

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

54 (2008)

Varia

Mireille Berton

Les travaux de Stefan Andriopoulos

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Mireille Berton, « Les travaux de Stefan Andriopoulos », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 25 juin 2013. URL : <http://1895.revues.org/2942>

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

<http://1895.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://1895.revues.org/2942>

Document généré automatiquement le 25 juin 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© AFRHC

Mireille Berton

Les travaux de Stefan Andriopoulos

Pagination de l'édition papier : p. 208-216

- 1 Actuellement Professeur en Langues Germaniques au sein de l'Institute for Comparative Literature and Society de l'Université de Columbia, l'Allemand Stefan Andriopoulos concentre ses recherches sur l'histoire culturelle, intellectuelle et littéraire européenne du XVIII^e au XX^e siècles. Peu connus dans les pays francophones, ses ouvrages et articles regardent plus particulièrement les interactions entre sciences, droit, occultisme, littérature et cinéma, dans une perspective qui se réclame du « New Historicism » promu, entre autres, par le chercheur américain Stephen Greenblatt. Développé à partir des années 1980 en réaction au « New Criticism » accusé de se focaliser sur l'analyse formelle d'une œuvre littéraire autonomisée, ce système critique vise à intégrer les produits culturels dans un contexte historique et social plus large. La référence aux travaux de Michel Foucault sert de point d'ancrage à une approche historiographique soucieuse de décloisonner les frontières disciplinaires, de croiser les outils d'analyse et de problématiser les découpes chronologiques, afin de référer l'objet d'étude à son *épistémè*, c'est-à-dire au soubassement d'un savoir tributaire de pratiques discursives culturellement déterminées. Le « New Historicism » tente donc de saisir une œuvre via un faisceau complexe de faits historiques, sociaux et culturels aux modalités relationnelles variées.
- 2 Andriopoulos se donne pour tâche d'appliquer cette méthodologie à l'étude du cinéma et de la littérature envisagés en fonction de leur inscription dans un espace-temps défini où circulent des représentations visuelles et narratives qui contribuent à construire ce qu'il appelle une « poétique culturelle », c'est-à-dire l'expression d'une culture donnée à travers un discours à la fois social et littéraire. Postulant une perméabilité mutuelle entre la littérature et l'histoire, toute poétique culturelle devient alors l'objet d'un processus d'historicisation et de contextualisation qui implique de considérer, autant la textualité de l'histoire, que l'historicité des textes, comme il l'explique dans le premier chapitre de son ouvrage *Bessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos* (2000) (à paraître en anglais à University of Chicago Press sous le titre : *Possessed : Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, en 2008). Si les textes, les documents écrits, constituent le point de départ de ce « néo-historicisme », il s'agit avant tout d'étudier par leur intermédiaire les discours sociaux d'une culture au sein de laquelle se déplacent des techniques et des schèmes représentatifs (images, modèles de pensée, tropes littéraires, idéologies, représentations collectives, etc.). Mobilisant à cet égard la notion d'« énergie sociale » avancée par Greenblatt, qui pense la culture comme un champ d'échanges sémiotiques constants – les techniques de représentation étant comprises comme des signes culturels –, il s'attache à mettre en évidence les concepts, les idées et les motifs qui transitent entre les sciences, les arts, les spectacles et les technologies de représentation. Plus spécifiquement, il s'interroge sur la manière dont la littérature, les discours médico-juridiques et le cinéma codifient, sur le plan visuel et rhétorique, le corps et l'esprit humains perçus comme des signes culturels interdisciplinaires.
- 3 Portant sur le tournant du XX^e siècle, les réflexions d'Andriopoulos mettent l'accent sur la prégnance du modèle de l'hypnose qui façonne, dans les années 1885-1900, et au-delà, des représentations repérables autant dans les productions littéraires que filmiques. L'auteur s'emploie à démontrer comment les théories médicales et juridiques sur la signification de la suggestion et de la possession hypnotiques au point de vue de la science et du droit, s'étendent à la littérature symboliste et fantastique, puis au cinéma entendu aussi bien au niveau de l'histoire des films que de son dispositif, bien qu'il n'emploie pas ce dernier terme de manière explicite. L'histoire du cinéma, avec sa cohorte de doubles, de rêveurs, et autres somnambules, serait inséparable des discussions tenues dans les milieux scientifiques sur la fascination hypnotique d'un sujet soumis à la volonté de l'Autre. Récurrent dans le cinéma muet, le procédé du gros plan sur des yeux qui exercent un pouvoir magnétique sur un individu, ou

