

DE DR. JEKYLL À MR. HYDE

Esthétique(s) de l'hallucination chez Rouben Mamoulian et Victor Fleming

Chloé Delaporte

Éditions Ligeia | « Ligeia »

2014/1 N° 129-132 | pages 114 à 124

ISSN 0989-6023

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-ligeia-2014-1-page-114.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ligeia.

© Éditions Ligeia. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DE DR. JEKYLL À MR. HYDE

ESTHÉTIQUE(S) DE L'HALLUCINATION

CHEZ ROUBEN MAMOULIAN

ET VICTOR FLEMING

Chloé Delaporte

« Qu'éprouve-t-on ? que voit-on ?
des choses merveilleuses, n'est-ce pas ? des spectacles extraordinaires ?
Est-ce bien beau ? et bien terrible ? et bien dangereux ? »¹

L'esthétique cinématographique de l'hallucination s'inscrit dans deux traditions figuratives. Elle emprunte bien entendu aux surréalistes leur appétence pour l'onirique et l'iconographie qui lui est associée : le rêve, l'imaginaire et l'intérêt pour l'inconscient donnent lieu chez les surréalistes à des explorations littéraires (l'écriture automatique s'en inspire), picturales (Salvador Dalí, *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano*, 1931) et filmiques (Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929). Mais elle entretient aussi des rapports privilégiés avec une esthétique de la folie, de l'étrange, de l'inquiétant, particulièrement investie par les plasticiens mais aussi les cinéastes expressionnistes et *caligaristes* comme Karl-Heinz Martin, Robert Wiene ou Paul Leni². Ces deux ancrages expliquent la prévalence des hallucinations filmiques dans le genre du cinéma fantastique, espace propice aux représentations psychiques et fantomatiques.

Si l'hallucination filmique navigue sur les flots de certaines avant-gardes picturales européennes des années 1910-1920, elle présente des caractéristiques spécifiquement cinéma-

tographiques, que nous souhaitons examiner ici. Deux films hollywoodiens classiques retiendront notre attention. À rapprocher du genre fantastique, ils appartiennent à l'imposant corpus des adaptations de la nouvelle de Robert L. Stevenson publiée en 1886, *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* / *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Le premier est *Docteur Jekyll et Mister Hyde* / *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, réalisé en 1931 par le cinéaste d'origine arménienne Rouben Mamoulian, pour la Paramount ; le docteur Jekyll y est incarné par Fredric March. Le second est un *remake* homonymique du premier³ : il est réalisé par

1. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860, p. 23.

2. Pour les peintres et décorateurs de ces courants ayant exercé leurs talents au cinéma, on peut citer Walter Rohrig, Walter Reimann et Hermann Warm.

3. Il en reprend en effet le schéma narratif à une seule exception : Fleming choisit de commencer par un prologue qui se déroule dans une église — mais l'on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'un détournement du contexte religieux, suggéré par Mamoulian avec la fugue de Bach, jouée à l'orgue par le Dr. Jekyll, au début du film de 1931.

Victor Fleming en 1941 pour la MGM ; Spencer Tracy y endosse le costume du docteur maléfique. La représentation de l'hallucination en art « appelant » la question de la subjectivité, nous porterons une attention particulière aux procédés de transcription du subjectif⁴ dans les deux films analysés. Dans un premier temps, il s'agira d'identifier et d'examiner les séquences hallucinatoires dans leur rapport au motif plus général de la métamorphose. Nous observerons ensuite l'usage que fait Mamoulian de la caméra subjective et le désusage qu'en fait Fleming, dix ans plus tard. L'analyse des permanences figurales dans les séquences hallucinatoires des deux films permettra de dessiner les contours d'une « esthétique de l'hallucination ». La théorie psychanalytique, enfin, sera évoquée, nous permettant de mettre à jour certains procédés narratifs de subjectivation des hallucinations, en particulier dans l'œuvre de Fleming.

