

objectives vécues lors de la séance, que d'une compréhension plus détachée du trop-plein visuel qui est un trait emblématique du spectacle cinématographique. Les hommes de sciences par exemple tiennent très rarement compte du contenu des films ou des contextes de réception, opérant une sélection importante des données à leur disposition. Leur vision du cinématographe et des spectateurs est donc toujours filtrée par un cadre théorique, un contexte social, un imaginaire, des convictions idéologiques qui empêchent toute forme de généralisation.

Cela étant dit, il s'agira au final de déterminer dans quelle mesure et dans quelles circonstances le cinéma – conçu autant comme machine de fabrication que de réception d'images animées – interagit avec un certain nombre de phénomènes relatifs à l'urbanité et au développement de la civilisation occidentale considérée comme un agent de transformation de l'appareil psychique.

Le corps nerveux des spectateurs

On vise à retracer les contours d'un imaginaire culturel complexe dans lequel viennent s'insérer deux visions antagonistes du spectateur de cinéma. Autour de 1900, deux voies principales semblent s'offrir à ceux qui cherchent à définir la spécificité de l'expérience cinématographique : celle de la stigmatisation qui dénonce les effets aliénants de l'image filmique (piste suivie par l'*intelligentsia* bourgeoise sur fond de cinéphobie), et celle de la valorisation de ce que l'on considère positivement comme un art de masse porteur de valeurs morales, sociales et esthétiques (voie suivie par quelques médecins sensibles à la dimension pédagogique du médium, et par une minorité d'intellectuels, artistes, critiques, etc., qui associent le cinéma aux entreprises qui font progresser l'humanité¹). Or, entre 1890 et 1910, la conception technophobe l'emporte nettement sur sa rivale, *a fortiori* dans le champ médical et scientifique où la nouveauté d'un tel médium/spectacle suscite des avis contrastés (et souvent contradictoires) caractéristiques d'une difficulté à mesurer avec recul les conséquences d'un-tel-phénomène social. C'est principalement l'*archéologie de cet imaginaire cinéphobe* qui est ici visée, sans pour autant écarter

1. Sur les visions positives de la réception filmique, cf. Emmanuel PLASSERAUD, *L'Art des foules*, op. cit.

MIREILLE BERTON LE CORPS NEURVEUX DES SPECTATEURS

CINÉMA ET SCIENCES DU PSYCHISME DE 1900

L'ÂGE
D'HOMME

l'existence de lignes interprétatives discordantes qui viennent tempérer l'alarmisme ambiant, comme le montre le dernier chapitre.

Afin d'étudier les spectateurs dans leurs diverses constructions discursives et possibles déclinaisons, l'analyse s'organise en fonction de quatre états psychophysiologiques caractéristiques du corps nerveux (et plus largement de la subjectivité moderne) : la fatigue, le choc, l'hallucination et l'hypnose. Les sciences du psychisme envisagent en effet le corps humain tantôt comme une machine fatiguée (un corps thermodynamique, électrophysiologique), tantôt comme hystérique ou neurasthénique (un corps traumatique et dysfonctionnel), tantôt comme halluciné (un corps producteur d'images et de sons plus-que-réels), tantôt comme hypnotisé (un corps suggestionné et contagieux). Dominant les théories du psychisme de l'époque, ces quatre états deviennent des paradigmes permettant de penser le fonctionnement du corps nerveux qui souffre, selon les circonstances, d'épuisement, de névrose, d'idées fixes, etc. Ils présentent l'avantage d'englober une série d'états subsidiaires (les maladies de la volonté, les paramnésies, les manies, la psychasthénie, etc.) dont l'importance ne suffit pas à les ériger en modèles. Aussi, cette répartition permet de contenir la quasi-totalité des dispositions subjectives observées dans la littérature scientifique, mais encore d'inclure des faits psychiques et perceptifs qui ne sont pas toujours versés sur le compte de la pathologie, comme le rêve, la vision, l'illusion de réalité ou la stupéfaction. Ces quatre modèles, on le verra, entrent en résonance avec ce qui s'exprime dans les milieux médicaux sur le spectateur d'images animées vu comme un corps nerveux.