sur une foule, témoigne, selon l'auteur, d'une affinité culturelle et structurelle entre le cinéma et l'hypnose, celle-là concernant autant l'arsenal formel et technique cinématographique, que les énoncés mettant en exergue les effets hypnotiques du film sur son spectateur. Si Andriopoulos signale cette double incidence de l'hypnose sur le cinéma comme, à la fois, système de représentation et dispositif de vision, il appuie son analyse sur des films ultérieurs au tournant du XX^e siècle, comme le *Cabinet des Dr. Caligari* (1920) ou *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), laissant supposer que le cinéma aurait un temps de retard dans l'assimilation de la thématique hypnotique, alors que les hallucinés et les « intransés » sont légions dans le cinéma des premiers temps. Il s'agirait donc de formuler plus clairement cet apparent « décalage » entre l'émergence d'un dispositif aux effets hypnotiques qu'est le cinématographe et la représentation de l'hypnose, les films retenus par Andriopoulos appartenant à une époque (les années 1910 et 1920) où celle-ci a perdu de son prestige culturel et scientifique. Chronologiquement donc, l'invention du cinéma, les représentations de l'hypnose et les discours sur le cinéma comme dispositif hypnotique ne coïncident jamais tout à fait, même si le modèle de l'hypnose imprègne dès le départ et sur différents registres le cinéma. La cohérence de l'auteur toutefois consiste à placer en vis-à-vis : des pratiques, des discours et des représentations propres à une aire géographique et culturelle, à savoir les pays germanophones qui se distinguent par la vivacité, la diversité et l'ampleur des débats sur le cinéma dès son arrivée.

- 4 Le propos d'Andriopoulos ne se limite pas à suivre simplement le jeu de transferts et de réappropriations de représentations d'une sphère à l'autre, puisqu'il repère dans les spéculations sur l'hypnose des principes théoriques « anticipant » le dispositif cinématographique. Perçus comme le développement d'une « théorie du cinéma *avant la lettre* », certains textes médicaux auraient ainsi, à la fois, devancé et rendu possible l'invention du cinéma. Cette proximité épistémologique est confirmée par les films eux-mêmes qui, en mettant en scène le dédoublement physique et/ou mental de figures littéralement hantées, allégorisent la subjectivité spectatorielle appelée à se projeter dans un univers imaginaire et évanescent. Le public de cinéma rejoindrait la posture de l'hypnotisé, à savoir perceptivement absorbé par un agent allogène (image animée ici, objet ou idée, ailleurs) qui affaiblit ses facultés vigiles, réduit sa motilité à des automatismes, tout en induisant des suggestions acoustiques et visuelles. Afin d'étayer cette hypothèse, l'auteur expose les enjeux qui soutiennent les débats sur l'hypnose dans les cercles médicaux et juridiques. Prenant une envergure internationale, ces discussions s'interrogent sur les dégâts collatéraux (déviations mentales, criminalité) de la suggestion de sujets qui peuvent être captifs, à leur insu, d'une influence extérieure. Frisant l'épidémie paranoïaque, cette appréhension d'une emprise psychique par un fluide hypnotique renvoie à un modèle de subjectivité scindé et recoupant parfois une division corps/esprit où la raison n'est plus maîtresse des agissements du moi. Ces angoisses vont se cristalliser autour du crime hypnotique, question vivement controversée puisqu'elle touche à la nature, absolue ou non, de la mainmise de l'hypnotiseur sur l'hypnotisé.
- 5 Elle va opposer l'école de Paris (Charcot et ses élèves) qui exclut la possibilité de crimes provoqués par suggestion hypnotique, et l'école de Nancy (Bernheim, Beaunis, Liébault) qui croit en l'efficacité de certaines suggestions post-hypnotiques dont la réalité est testée en laboratoire. Spectacle factice sans fondements objectifs, pour les uns, et phénomène psychique avéré par l'expérimentation scientifique, pour les autres, l'hypnose criminelle produit un sujet insaisissable car susceptible de simuler un état de conscience modifié, soulignant les limites d'un modèle de subjectivité où la fiction – le simulacre, le jeu, la comédie – est consubstantielle du sujet. Telle est l'aporie de l'hypnotisme : le suggestionné se confond avec un sujet dont on ne peut jamais vérifier complètement le bien-fondé de la parole et du comportement. Soulevant des problèmes d'ordre éthique, idéologique et institutionnel, les mises en scène de meurtres fictifs performés sous hypnose, telles que réalisées dans les laboratoires de psychologie expérimentale, usent de somnambules le plus souvent conscients de jouer un rôle, ces drames arrangés contrevenant, pour les adversaires de Bernheim, à la déontologie médicale. Reconnaisant la simulation comme une composante nécessaire et inévitable de l'hypnose, Bernheim retourne cet argument en sa faveur en théorisant l'existence