Les métamorphoses : séquences hallucinatoires et transformations à vue

Une certaine tradition (médiévale en particulier⁵) dans la représentation picturale du rêve veut que soient distingués les éléments iconiques qui renvoient à l'univers onirique et ceux qui trouvent place dans la réalité : bien souvent, sont donc représentés dans un même espace les deux univers afin de mettre en lumière leur différence essentielle. Si les canons picturaux de représentation du rêve ont considérablement varié avec le temps, la tradition cinématographique classique a fait perdurer une frontière entre le réel et l'onirique : « Les rêves, comme d'ailleurs la folie, l'hypnose, les souvenirs ou les hallucinations, ne sont pas exclus du cinéma classique, mais ils sont analysés d'un point de vue extérieur, parfois clinique, ou alors délimités par des signes de ponctuation pour former des séquences oniriques, hallucinatoires, ou de souvenir, indiquant l'état d'esprit inconscient d'un personnage »⁶. Du latin *hallucinatio* (méprise), le terme halluci-

nation désigne dans le vocabulaire psychiatrique une « perception sans objet à percevoir »⁷. À la différence de l'*illusion*, qui prend appui sur un élément de la réalité (un objet, un son, une personne, perçus la plupart du temps déformés), l'hallucination ne suppose aucun référent extérieur : la représenter n'implique donc pas de matérialiser dans un même espace l'élément déclencheur. L'hallucination peut ainsi investir tout l'espace filmique, se déployer dans le cadre et occuper pleinement l'environnement sonore. Les séquences hallucinatoires jouissent alors d'un statut spécifique au sein des films, sortes d'« espaces intermédiaires »⁸ dans le récit pour lesquels la notion de métadiégèse⁹ paraît appropriée.

Les métamorphoses de Jekyll en Hyde (ou de Hyde en Jekyll) dans les films de Mamoulian et Fleming respectent ces traditions. Elles sont représentées selon deux modes, alternatifs et complémentaires : l'un consiste en le changement d'état *physique* de Jekyll (focalisation externe, vision « objective » de l'extériorité du personnage), l'autre en son changement d'état *psychique* par la figuration de son délire hallucinatoire (focalisation interne, vision « subjective » de l'intériorité du personnage). Ces modes de représentation ne sont pas systématiquement associés dans les deux films : dans la majorité des cas, la métamorphose n'est présentée que selon une seule modalité (objective *ou* subjective).

4. C'est tout l'objet du dernier ouvrage de Dominique Chateau, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, Rennes, P.U.R., 2012.

5. Jean-Claude Schmitt, « Du 'moi' du rêve au 'je' du récit et de l'image », in Alain Corbellari et Jean-Yves Tilliette, *Le Rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007, p. 233-242, p. 236 sq.

6. Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 65.

7. Henry Ey, *Traité des hallucinations* (2 tomes), Paris, Masson, 1973.

8. Camilla Bevilacqua, *L'Espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

9. Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 116.

Pour le mode « objectif », les deux réalisateurs ont mis en valeur une « transformation à vue »¹⁰ du personnage, qui mute sous les yeux du spectateur. C'est un choix qu'avaient déjà fait Richard Mansfield et Thomas Russel Sullivan dans la pièce de théâtre écrite en 1887, à partir de la nouvelle de Stevenson¹¹, dont la mise en scène est une source d'inspiration majeure du film de Mamoulian¹². Cette option s'avère cependant rare dans le cinéma classique. Ce cinéma préfère communément une « ellipse de métamorphose »¹³, pour contourner les difficultés techniques (et donc faire baisser le coût de production du film) et préserver un système de censure endogène. Il adopte alors des logiques de contournement (ellipses, hors-champ, raccords par analogie), essentielles dans le langage cinématographique du classicisme hollywoodien. Plusieurs métamorphoses des films de Mamoulian et Fleming épouseront d'ailleurs ces conventions : certaines sont engagées par des fondus au noir et fondus enchaînés, ou se déroulent hors-champ. Le tableau présenté ci-après offre une vue synthétique des différents modes de représentation des métamorphoses dans les deux films étudiés.

Mamoulian illustre majoritairement les métamorphoses par des transformations à vue. L'esthétique alors adoptée nous semble emprunter à la tradition artistique du portrait, dans son versant pictural¹⁴. Les effets de surcadre obtenus grâce à un miroir accentuent parfois l'impression (métamorphose n°1). On observe tout d'abord un centrage classique du personnage, dont le visage est filmé en plan très rapproché. La caméra est fixe, sauf lorsqu'elle cadre subitement les mains du docteur pour permettre à la métamorphose de s'effectuer en partie hors-champ (métamorphoses n°3 et 5). La profondeur de champ est toujours nulle : le visage de Jekyll, très net, se détache du fond, absolument flou. Mamoulian va prendre ses distances avec la tradition picturale en exploitant des procédés filmiques novateurs pour donner vie à ces portraits, les animer. Le visage du personnage est