À la fois unique et multiple, le corps nerveux subsume et résume le corps-machine de la fatigue nerveuse, le corps traumatisé de l'hystérique, le corps halluciné du rêveur ou du psychasthénique, et le corps hypnotisé par les spectacles de magnétisme qui feront l'objet d'analyses détaillées. Les chapitres 1, 2 et 3 sont centrés sur la figure du corps nerveux, dynamogénique et machinique qui se décline dans le champ

1. Ce sont, de fait, les états dont il est le plus souvent question, de manière explicite et implicite. Si ce choix me paraît être le plus pertinent pour comprendre comment s'élaborent les théories du corps nerveux en 1900, il est clair que d'autres options sont envisageables. Les phénomènes du rêve auraient pu fonctionner comme un axe de pertinence mais vu leur proximité avec l'hallucination, les redondances auraient été inévitables. Sous l'égide de l'hallucination, on peut traiter de la question des images mentales qui comprend à la fois l'illusion, l'hallucination diurne, nocturne (le rêve), la paramnésie (les faits de mémoire).

des sciences du psychisme et dans les discours sur le cinématographe. Ils mettent en évidence le rôle joué par les théories électrophysiologiques dans l'élaboration de l'imaginaire du corps nerveux vu comme un « appareil » électrique. Axés sur les théories de l'hystérie et les représentations de genres qui en découlent, les chapitres 4 et 5 visent à explorer les figures oxymoriques des sujets hystéro-hypnotiques afin d'interroger les rapports entre pathologies nerveuses, chocs de la modernité et cinéma. Les chapitres 5, 6, 7, 8 rendent compte de la centralité des phénomènes hallucinatoires dans une culture dominée par la visualité glissant vers un trop-plein visuel. Les dispositifs cinématographiques forgent alors une nouvelle image de la subjectivité moderne définie par un excès perceptif et sensoriel. Le paradigme de l'hypnose fait l'objet des trois chapitres suivants (9, 10, 11) qui mettent en rapport dialogique théories scientifiques, pratiques spectaculaires et spectateurs hypnotisés. Les représentations de l'hypnose restent souvent inséparables de l'hystérie, au point de fusionner avec celle-ci dans l'état de fascination, lequel s'avère définitoire de la spectorialité. Le dernier chapitre (12) reprend les quatre paradigmes de la fatigue, du choc, de l'hallucination et de l'hypnose pour en déplier le pan positif dans une série de discours qui, au lieu de stigmatiser le corps nerveux des spectateurs, le valorisent. Simultanément récapitulatif et relativisation des énoncés observés précédemment, ce dernier chapitre tente de théoriser la figure du spectateur stupéfié qui correspond au pendant « sain » du spectateur nerveux inféodé à son inconscient cérébral.

Organisant le corps nerveux dans ses variétés complémentaires, ces quatre catégories déterminent une vision de la subjectivité fragilisée au contact de la modernité et de la culture de masse. Bien que les théories du corps nerveux remontent au XVIII^e siècle, notamment avec les spéculations sur l'électrophysiologie, à la fin du XIX^e siècle les sciences transforment ce corps nerveux en un *sujet*, et, plus spécifiquement, en un *sujet de la modernité*. Il s'agit par conséquent d'observer la fonction du cinématographe dans ce processus de conversion du corps nerveux en sujet de la modernité, le spectateur de cinéma incarnant une version possible mais-éloignée du sujet moderne. Dans la traversée de chacun de ces chapitres, on tentera de montrer comment le cinéma premier (en tant qu'amusement, pratique culturelle, dispositif technique, espace de socialisation) devient le lieu où s'éprouve et s'exprime cette crise de la

subjectivité – la formation progressive d'une spectatorialité « classique » et abstraite apportant une forme de réponse à cette crise.

