports avec l'environnement¹⁶.

L'usage du concept d'hypnose, au plan épistémologique, impose de renoncer à l'opposition cartésienne fondamentale entre le subjectif et l'objectif ou à envisager leur relation suivant de tout autres modalités. Car l'hypnose n'est « pas plus subjective qu'objective »¹⁷.

Roustang analyse une forme de « sensorialité » plus originaire parce qu'elle est antérieure au mode de la perception commune dans l'espace-temps et à la représentation consciente soit à la constitution du « moi » (au « je pense » qui accompagne toutes les représentations).

Il distingue deux formes de sensorialité. L'une est soumise à la conscience, à l'espace et au temps, soit aux formes a priori de l'esthétique transcendantale. Nous l'appellerons la *sensorialité esthétique*. L'autre précède l'apparition de la conscience, qu'elle ignore : c'est le type de sensorialité qui s'établit dans lien de la mère et du fœtus, de l'enfant avec

¹⁶ Ibid., p. 11.

¹⁷ « L'hypnose ne se fonde pas, comme la psychanalyse, sur l'étude des névroses, elle ne prend appui sur aucune psychopathologie et n'est pas séduite par la folie qui, dit-on, est à la source du génie. Elle n'étudie pas non plus le sujet humain en lui-même, dans ce que ce que nous avons appelé son psychisme, car elle ne saisit la personne que dans et par son environnement, que dans et par le rapport à son monde ; elle n'est donc pas plus subjective qu'objective, pas plus individuelle que collective. De surcroît, elle n'éprouve nulle nécessité de faire appel au passé. Tous les moyens qu'elle utilise tendent à faire surgir dans le présent des potentialités jusqu'alors insoupçonnées. Sa pratique est donc une intervention, une opération, une action. C'est pourquoi enfin elle ne se préoccupe nullement d'interpréter, c'est-à-dire de donner ou d'ajouter un sens à des phénomènes qui paraîtraient aberrants. Sa question n'est pas « pourquoi en est-il ainsi » mais « comment épouser et modifier les mouvements et les orientations » bref le sens qui est inclus dans les choses mêmes. Il faut donc en conclure que « l'hypnose est une phénoménologie révolutionnaire qui contredit nos savoirs théoriques ». » (p. 10)

le monde. Nous l'appellerons la *sensorialité anesthétique*. L'hypnose « fait apparaître cette seconde forme de sensorialité qui est en réalité la première »¹⁸. La phénoménologie de l'hypnose met ainsi en évidence un fondement plus archaïque que celui de l'*aisthesis* dont il est question dans l'esthétique.

Cette relation est antérieure à la distinction du moi et de l'autre, puisque l'opposition du moi et de l'autre se fait sur la base d'une nature fusionnelle primitive. Cette fusion primitive, nous l'appelons *hypnose*. Le sujet disparaît en tant que sujet conscient : « nous sommes dans un champ de forces » écrit Roustang. Il faut comprendre de ce fait la relation hypnotique d'une façon plus générale encore comme *non épistémique*. Elle ne vise pas l'acquisition d'un savoir mais plutôt l'orientation dans l'action. La relation est fondée sur le mouvement et la circulation du mouvement. La communication n'est pas une communication de signes, de sens supposant un langage, mais une communication de forces.

III. L'hypnose et les arts du spectacle

Dans quelle mesure cette théorie de l'hypnose peut-elle s'appliquer à la théorie des beaux-arts ? et plus spécialement à la question de l'identification et de l'empathie dans les arts du spectacle ? Nous pouvons donner ici une première piste à partir de la structure de la relation hypnotique en relation à la structure de la relation (an)esthétique, d'une part, à partir de l'application effective du concept de l'hypnose dans le champ des études cinématographiques, d'autre part.

¹⁸ F. Roustang, dans : Hegel, *Le magnétisme animal*, op. cit.

1) L'hypnose comme dispositif

D'abord, il faut considérer l'hypnose dans la mesure où elle relève d'un dispositif. Certes, l'hypnose est une production spontanée du psychisme ou de l'organisme, qui accompagne toutes nos représentations ou tous les actes de notre existence à des degrés divers. On peut considérer que c'est un état dans lequel on se trouve en permanence. Mais elle est également un état qui peut être artificiellement provoqué, en particulier dans ses manifestations les plus intenses. Cet état est provoqué soit par un hypnotiseur soit par l'intervention d'un sujet extérieur (y compris dans le cas de l'autohypnose où je suis ce sujet d'abord extérieur). Cette intervention permet de comparer véritablement l'opération de l'art et l'opération de l'hypnose¹⁹.

Tandis que le rêve est une production endogène du sujet, il y a, dans la séance d'hypnose, la présence d'un dispositif et la mise en place d'une relation entre un agent et un patient, un hypnotiseur et un hypnotisé, un artiste et un récepteur. L'art est comme l'hypnose une production artificielle de l'homme et la phénoménologie de l'hypnose rencontre à ce point la pensée mécaniste. L'artificier (l'artiste ou l'hypnotiseur) induit un certain état de veille ou de sommeil chez le sujet.

Il ne s'agit pas pour autant de produire quelque chose, un objet, quelque chose de matériel, mais aussi bien d'introduire un vide dans la perception ordinaire. La phénoménologie de l'hypnose permet ainsi d'expliquer comment l'art n'est pas nécessairement la production de quelque chose, mais aussi bien la production de rien, la production d'une portion de vide, et en ce sens une forme de soustraction. La démarche peut alors s'interpréter en termes anesthésiques moins comme description du visible et de l'invisible que comme mise entre parenthèses du monde des objets au sens de l'*epokhe*,

¹⁹ Cf. R. Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P.O.L., 2009.

soit comme la suspension de toute détermination, ce que Roustang appelle aussi la détermination.

2) Le concept d'hypnose dans la théorie du cinéma

Cette dimension hypnotique est présente dès l'origine du cinéma comme thématique mais aussi comme dispositif, bien que le cinéma puisse paraître comme essentiellement un art de l'image et du sens, un art eidétique et sémiotique.

Bellour distingue ainsi deux dimensions dans la présence de l'hypnose au cinéma : ce que l'on voit, le cinéma qui représente l'hypnose au moment du muet, et le dispositif lui-même. Il peut paraître paradoxale d'appliquer la théorie de l'hypnose au cinéma, où les images et le texte apparaissent comme des éléments prépondérants. Pourtant, ce n'est pas une spécificité de Bellour que d'interpréter le cinéma comme un processus d'hypnose.

Il cite lui-même Jean Epstein, en relation à l'origine même du cinéma, lequel donne cette définition du cinéma comme « machine à hypnose », qui ouvre ainsi déjà la porte à la perspective, qu'il nous appartiendra de creuser, de la théorisation des arts du spectacle à partir du concept de l'hypnose.

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 des images que l'œil ne sait former ni si grandes, ni si précises, 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 yeux.