ainsi progressivement envahi de zones d'ombres, grâce à la combinaison d'un maquillage élaboré et de filtres lumineux (métamorphoses n°1, 3 et 5) ou à l'usage de fondus enchaînés (métamorphoses n°6, 9 et 10). Réjane Hamus souligne la proximité de ce *morphing* avec le dispositif filmique : « La première partie de la transformation est particulièrement liée au processus cinématographique. Grâce à un miroir (partie optique de la caméra) et un produit chimique, la peau/pellicule est impressionnée »¹⁵. Le montage est fluide, le repérage des fondus est précis : l'effet plan-séquence obtenu confère à l'image une autonomie narrative. Le travail du cinéaste sur le son parfait ces portraits inchoatifs : c'est la première fois, en 1931, que Jekyll a une voix, et Mamoulian qui porte un intérêt particulier aux nouvelles possibilités sonores offertes par le cinéma¹⁶ compte bien l'exploiter. Le réalisateur utilise un mixage de bruits hybrides¹⁷ qui octroie aux

10. Charles Tesson, « La transformation à vue », in Jacques Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le Cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 1994-1995, Paris, Cinémathèque française/Musée du Cinéma, 1995, pp. 333-349.

11. Martin A. Danahay et Alexander Chisholm (dir.), *Jekyll and Hyde Dramatized: The 1887 Richard Mansfield Script and the Evolution of the Story on Stage*, Jefferson, McFarland and Company Inc., 2005, p. 14.

12. Brian A. Rose, *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*, Westport, Greenwood Press, 1996, p. 54.

13. Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 139 *sqq.* On notera que cette technique fait appel, également dans le cas qui nous occupe, à une forme de subjectivité, celle du spectateur.

14. En tant que figure littéraire, le portrait était déjà utilisé par Stevenson dans la nouvelle originale comme le souligne Jean-Pierre Naugrette, « Dr. Jekyll and Mr. Hyde : autoportrait au miroir », in Pierre Arnaud (textes réunis par), *Le Portrait*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 103-123.

15. Réjane Hamus, « Le morphing », in Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck Université, 1998, pp. 207-223, p. 209.

16. Pierre Berthomieu, *Rouben Mamoulian. La galerie des doubles*, Liège, Éditions du Céfal, 2002, p. 36.

17. Neil Lerner, « The Strange Case of Rouben Mamoulian's Sound Stew: The Uncanny Soundtrack in *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1931) », in Neil Lerner (dir.), *Music in the horror film: listening to fear*, New York, Routledge, 2010, pp. 55-79, p. 73.

MÉTAMORPHOSES	MODES DE REPRÉSENTATION DES MÉTAMORPHOSES	
	ROUBEN MAMOULIAN (1931)	VICTOR FLEMING (1941)
n°1 Jekyll/Hyde	transformation à vue séquence hallucinatoire	séquence hallucinatoire
n°2 Hyde/Jekyll	<i>hors-champ</i>	<i>hors-champ</i>
n°3 Jekyll/Hyde	transformation à vue	séquence hallucinatoire
n°4 Hyde/Jekyll	<i>ellipse</i>	<i>ellipse</i>
n°5 Jekyll/Hyde	transformation à vue	transformation à vue
n°6 Hyde/Jekyll	transformation à vue	transformation à vue
n°7 Jekyll/Hyde	transformation à vue	<i>hors-champ</i>
n°8 Hyde/Jekyll	<i>hors-champ</i>	<i>ellipse</i>
n°9 Jekyll/Hyde	transformation à vue	transformation à vue
n°10 Hyde/Jekyll	transformation à vue	transformation à vue

Modes de représentation des métamorphoses de Jekyll et Hyde, dans les films de Rouben Mamoulian (1931, Paramount) et Victor Fleming (1941, Metro-Goldwyn-Mayer).

Fredric March dans la première transformation à vue du film de Rouben Mamoulian, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, USA (1931, Paramount, TDR).

transformations à vue une dimension acoustique au moins autant que plastique. En revisitant la tradition picturale du portrait, Mamoulian met en exergue ce que ces images ont de spécifiquement cinématographique : le mouvement et la synchronisation avec une bande-son. Le pictural pénètre d'ailleurs toute l'œuvre de Mamoulian, qui structure l'espace filmique comme un tableau (usage récurrent du *split-screen* et des volets, effets de surcadrage).