MIREILLE BERTON LE CORPS NERVEUX DES SPECTATEURS

Le Corps nerveux des spectateurs propose une réflexion sur les liens entre cinéma et sciences du psychisme entendus en tant qu'histoire culturelle des premiers publics. Entre 1880 et 1920, les champs de la médecine, de la psychologie, de la neuropsychiatrie et de la psychanalyse élaborent des théories de la subjectivité marquées par les phénomènes intrigants de la neurasthénie, de l'hystérie et de l'hypnose. Alors que les discours sur les projections lumineuses s'approprient volontiers la culture du corps nerveux qui circule autour de 1900 dans l'imaginaire médical et populaire, on constate que, parallèlement, le cinématographe devient la nouvelle métaphore du psychisme. Dans leurs échanges réciproques, les sciences médico-psychologiques et les énoncés sur les vues animées contribuent alors à construire une subjectivité née de la révolution industrielle et s'épanouissant grâce à la culture de masse. Aussi, les lieux de réception des films apparaissent non seulement comme des laboratoires expérimentaux du corps nerveux, mais participent plus largement à transformer les spectateurs en *sujets nerveux*, à savoir des *sujets modernes* jouissant d'un nervosisme mué en paradigme culturel.

Docteure ès Lettres, Mireille Berton est enseignante et chercheuse à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne.

Prix TTC 39 €

978-2-6251-4268-4



9 782625 142684



Ce livre se trouve
à la bibliothèque

www.lagedhomme.com

d'affiche des discours moralisateurs. Si les dangers du cinéma ressortissent d'abord de la physiologie, assure Robert Gaupp, ils s'avèrent également être d'ordre moral si l'on tient compte du contenu des images¹. L'étalage du trivial, du sentimentalisme larmoyant et du grotesque desservirait le cinéma qui se contente de satisfaire aux lois du grand capital, dénonce-t-il. C'est parce que le film doit plaire au plus grand nombre et opter pour un langage universel que la mise en scène de traits rudimentaires de la vie humaine y apparaît sans concession aucune pour le bon goût. Seuls les sentiments extrêmes y seraient représentés : amour, haine, amitié, inimitié, meurtre et vengeance, moquerie et plaisir sadique, peur et tristesse, en bref, toutes les pulsions élémentaires de l'âme humaine².

Lorsqu'il s'agit de s'inquiéter de la réception des films par les jeunes, deux catégories de films apparemment opposées donnent prise aux objections les plus virulentes : les films à trucs et les films historiques et politiques ; les premiers parce qu'ils sèment le doute dans l'esprit de l'enfant qui n'a pas le sens critique pour distinguer le probable de l'improbable ; les seconds parce qu'ils représentent avec un grand luxe de détails des événements sanglants (comme la nuit de la Saint-Barthélemy), spéculant sur la jouissance que procure la souffrance d'autrui, ainsi que le spectacle de la misère, de la sexualité, de la passion et de la maladie³. En 1912, *La Presse médicale* publie précisément un article sur « Les dangers des Cinématographes » déplorant « la publicité scandaleuse organisée autour du crime » à laquelle ils participent :

« On ne conte plus guère aux enfants les histoires de revenants et de fées. L'ogre et le petit Poucet eux-mêmes cessent de hanter les jeunes cervelles ; mais le danger qui consiste à terrifier les jeunes imaginations n'a fait que se déplacer et a pris une forme plus dangereuse. Les salles de cinématographe sont actuellement le rendez-vous de toute la jeunesse et de l'enfance moderne ; les parents y conduisent leurs enfants d'autant plus volontiers qu'ils prennent eux-mêmes plaisir au spectacle. [...] Les films cinématographiques servent trop souvent à illustrer des conceptions les plus basses et les plus lamentables et à donner l'apparence de la réalité à des épisodes historiques aussi horribles que mal établis⁴. »

1. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 266.
2. *Ibid.*, p. 267.
3. *Ibid.*, p. 268.
4. P. DESFOSSÉS, « Le Danger des cinématographes », *La Presse médicale*, n° 103, samedi 14 décembre 1912, p. 1327-1328.