d'une simulation de second degré conçue comme une aliénation supplémentaire du sujet hypnotisé qui ne possède pas la liberté de ne pas simuler. Prisonnière d'une vérité indécidable, la subjectivité hypnotique rencontre dans cette simulation « au carré » une sorte d'immunité contre le crime, compliquant le travail d'authentification d'actes possiblement feints, lorsque ceux-ci sont portés en cour de justice où il s'agit précisément d'assigner un responsable.

- 6 Les imaginaires du corps invisible pourvu de dons surnaturels et démoniaques se propagent sous différentes formes dans un contexte culturel où les cabinets de somnambules attirent une clientèle nombreuse, à la fois fascinée et épouvantée par les faits-divers chroniquant les homicides commis sous hypnose. Les délibérations menées dans le cadre du droit pénal et civil sur la définition de la personne juridique vont intégrer les récentes découvertes sur la dissociation intrapsychique, afin de repenser le lien entre personnes physique et morale. Alors que la jurisprudence traditionnelle envisageait la personne juridique comme investie d'une capacité d'action et de volonté articulant étroitement corps et esprit, à la fin du XIX^e siècle, cette conception unitaire de l'individu est remise en cause au profit d'un modèle où la personne physique peut se désolidariser de la personne morale pour agir contre son gré. Le droit aurait ainsi intégré le trope de la hantise dans les démarches visant à légiférer ces délits perpétrés sous la domination de suggestions criminelles. Andriopoulos prend soin, toutefois, de préciser que les échanges entre la médecine, le droit et la « poétique culturelle » opèrent dans la réciprocité, les représentations de la possession étant construites dans le mouvement même de ces interférences au sein desquelles, par ailleurs, elles ne sont jamais dupliquées à l'identique.
- 7 Il complète ces analyses avec la prise en compte des contacts dialogiques qui s'établissent, dans les années 1910 en Allemagne et en Autriche, entre jurisprudence et cinéma, confrontant des réflexions sur la reproductibilité technique de l'image de soi et des films travaillant la question du dédoublement fantomatique qui touche, autant le personnage de la diégèse, que l'acteur dont l'image projetée sur un écran l'exproprie partiellement de son identité. En montrant des héros dont la personnalité se désagrège sous la forme d'un double sinistre et repoussant, les films *Der Andere* (Max Mack, 1913) et *Der Student von Prag* (Stellan Rye, 1913) feraient écho à certains points débattus juridiquement à propos du droit à l'image propre. En retour, ces discours tiendraient compte du malaise suscité par le cinéma comme médium reproduisant une image spectrale du corps filmé, image comprise souvent par ses contempteurs comme une pâle copie de l'« original », une image appauvrie, inquiétante et dégénérée. La peur d'une reproduction illimitée, universelle et incontrôlée parcourt donc autant les controverses juridiques et morales sur l'image cinématographique, que l'histoire du cinéma qui, en thématissant l'angoisse d'une séparation entre le moi-sujet et le moi-objet, reconduit les stéréotypes – imbus d'animisme – de la multiplication technologique de l'image propre. Car si ces blâmes avaient déjà été adressés à la photographie, l'image animée, en faisant parade d'un duplicata de la figure humaine *en action et en mouvement*, alourdit la gravité de la « faute » qui pèse sur elle, renforçant davantage les craintes d'une dégradation ontologique.
- 8 La tendance généralisée à la spectacularisation de l'hypnose et de l'hystérie, remarquable dans le domaine psychiatrique, à l'exemple des pratiques d'exhibition charcotiennes, gagne bientôt les arts de la scène sur laquelle prolifèrent les personnages divisés, menant des doubles vies qui s'ignorent mutuellement. Cette théâtralisation du moi morcelé, à l'œuvre dans les pièces d'Arthur Schnitzler ou Hugo von Hofmannstahl, se manifeste également dans les films du début du XX^e siècle qui relatent les aventures de personnages hypnotisés et assujettis par une autorité toute-puissante, fonctionnant ainsi comme des méta-discours sur le dispositif cinématographique lui-même. Les théories médicales sur les risques de dépersonnalisation et de conduite automatique (c'est-à-dire au sens janétien d'un subconscient rudimentaire, stérile et répétitif) engendrés par l'hypnose, sont donc activées par le cinéma à deux niveaux : d'une part, dans la représentation filmique elle-même, et, d'autre part, dans les pratiques discursives qui signalent les dangers potentiels du cinéma et tentent de mesurer les conséquences physiologiques et psychologiques induites par la vision d'un film dans un espace malsain encourageant la dépravation morale. Focalisés sur les scénarios à teneur sensationnaliste, ces textes s'inquiètent des forces de suggestion du cinéma sur les êtres impressionnables et faibles qui seraient tentés d'imiter des personnages aux mœurs douteuses.