Mutatis mutandis, les choix opérés par Fleming diffèrent en partie de ceux de Mamoulian. Contrairement à ce dernier qui associe, pour la première métamorphose, transformation à vue et séquence hallucinatoire, Fleming ne mobilise jamais simultanément les deux modes de représentation (objectif et subjectif) lors des métamorphoses : la première et la troisième consistent en des séquences hallucinatoires, les autres sont contournées (métamorphoses n°2, 4, 7 et 8) ou prennent la forme de transformations à vue (métamorphoses n°5, 6, 9 et 10). Celles-ci empruntent l'esthétique du « portrait animé » initiée par Mamoulian, mais Fleming ne put réitérer que l'usage des fondus enchaînés : le trucage mis au point par Mamoulian et ses collaborateurs (le maquilleur Wally Westmore et le directeur de la photographie Karl Struss) était encore tenu secret. Les effets de surcadrage déjà observés chez Mamoulian sont particulièrement présents. Grâce à de nombreux miroirs, Fleming simule la bilocation identitaire du personnage. La fonction est ici proche de celle de l'ombre, dont le cinéaste fait également un usage sensible dans ce film ; ceci rejoint ce que Victor I. Stoïchita avance sur l'effet de « démonisation »¹⁸ de la représentation de l'altérité.

L'ombre et le miroir comme motifs iconiques du dédoublement deviendront des figures classiques de la cinématographie hollywoodienne, par la suite, en particulier dans le genre du film noir et policier qui y joindra le motif du portrait de famille. On songe bien sûr à *Laura* d'Otto Preminger (1946), à *La Femme au portrait* / *The Woman in the*

Window de Fritz Lang (1944) ou, en certains aspects, à *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), mais aussi à la très longue séquence des miroirs à la fin de *La Dame de Shanghai* / *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles (1948). La prégnance de ces figures dès 1941, dans le film de Fleming, inscrit donc l'œuvre dans une esthétique qui n'est qu'à l'orée de leur démocratisation et reste encore circonscrite au genre fantastique, puisant dans les traditions littéraires gothiques et romantiques du XIX^e siècle.

L'alternance entre les deux modes de figuration répond au dédoublement du personnage diégétique. Elle agit comme une mise en abyme de la figure du double et consiste en une forme de contamination du dispositif filmique par la diégèse. Chez Mamoulian comme chez Fleming, la dimension subjective des séquences hallucinatoires se construit par opposition à la dimension objective des transformations à vue : la confrontation à un point de vue contraire semble ainsi l'une des premières modalités de représentation du subjectif.

Usage et désusage de la caméra subjective

Rouben Mamoulian fait un usage répété de la caméra subjective. C'est d'ailleurs subjectivement que la narration débute. Le film s'ouvre sur un plan-séquence de plusieurs minutes en caméra subjective du docteur, occupé à jouer de l'orgue. Interrompu par son majordome qui le rappelle à ses obligations universitaires, Jekyll est contraint d'abandonner ses loisirs : il se prépare alors à rejoindre l'université, démontrer *ex professo* à son auditoire l'intelligence de sa théorie sur le clivage de l'âme humaine. C'est en ajustant son col face au miroir du vestibule que Jekyll permet au spectateur de découvrir son aspect physique. Le procédé n'est pas exclusif à la scène d'exposition : toute la première métamorphose est fil-

18. Victor I. Stoïchita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 140.

mée de la sorte. Le passage en caméra subjective joue alors un rôle de ponctuation : il annonce le début de la transformation, en tant qu'il coïncide avec la prise du breuvage qui la déclenche. Mamoulian explique que son usage de la caméra subjective est ce qui définit en premier lieu son film : « Ce qui prévaut dans *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, c'est l'usage de la caméra dans une perspective subjective... La caméra commence par être Jekyll et Hyde. En d'autres termes, *vous* êtes Jekyll, le public est Jekyll, qui est la caméra... En fait, j'ai fait cela car je voulais utiliser ce procédé pour la transformation de Jekyll en Mr. Hyde. En d'autres termes, je voulais mettre les spectateurs dans la peau de Jekyll et les faire ressentir profondément le vertige que traverse Jekyll »¹⁹. Si la caméra subjective est récurrente dans l'œuvre, elle est *d'abord* au service de la métamorphose. Elle en est même devenue, au fil des ans, le symbole, comme l'illustre sa reprise dans la version comique réalisée par Jerry Lewis, en 1963, *Docteur Jerry et Mister Love* / *The Nutty Professor*. La subjectivité passe également par un travail précis sur la bande-son, sorte de musique concrète avant l'heure qui consiste en un mixage de grognements sibilants (sons subjectifs), de bruits métalliques (gongs dont Mamoulian n'a conservé que les vibrations après la percussion) et de battements de cœur. Après de nombreux essais, le cinéaste a choisi d'enregistrer sa propre activité cardiaque, ce qui lui fait dire : « Quand je dis que j'ai mis du cœur dans Jekyll et Hyde, c'est littéralement vrai »²⁰. Dans le mariage entre l'image et le son, la subjectivité du réalisateur épouse celle du personnage diégétique.