De nombreux observateurs se félicitent de la capacité qu'a le cinéma de s'affranchir des lois cartésiennes, faisant du film le lieu d'une « réalité insensée » :

« Pour le *kinema*, n'existe aucune loi naturelle de la pesanteur, du mouvement, rien d'impénétrable, rien d'impossible. Le plus étonnant est que tout ce qui se passe ici l'absurde, l'impossible, l'insensé, est perçu comme une réalité physique incontestable soumise au contrôle du regard et même bientôt de l'ouïe. Les phénomènes les plus excentriques se déroulent de façon si précise, avec un tel résultat, avec de tels détails qu'aucun sceptique n'est assez circonspect pour ne pas être étonné, pour ne pas éprouver de choc, ou pour ne pas ressentir l'absurde domination sur cette réalité raffinée et insensée⁵. »

Est-ce précisément parce que le cinéma a la capacité de générer « une rigoureuse fidélité à la nature, combinée à l'imagination la plus débridée⁶ » que certains critiques craignent que le spectateur ne confonde les catégories du réel et de l'imaginaire, du possible et de l'impossible ? On peut le supposer. Dans le passage tiré de l'ouvrage de Jules Sageret cité plus haut, c'est la synthèse effectuée sur la temporalité (réduisant l'histoire racontée en tableaux éloquentes) qui est réprochée, l'image filmique se donnant pour vraie alors qu'elle n'est qu'un artefact insidieux de la réalité. Le faux réalisme est explicitement dénoncé par Otto Götze qui estime qu'en cherchant à figurer l'in vraisemblable, le cinéma finit par brouiller notre rapport logique au temps et à l'espace. Le fonctionnement du langage filmique cause ainsi une mystification des sens, surtout auprès du jeune public⁴.

Au programme des images jugées gravement pernicieuses, les films divertissants (comiques, sentimentaux et réalistes) figurent en tête

1. *Ibid.*, p. 217-218.
2. Karel et Joseph CAPEK, « Une nouvelle scène, un nouveau monde » [1910], dans Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le Cinéma : la naissance d'un art, 1895-1920*, *op. cit.*, p. 212-213. Les frères Copek sont écrivains.
3. György LUKÁCS, « Pensées sur une esthétique du cinéma », *op. cit.*, p. 218.
4. Otto GÖTZE, « Jugendpsyche und Kinematograph », *op. cit.*, p. 418.

Ces « exhibitions animées représentant des agissements criminels¹ » molestent également les magistrats et avocats qui, lors du I^{er} Congrès international des tribunaux pour enfants (1911) délibèrent sur la question de la réclame offerte au délit par le cinéma et d'autres médias : « La lecture, qui est à la portée de tous, le cinématographe et le théâtre populaires, qui représentent des scènes sanguinaires, sont les corrupteurs lents et sûrs de l'enfance imaginative et abandonnée à elle-même² ». Récapitulant les mesures prises dans différents pays pour contrer « la curiosité et la malignité publiques » des enfants et des adolescents, Marcel Kleine donne l'exemple d'une société new-yorkaise qui :

« Dénonce le cinématographe comme l'un des moyens de publicité les plus pernicieux pour les enfants. C'est, en effet, un spectacle qui les attire par sa nouveauté et par l'illusion de la vie trépidante et vécue. On s'ingénie, d'ailleurs, à rapprocher le plus possible la scène reproduite de la réalité, en y joignant le dialogue, en y ajoutant les détonations, les cris des victimes, en accompagnant, en un mot, les gestes des personnages de toutes les manifestations extérieures qui peuvent les rendre encore plus saisissants. Le cinématographe est moins coûteux, plus répandu et plus accessible que le théâtre, il est donc plus dangereux. M. le président Ordime, dans sa grande expérience de la jeunesse, ne l'a pas oublié. « Déjà, dit-il dans son rapport, la lecture des journaux, qui est à la portée de tous, le cinématographe et le théâtre populaire qui représentent des scènes sanguinaires, sont des éléments corrupteurs, lents et sûrs de la jeunesse douée d'une imagination vive et abandonnée à elle-même. Il faudrait donc interdire aussi, sous peine d'amende, la représentation de crimes de mineurs tant par le cinématographe, que par le théâtre³. »

Avec des procédés visuels et sonores renchérissant sur la crédibilité du perçu, l'image cinématographique achève ainsi de réaliser la confusion entre fiction et réalité dans les jeunes esprits. À la crise du sujet moderne qui ne peut plus se fier à ses sens et qui entretient un rapport névrotique à l'image filmique, répond plus largement la crise de la représentation postulée par l'esthétique moderne⁴. D'après Silvio Alovio, le cinéma de cette époque met en évidence la primauté « de

1. *Ibid.*, p. 1328.