Andriopoulos met ainsi en rapport les enquêtes médico-juridiques et hygiénistes dénonçant l'usure nerveuse, l'excitation morbide et la contagion mentale provoquées par le film, avec la figuration de corps hystériques et somnambuliques, l'analyse de séquences clés permettant de mettre en exergue les connections entre le contexte historique et social dans lequel le cinéma émerge, et les représentations du corps construites par le modèle de l'hypnose. En effet le corps et ses représentations constituent, pour lui, le point d'articulation entre discours, pratiques et matériaux visuels qui décrivent l'être privé d'autocontrôle, cette soumission étant le plus souvent traduite en termes physiologiques, puisqu'elle s'inscrit à même le corps, s'offrant littéralement à la vue. Dominant au tournant du XX^e siècle, le paradigme de l'expressivité corporalisée du mental qui sous-tend le motif de la possession, qu'elle soit de type démoniaque, pathologique ou surnaturel, trouve dans le cinéma un champ d'application particulièrement favorable.

9 Une des hypothèses les plus fortes réside dans le rapprochement épistémologique entre cinéma et hypnose, l'un étant le modèle de l'autre, l'hypnose apparaissant comme une allégorie du cinéma, et le cinéma comme un dispositif fabriquant des sujets hypnotiques, tant sur l'écran, que dans la salle de projection. Si cette idée avait déjà été explorée, avant Andriopoulos, par Raymond Bellour, il l'étoffe en faisant appel à des documents juridiques et médicaux qui en soulignent la pertinence sur le plan historique. En effet, adressant une critique méthodologique à Bellour, qui rapprocherait cinéma et hypnose au sein d'une analogie purement formaliste, anhistorique et universalisante, il insiste sur la nécessité d'entreprendre une contextualisation des représentations discursives contemporaines aux films étudiés. Ainsi, l'idée que *Dr. Mabuse, der Spieler* soit une célébration du pouvoir hypnotique du film sur son spectateur figure d'abord dans les premières recensions et comptes-rendus de presse, avant d'être le fruit d'une interprétation des historiens du cinéma actuels. Sa mise en rapport avec des films employant des modes de représentations similaires (comme *Les Yeux qui fascinent* de Feuillade), l'étude de Münsterberg sur la psychologie du film, et la littérature médicale, vient nuancer et préciser la nature de cette homologie « principielle » entre cinéma et hypnose. Notable donc, sa lecture des corpus médicaux sur l'hypnose qui débouche sur la mise à jour d'une théorie implicite du cinéma, faisant de celui-ci une invention qui existerait à l'état de fantasme et de projet. En effet, la subjectivité est souvent conçue comme une « machine » projetant un faisceau lumineux qui fait advenir ou disparaître le perçu, comme l'illustre Bernheim avec sa notion d'énergie nerveuse à l'œuvre dans les processus attentionnels. Le cinéma viendrait ainsi actualiser une série de représentations, alors largement diffusées, sur le fonctionnement de l'appareil psychique dans l'exercice de la vision, de la perception et de la pensée. Loin de considérer téléologiquement le cinéma comme le couronnement unique d'un long développement qui le fait exister sur un plan « latent » en attendant sa mise au point matérielle et effective, la démarche d'Andriopoulos laisse penser que le cinéma n'est qu'une des concrétisations possibles d'une série de paradigmes qui traversent les sciences et la culture du tournant du XX^e siècle.