Entre la transformation à vue et la séquence hallucinatoire, se trouve un plan charnière. Sous la violence de la métamorphose, Jekyll, moribond, s'effondre. La caméra panote alors vers la droite pour entamer un panoramique circulaire à 360° qui dévoile les murs du laboratoire, avant que des surimpressions n'annoncent le début de l'hallucination. Au sujet de ce court plan, le cinéaste témoigne : « Nous avons un problème avec la séquence dans laquelle Jekyll boit la potion et

se transforme physiquement : comment faire pour que les spectateurs y croient ? J'ai décidé de les faire ressentir ce que Jekyll ressent. Représenter subjectivement son vertige délirant entre les murs de son laboratoire. J'ai fait tourner la caméra sur son axe, alors que les quatre murs du décor étaient montés ensemble : cela n'avait encore jamais été fait à l'écran. Le cadreur devait être attaché au-dessus de la caméra : il devait se pencher et faire le point depuis là-haut. Il était aussi petit qu'un jockey, heureusement »²¹. En fermant les *quatre murs* du décor pour réaliser le plan, Mamoulian enclave Jekyll dans un plateau de tournage devenu accul diégétique. L'idée fait écho à celle du « quatrième mur », théorisée par André Antoine. Envisagé comme l'écran imaginaire entre la scène et les spectateurs, le quatrième mur autorise l'indépendance du récit diégétique. En matérialisant ce quatrième mur sur le plateau, Mamoulian pousse la vraisemblance à l'extrême : il met *apparemment* en absence le spectateur pour radicaliser la subjectivité de l'hallucination qui va survenir. Le procédé est d'autant plus fort et perceptible que le quatrième mur est régulièrement rompu au cours du film. Les adresses directes d'un personnage diégétique aux spectateurs jalonnent le récit : sur les 459 plans dont se compose le film, 77 comportent ainsi des regards caméra²².

Alors que la caméra subjective se présente comme le *nec plus ultra* de la figuration du subjectif, Fleming n'y a, lui, jamais recours dans son adaptation. Dans la première métamorphose du film de 1941 (séquence qui ne

19. Bill Thomas, « Mamoulian on His Dr. Jekyll and Mr. Hyde », *Cinefantastique*, 1971 (l'auteur souligne ; ma traduction).

20. George Jr. Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, New York, Vintage, 2007, p. 177 (ma traduction).

21. Charles Ingham et Joel Greenberg, *The Celluloid Muse: Hollywood directors speak*, Londres, Angus & Robertson, 1969, p. 135 (ma traduction).

22. Le comptage précis (titres et génériques compris) a été établi par Mike Cormack, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939*, New York, Palgrave MacMillan, 1993, p. 69.

comporte pas de transformation à vue), la subjectivité est annoncée par un rapide *travelling* avant sur le corps évanoui de Jekyll, introduisant la séquence hallucinatoire. Ce désusage de la caméra subjective est un choix d'autant plus signifiant que Fleming tourne une version très proche de celle de Mamoulian, lui empruntant jusqu'à la précision d'un cadrage, d'une réplique ou d'une profondeur de champ. Nous pourrions imaginer que Fleming considère que la simple représentation de l'hallucination est un procédé subjectif *par essence* et donc suffisant (ce qui expliquerait qu'il l'utilise à deux reprises, là où Mamoulian ne propose qu'une seule séquence hallucinatoire). Chez Fleming, c'est d'ailleurs l'hallucination qui suppose la prise du breuvage dans la troisième métamorphose : la métonymie est inverse à celle de Mamoulian, pour qui la transformation à vue liée à la prise du produit induit l'hallucination, représentée une seule fois au début et simplement suggérée par répétition les fois suivantes. Les séquences hallucinatoires de Fleming sont-elles, alors, si différentes de celle de Mamoulian ? À quels procédés recourt Fleming pour subjectiver l'hallucination ?