2. Marcel KLEINE, I^{er} Congrès international des Travaux pour Enfants, Paris, 29 juin-1^{er} juillet 1911, Paris, Imprimerie typographique A. Davy, 1912, p. 249-250.

3. *Ibid.*, p. 323-324.

4. Mark S. MICALE (dir.), *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford Ca., Stanford University Press, 2004.

la présence sur la représentation, de la sensation sur la perception, du fragment visuel sur l'organicité du récit¹», convoquant un spectateur éminemment corporalisé. Les médecins et les moralistes semblent alors être intéressés, bien plus par la situation de réception des images filmiques, que par le contenu des films eux-mêmes. Et si le signifié est pris en compte, il est rare qu'il fasse l'objet d'une description précise, la dimension immersive du dispositif prévalant sur l'analyse de l'image. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les réflexions scientifiques et parascientifiques se focalisent donc sur les effets sociaux et psychophysologiques du spectacle cinématographique, indépendamment du contenu filmique. Et lorsque ce dernier est évoqué, c'est uniquement en termes très généraux ou alors en lien avec une typologie de films situés sur une échelle de gravité morale.

Le « faux réalisme » du cinématographe

Scott Curtis le souligne, la mise à l'index des projections lumineuses dérive de la nécessité, pour les élites sociales et intellectuelles, d'affirmer leur supériorité face à l'image pléthorique, fulgurante et plus-que-réelle du cinéma : alors que la masse des spectateurs composée de femmes, enfants et adolescents courent le risque d'être littéralement submergée par elle, les experts croient bénéficier des outils permettant de canaliser l'exubérance de la représentation². La connaissance, le regard critique, le contrôle de la vitesse de projection et la possibilité de manipuler les films à des fins pédagogiques, etc., donnent la possibilité d'affirmer un savoir d'expertise et une distinction sociale. Dans le cadre des usages pédagogiques du cinéma, par exemple, l'image fixe qui vient s'interposer entre une série d'images filmiques bénéficie d'une plus-value didactique, tout en conférant à l'enfant un repos bienvenu de l'œil et de l'esprit³. Cette pratique met en réalité dos à dos deux types d'images : la photographie qui facilite l'appréhension du perçu et le cinématographe qui génère confusion et fatigue. On retrouve cette même opposition dans le champ de la recherche sur les maladies nerveuses où les patients sont

1. Silvio ALOVIO, *L'occhio sensibile*, op. cit., p. 117. (Je traduis).

2. Scott CURTIS, « Between Observation and Spectatorship : Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany », dans Annemone LUGENSA et Klaus KREMEIER (dir.), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, New Barnet, John Libbey, 2009, p. 89.

3. Mario PONZO, « Il Valore didattico del cinematografo » (*Rivista di Psicologia*, vol. X, n° 1, janvier-février 1914), dans Silvio ALOVIO, *L'occhio sensibile*, op. cit., p. 170-171.

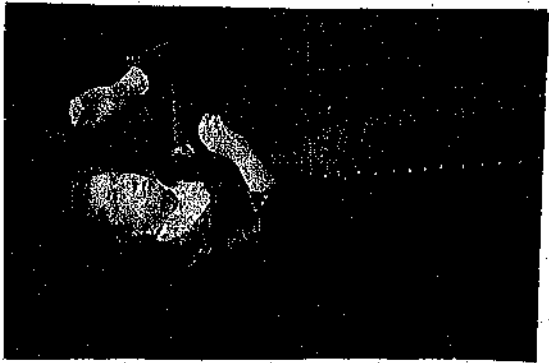


Planche XXXVIII.