10 Andriopoulos en a d'ailleurs fait la démonstration à propos de l'imaginaire télévisuel de la fin du XIX^e siècle auquel il applique un modèle explicatif de causalité circulaire dans lequel les recherches technologiques, les théories spirites, les sciences naturelles, la littérature de science-fiction et les sciences du psychisme, sont prises dans un réseau d'interactivités où priment des logiques de complémentarité. Démontrant comment la télévision technologique de l'ingénierie électrique et la télévision psychique du spiritisme s'offrent mutuellement comme condition de possibilité l'une de l'autre, il postule les projets liés au dispositif télévisuel comme intimement dépendants de fantasmes culturels qui animent les spéculations occultistes sur la télépathie. L'ouvrage de Carl Du Prel, *la Magie, science naturelle. La physique magique* (1899), donne à cet égard une très bonne vision de la solidarité théorique qui s'établit entre processus d'anthropomorphisation de la technologie (la télévision comme prothèse psychique) d'un côté, et processus de technologisation des organes des sens (le cerveau comme batterie électrique) de l'autre. Si les machines produites par les savants sont déchiffrées par eux comme des sortes de copies inconscientes du corps humain qu'elles viennent suppléer, la

psycho-physiologie, pour sa part, est appréhendée en fonction des utopies et des imaginaires accompagnant les découvertes scientifiques et technologiques.

- 11 Une archéologie des médias passe donc forcément, pour Andriopoulos – qui s'écarte sur ce point de Friedrich Kittler convaincu de la prééminence du « hardware » sur le « software », c'est-à-dire de la technologie sur les discours et les imaginaires culturels considérés comme incapables de l'influer en retour – par une historicisation et une contextualisation de la culture envisagée, non pas comme simple épiphénomène de la technologie, mais comme sa condition épistémique même, irréductible à un quelconque déterminisme.

Référence(s) :

Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, W. Fink, 2000, 207 p. « Spellbound in Darkness : Hypnosis as an Allegory of Early Cinema », *The Germanic Review*, n° spécial « Reformulating Allegory : Literature, Theory, Film », Susanne Knaller (dir.), 2002, 77/2, pp. 102-116. « The Terror of Reproduction : Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image », *New German Critique*, n° spécial « Modernism after Postmodernity », Andreas Huyssen (dir.), Fall 2006, n° 99, pp. 501-520. « Die Revolution und der Kinematograph : Massen und Medien im Fin de siècle » », dans Gudrun Gersmann, Hubertus Kohle (dir.), *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, pp. 30-36. « Psychic Television », *Critical Inquiry*, n° 31, printemps 2005, pp. 618-637.

Pour citer cet article

Référence électronique

Mireille Berton, « Les travaux de Stefan Andriopoulos », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 25 juin 2013. URL : <http://1895.revues.org/2942>

Référence papier

Mireille Berton, « Les travaux de Stefan Andriopoulos », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 54 | 2008, 208-216.

Droits d'auteur

© AFRHC