Permanences figurales et distance narrative

Les séquences hallucinatoires des films de Mamoulian (métamorphose n°1) et Fleming (métamorphoses n°1 et 3) présentent des caractéristiques communes, sortes de traits filmiques récurrents qui leur confèrent une apparente proximité. Nous en retiendrons trois principaux.

Le premier est le recours à une iconographie du temps qui passe. Chez Mamoulian, le panoramique circulaire qui introduit l'hallucination épouse un sens horaire et joue le rôle plastique d'un vortex, portail entre deux dimensions temporelles : celle de la diégèse et celle de la psyché. Après la séquence hallucinatoire, le panoramique reprend dans un sens antihoraire, comme si le temps demandait à être remonté pour réintégrer la temporalité diégétique. Les figures du temps occupent également le contenu de la séquence hallucina-

toire : on songe par exemple au balancement de la jambe dénudée d'Ivy, la prostituée incarnée par Miriam Hopkins, hantant Jekyll tel un succube, qui semble opérer un décompte mécanique tant il est rythmé. Chez Fleming, le temps est science : des plans d'insert récurrents sur la montre du docteur *avant* l'hallucination inscrivent la séquence dans une temporalité du réel et agissent comme indices de vraisemblance, crédibilisant la scientificité de l'expérience — ce sont ici des modalités connues du cinéma fantastique. Plus singulière est l'instauration d'un « silence diégétique »²³ pendant la métamorphose (les sons ambiants sont remplacés par une musique extra-diégétique pendant les deux séquences hallucinatoires) : celui-ci inscrit l'hallucination dans une temporalité autonome, réassurant sa mise à distance d'avec le réel.

Le deuxième élément qui semble commun aux deux films est l'emploi d'une symbolique des éléments naturels ; on retrouve ici la « poétique des contraires » chère aux surréalistes²⁴. Elle se fait discrète chez Mamoulian : après l'hallucination et avant d'entamer une course inverse, le panoramique circulaire arrête son mouvement par un plan sur l'âtre d'un fourneau. La caméra fait le point sur un chaudron, léché par les flammes d'un feu devenu envahissant. Chez Fleming, le couple eau/feu organise toute la dialectique entre les personnages qui surgissent dans le délire hallucinatoire. Les deux femmes que l'hallucination de Spencer Tracy prend pour objet (sa fiancée, incarnée par Lana Turner, et la prostituée, jouée par Ingrid Bergman), constamment opposées dans le reste du récit (la blonde/la brune, le licite/l'illícite), se rejoignent dans la méta-diégèse autour d'une même symbolique de l'eau.

23. Jay Beck et Tony Grajeda (ed.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, 2008, p. 57.

24. Stefano Montes, « Le montage surréaliste du feu chez David Lynch : une hypothèse sémio-anthropologique », in Henri Béhar (dir.), *Mélusine n°XXIV*, « Le cinéma des surréalistes », Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, pp. 215-223, p. 217.

Leurs corps et visages apparaissent sous des fleurs de lotus puis des torrents en surimpression, pour finir embourbés dans une glaise qui les étouffe. À l'eau comme symbole féminin (métamorphose n°1) répond le feu comme symbole masculin (métamorphose n°3) : les corps féminins se consomment, la température méta-diégétique augmente jusqu'à l'explosion finale qui marque la fin de la deuxième séquence hallucinatoire. La dimension sexuelle du recours à la symbolique des éléments naturels dans les deux films est ostensible et renvoie à la confrontation nature / culture qui structure le mythe originel ; dans sa lecture du film de Mamoulian, Pierre Berthomieu associe celle-ci au couple mouvement/fixité²⁵.