CATALEPSIE

SUGGESTION : GRANDE

Fig. 24. « Suggestion de la crainte, catalepsie » (dans Paul Régnaud, *Iconographie de la Salpêtrière, tome III, 1879-1880*).

dépossédés de leur moi face au flot d'images mentales qui déferle dans leur esprit, alors que les médecins jouissent du pouvoir de réguler la production d'hallucinations *via* la suggestion ou l'hypnose (fig. 24).

Adhérent « trop » facilement aux images et idées qu'on lui soumet, le névrosé souffrirait d'une impression de réalité singulière où confluent assentiment et désaveu – un régime perceptif qui concerne également dans la mesure autorisée par une telle comparaison, le spectateur du cinématographe¹. L'état psychologique du spectateur présente en effet un certain nombre d'analogies avec le malade qui expérimente

1. Sur la question de l'impression de réalité au cinéma, voir Richard ALLEN, *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997 ; Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.* ; Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éd. de Minuit, 1956.

sa névrose sur les modes du mentisme (afflux désordonné d'images), de la division intrapsychique (conscience de l'illusion de réalité) et de l'impuissance relative face au trop-plein visuel. À cette différence près que si l'halluciné est à la fois producteur et spectateur des images, au cinéma, le spectateur perçoit une représentation dont il ne maîtrise pas l'origine, et dont il est seulement le destinataire. Ce n'est dès lors qu'en dehors de la salle de cinéma, après la projection, que ce rapprochement prend tout son sens : le sujet marqué (voir traumatisé) par une scène de film est susceptible de reproduire mentalement celle-ci durant sa vie nocturne ou diurne. *Via* l'hallucination d'un fragment de film, il devient alors le (re)producteur et le spectateur d'une scène mentale donnée.

Un article du médecin-adjoint belge Henri Hoven décrit plusieurs cas de malades atteints de « psychoses hallucinatoires sous l'influence du cinématographe¹ » suite à une fréquentation trop assidue des vues animées. Alors que celles-ci ont une action néfaste sur les « psychopathes » et les sujets prédisposés aux troubles mentaux, elles peuvent aussi déclencher périodiquement des délires hallucinatoires chez « un homme bien portant » dont la « psychose [se caractérise] surtout par son côté affectif² ». Hoven constate chez quatre patients (des femmes et hommes adultes de 17 à 41 ans) l'apparition de « certains symptômes [...] communs » :

« Les malades sont effrayés et inquiets [...]. Ils présentent des hallucinations visuelles et parfois auditives très intenses : les scènes cinématographiques émouvantes vues antérieurement se déroulent de nouveau devant leurs yeux. Souvent leurs idées délirantes se rapportent à ces mêmes sujets. Il semble donc qu'il existe un tableau clinique un peu particulier, qui est en rapport avec le cinématographe, cause de la psychose³. »

L'effroi provoqué par des « scènes très dramatiques telles guerres, incendies, catastrophes, assasins⁴ » s'avèrent particulièrement propices au déclenchement de cette psychose. À ces fortes émotions, se joint le caractère singulier des projections : « Les vues cinématographiques en tant qu'images se succédant rapidement dans l'obscurité présentent le caractère hallucinatoire qui doit frapper très vivement l'imagination

1. Henri HOVEN, « Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales », *Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique*, n° 174, juin 1914, p. 201-208.

2. *Ibid.*, p. 206.

3. *Ibid.*, p. 207-208.