La troisième récurrence que nous voulons souligner concerne moins les éléments figuratifs que le montage des séquences hallucinatoires. Similaires dans les deux films, les montages sont surréalistes, notamment dans ce que le surréalisme emprunte en réalité au cinéma impressionniste. David Bordwell et Kristin Thompson nous éclairent sur ce point : « Le montage surréaliste est un amalgame de procédés venant de l'impressionnisme (beaucoup de fondus enchaînés et de surimpressions) et du cinéma dominant de l'époque »²⁶. Dans les montages de William Shea pour Mamoulian et de Harold F. Kress pour Fleming, les fondus enchaînés et surimpressions dominent, superposant des visions kaléidoscopiques et nébulées. Le montage prend ses distances avec l'esthétique de la folie et l'*Unheimlichkeit* du fantastique pour se rapprocher de l'onirisme surréaliste. La façon dont Mamoulian caractérise ses inclinations esthétiques éclaire cette congruence avec le surréalisme : « Avant tout, je crois au style. Je ne crois pas au naturalisme. J'aime la stylisation et la poésie »²⁷.

Observer les récurrences filmiques dans les séquences hallucinatoires a pour corollaire de faire émerger ce qu'elles ont de différent. Si les hallucinations présentent des similarités figuratives, force est de constater qu'elles n'ont, sur le plan narratif, que très peu en commun. Chez Mamoulian, l'hallucination est crise psychotique, lieu d'affrontement entre les ins-

tances psychiques. Mobilisant la seconde topique freudienne, nous dirions que la séquence consiste en la mise en scène d'une lutte entre le Ça et le Surmoi de Jekyll. Le pôle répressif (le Surmoi) vient réprimer les désirs de la partie pulsionnelle (le Ça). Incarnées par différents personnages diégétiques qui font irruption dans le cadre sous forme de surimpressions, les deux instances livrent un combat acharné : aux injonctions du beau-père et de l'ami contempteur, répondent les incitations lascives de la prostituée. Fait retour ici l'empreinte expressionniste. Ainsi, les surimpressions pour figurer les réminiscences ne sont pas sans évoquer les célèbres « *Du musst Caligari werden!* », qui s'inscrivaient sur la pellicule du film de Robert Wiene pendant la fuite du docteur Caligari, en 1919, et seront reprises, par exemple, dans *Shock Corridor* de Samuel Fuller en 1963. John Robertson en faisait, d'ailleurs, déjà usage dans sa version du mythe réalisée en 1920 pour la Famous-Players-Lasky Corporation²⁸. En 1931, ces visages spectraux sont maintenant dotés d'une voix. Dans les cas d'hallucination verbale, la psychanalyse tend à considérer que « la voix est exactement ce qui ne peut pas se dire »²⁹ : les propos tenus par les différents personnages méta-diégétiques sont une projection du sujet, une représentation mentale de ce qu'il ne peut assumer penser en tant que *Je*. La plupart des personnages qui interpellent Jekyll dans son délire hallucinatoire lui adressent un regard direct. Ces regards-caméra jouent ici un rôle ambivalent. Ils peuvent tout autant renforcer la dimension autoscopique des apparitions de Jekyll qui s'auto-invective (Edgar Morin évo-

25. P. Berthomieu, *op. cit.*, p. 35.

26. David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film : une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2009, p. 693.

27. William Hare, « Rouben Mamoulian, an exclusive interview », in John C. Tibbetts et James M. Welsh, *American Classic Screen Interviews*, Plymouth, Scarecrow Press, 2010, pp. 131-143, p. 137 (ma traduction).

28. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde / Docteur Jekyll et Mister Hyde*, J. Robertson, États-Unis, 1920.

29. Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto*, n°54, juin 1994, pp. 47-52, p. 51.

Apparition autoscopique de Jekyll dans la séquence hallucinatoire du film de
R. Mamoulian (1931, Paramount, TDR).

querait une « autofantomalité »³⁰), qu'amoindrir le caractère subjectif de la séquence (si l'on considère que deux effets subjectifs s'annulent). Dans tous les cas, ce sont trois points de vue qui sont représentés dans la séquence hallucinatoire de Mamoulian, incarnés par des ukases audio-visuels : le Ça (la prostituée), le Surmoi (le beau-père et les proches moralisateurs) et le Moi (Jekyll autoscopique).