4. *Ibid.*, p. 201.

de certaines personnes¹.» Après avoir été gagnés par « la passion du cinématographe », ces sujets subissent « fraveurs, hallucinations intenses et idées délirantes en rapport avec des scènes cinématographiques vues antérieurement². Tandis que l'une « parle de machine électrique », de « coups de fusil » ou de « roue joyeuse³ » durant son délire, l'autre vit « comme dans un rêve », revoit « les scènes émouvantes du cinéma⁴ », et se croit pourchassé par des voleurs ou des assassins. Le rôle étioologique du cinématographe dans les psychoses décrites par Hoven revêt donc soit un caractère accessoire (le choc d'une représentation filmique peut fonctionner comme révélateur d'une fragilité psychique déjà présente chez le sujet), soit essentiel (la maladie peut survenir chez un sujet sain très impressionné par une scène, le trouble ne perdurant que quelques semaines). Bien que le médecin craigne d'être le seul à avoir observé ce genre de cas, d'autres écrits ne cessent d'évoquer le péril que représente le cinématographe en termes de délire d'imagination déclenché par des intrigues invraisemblables et des images pseudo-réalistes.

En 1915, deux psychiatres italiens, Mario Masini et Giuseppe Vidoni, avancent eux aussi l'hypothèse d'une « psychose spéciale » due au cinématographe, laquelle encourage les « impressions délétères du faux réalisme⁵ », des hallucinations visuelles à caractère « vivace, net et précis », et des dérangements sensoriels liés au passage éffréné des images sur la toile. Proposant d'interdire son accès aux malades nerveux, ils affirment que la perception cinématographique est susceptible de causer des « convulsions, terreurs nocturnes, névroses, troubles oculaires, etc. », mais aussi des « états d'angoisse, hallucinations et idées délirantes⁶ ». En référence à des enquêtes accréditées, ils établissent l'existence de crimes accomplis sous la suggestion d'images filmiques, et rapprochent ces délits d'une forme de criminalité dite « épileptique » en raison d'un caractère mécanique et foudroyant de ces actes⁷. Conjuguant le paradigme de l'excitabilité sensori-motrice à l'anesthésie morale, ces

1. *Ibid.*, p. 202.

2. *Ibid.*, p. 203.

3. *Ibid.*, p. 204.

4. *Ibid.*, p. 205.

5. Mario U. MASINI et Giuseppe VIDONI, « Il cinematrografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità », *Archivio di antropologia criminale, psichiatria e medicina legale*, 1915, p. 621. (Je traduis). Selon les auteurs, la basse littérature, tels les romans de Nick Carter, agit comme un poison auprès des jeunes, les préparant d'autant mieux à subir les impressions de faux réalisme largement produites par le cinématographe.

6. *Ibid.*, p. 620.

7. *Ibid.*, p. 623.

descriptions indiquent combien le cinéma peut tout à la fois traumatiser et hanter le spectateur.

Sur un plan plus moral que strictement médical, Otto Götze dénonce le délit d'irréalisme commis par le cinématographe à l'encontre des jeunes spectateurs dont la vision du monde et de la vie est fortement embrouillée par la représentation du merveilleux et de l'impossible¹. Jugés particulièrement fallacieux et contraire à la raison, les films à trucs sèmeraient la confusion et le doute dans les esprits. Si l'adulte est apte à repérer et justifier les incohérences, l'enfant reste par contre à la merci de l'illusion de réalité qui peut le hanter jusque dans son sommeil², ainsi que menacer l'appétit et la concentration³. Cette réprobation des films à trucs et des images fantastiques intervient également chez Adolf Sellmann qui estime que le « bon cinéma » se définit par des images « vraies » ou « vraisemblables⁴ ». Le psychiatre italien Liborio Lojacono, pour sa part, relate le cas d'un patient qui endure pendant plusieurs jours des « hallucinations diurnes et nocturnes, dans lesquelles se reproduis[ent] des scènes similaires à celles vues au cinématographe⁵ », et conclut sa courte étude en affirmant que le cinématographe (et notamment son caractère mécanique de dispositif technique) peut, chez des personnes sujettes à la névrose, déclencher des troubles hallucinatoires :

« Il est naturel que, chez les personnes affectées d'hystérie, de neurasthénie, ou prédisposées par l'hérédité aux maladies nerveuses [...], on ait une prédisposition aux troubles hallucinatoires; et dans ce cas, il est évident que la représentation cinématographique devienne la cause occasionnelle des troubles hallucinatoires via l'action désagréable des mouvements vibratoires et acoustiques sur les nerfs⁶. »

En Allemagne, les travaux du magistrat Albert Hellwig parviennent à des conclusions similaires. Examinant les « Illusions et hallucinations provoquées par les représentations cinématographiques » (1914), il met en exergue leur suggestivité, en particulier lorsqu'il s'agit de films

1. Otto GÖTZE, « Jugendpsyche und Kinematograph », *op. cit.*, p. 416-424.

2. *Ibid.*, p. 418-419.