Les deux séquences hallucinatoires de Spencer Tracy dans la version de Fleming fonctionnent sur un tout autre registre. Si l'hallucination était crise psychotique chez Mamoulian, elle est lieu de débauche fantasmatique chez Fleming. Incarnation sur pellicule du désir, les séquences ne sont jamais perturbées par des interventions répressives. Dans ces pandémoniums, personne ne vient morigéner un Jekyll autoscopique, qui peut alors laisser libre cours à ses visions. Baigné

d'une lumière sélène, il fouette et chevauche les deux femmes, harnachées comme des chevaux de trait auxquels elles se substituent. On retrouve ici la métaphore platonicienne de l'attelage ailé, qui apparie un bon cheval (la raison) à un mauvais (le désir) et que l'homme doit maîtriser pour conduire son âme en paix. Mobilisant à nouveau la seconde topique freudienne, nous assistons maintenant à la représentation du seul pôle pulsionnel, le Ça. Il est particulièrement intéressant, dans cette perspective, de considérer les angles de prise de vue adoptés par Fleming. Les hallucinations sont précédées d'un court montage *cut*, qui alterne des plans rapprochés de Jekyll s'apprêtant à prendre

30. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire : essai d'anthropologie*, Paris, Gonthier, 1965, p. 37.

Spencer Tracy dans la première séquence hallucinatoire du film de
Victor Fleming, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, USA (1941, Metro-Goldwyn-Mayer, TDR).

Lana Turner en plongée zénithale dans la première séquence hallucinatoire du film de
V. Fleming (1941, Metro-Goldwyn-Mayer, TDR).

son breuvage et des plans d'insert sur des objets usuels (montre, notes, fioles). Le cadre est la plupart du temps renversé, ce qui augmente le sentiment d'étrangeté, et prépare le spectateur à la séquence hallucinatoire en lui donnant un « code de lecture ». Jekyll est systématiquement filmé en contre-plongée, là où tous les autres plans sont en plongée. Au cours de l'hallucination, le code perdure : Jekyll est toujours cadré en contre-plongée, mais ce sont maintenant la prostituée et la fiancée qui sont en forte plongée, voire en plongée zénithale. Outre l'effet d'écrasement induit par ces angles singuliers, on peut se demander s'il n'y a pas là une forme d'objectivation des personnages féminins, filmés selon les mêmes normes que les brimborions qui occupaient la précédente séquence. En choisissant de n'illustrer que les pulsions de Jekyll, en accordant tout l'espace filmique au pôle pulsionnel, Fleming opte pour un traitement autrement plus subjectif que ne l'est la caméra subjective chez Mamoulian. La représentation d'un seul point de vue psychique est alors une forme de radicalisation de la subjectivité cinématographique.

L'hallucination comme procédé filmique

C'est dans l'emprunt à des traditions esthétiques de représentation du rêve et de l'hallucination que les deux réalisateurs ont pu saisir ce que le médium cinématographique propose comme procédés spécifiques, permettant de renouveler la transcription du subjectif. Alors que la caméra subjective de Mamoulian se présente comme un procédé ultime de représentation du subjectif, Fleming démontre qu'elle n'en est pas l'*apex* pour autant. Sans minorer nos conclusions, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur le fait que Mamoulian et Fleming ne sont assurément pas les seuls décisionnaires dans la réalisation des films ; leur soumission à des contraintes et

impératifs de production doit donc orienter notre interprétation. Dominique Chateau nous rappelle que « l'image est aussi difficile à soustraire à son contexte qu'une étiquette à décoller proprement du papier »³¹ ; il serait dangereux d'examiner les séquences hallucinatoires de deux films produits par des *majors* hollywoodiennes (la Paramount et la MGM) sans envisager leur inscription dans un plus large *studio system*, notamment soumis à des règles de censure (surtout en 1941). Faire des séquences hallucinatoires des espaces filmiques de désir et non de répression est un procédé qui permet à Fleming de montrer des scènes sexuellement éloquentes, sensuelles, dont le caractère onirique justifie en partie la présence dans le scénario, aux yeux de la Production Code Administration qui régle alors l'autocensure. Pour les deux cinéastes, l'hallucination est donc un support, un dispositif technico-narratif. Chez Mamoulian, elle est expérimentation : du son, des mouvements de caméra, des effets spéciaux. Chez Fleming, elle est justification : du désir, du fantasme, de la nudité des comédiennes. On retrouve là un peu de l'esprit de Méliès, qui avait « recours à l'hallucination pour justifier les apparitions mythologiques »³². Si notre analyse des deux films met à jour certains procédés filmiques de représentation de l'hallucination, elle invite en conclusion à renverser la perspective problématique et à envisager l'hallucination *en soi* comme un procédé éminemment filmique.

Chloé Delaporte

31. D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image. Théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 85.

32. François de la Bretèque, « Mythographie de George Méliès ou les caprices des dieux », in Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste de fin de siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 285-306, p. 297.