3. *Ibid.*, p. 419.

4. Adolf SELLMANN, « Der Kinematograph als Volkserzieher? », *Pädagogisches Magazin*, Langensalza, Heft. 470, 1912, p. 16. (Je traduis).

5. Liborio LOJACONO, « Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche... », *op. cit.*, p. 15. (Je traduis).

6. *Idem.*

populaires fondés sur une intrigue criminelle ou policière¹. Il s'arrête plus longuement sur les illusions auditives générées par les bruitages destinés à rehausser le réalisme d'une scène, comme par exemple, le son d'une chute d'eau ou d'une voiture, ces trucages déstabilisant fortement les repères cognitifs ordinaires du spectateur. Habitué à entendre ces sons dans la vie quotidienne, celui-ci ne peut alors que confondre la représentation audiovisuelle avec son référent. Le pouvoir de suggestion du cinématographe s'avère de fait si intense que parfois le spectateur en vient à oublier que les personnages du film ne sont pas des êtres de chair et de sang, mais un simple artefact, affirme Hellwig². Ces phénomènes hallucinatoires sont à leur comble lorsqu'il ne parvient pas à localiser exactement la source de certains bruits accompagnant la projection, lesquels s'insinuent de manière inconsciente dans son esprit. Distillés imperceptiblement durant la projection, ces apports sonores viennent ainsi enrichir la sensation générale de réalisme, transformant la perception en hallucination³.

Albert Hellwig étend cette direction de recherche dans un ouvrage consacré au « *Schundfilm*⁴ », une catégorie de films considérée comme spécialement malsaine au regard des cinéphobes⁵. Partisan très actif d'une législation sévère contre les films dits « immoraux », il appuie

1. Albert HELLWIG, « Illusionen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen », *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik*, 1914, n° 1, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. Albert Hellwig est l'un des rares commentateurs à aborder de manière aussi approfondie la question de l'environnement sonore des séances animées par des bruiteurs ou des acteurs cachés le plus souvent derrière l'écran – à l'abri du regard des spectateurs, conformément à la tradition fantasmagorique. Sur l'environnement acoustique des premières projections cinématographiques, voir Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over: voix attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007; Martin BARNIER, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010; Giuseppi PISANO et Valérie POZNER (dir.), *Le Muet à la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.

4. Adapté du terme « *Schundliteratur* » (mauvaise littérature, littérature sans valeur, sans intérêt, moralement dangereuse), la notion de « *Schundfilm* » ne connaît pas d'équivalent littéral en français. On peut toutefois la traduire par des expressions telles que films commerciaux, populaires, divertissants, voire malsains et amoraux si l'on adopte un point de vue réactionnaire. Pour Albert Hellwig, le néologisme « *Schundfilm* » a été forgé en analogie avec la « *Schundliteratur* » et doit être utilisé au sens large pour désigner les « mauvais films », à savoir : les films sans goût, sexuels et criminels. Albert HELLWIG, *Schundfilm. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waifenhauses, 1911, p. 21. Pour une étude historique du « *Schundfilm* », voir Kaspar MAASE et Wolfgang KASCHEBA (dir.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, 2001.

5. Voir aussi Albert HELLWIG, « Die Beziehung zwieschen Schundliteratur, Schundfilmen

son réquisitoire sur la base d'une compilation de divers documents : communiqués officiels sur les réformes entreprises en Italie et en Suède; revues juridiques, pédagogiques et médicales; sources obtenues grâce à la police berlinoise, etc. En tant que « jeune merveille de la technique moderne », le cinéma exercerait « une influence considérable sur les masses populaires », impact destiné, sans aucun doute, à grandir dans le futur, suggère-t-il¹. Ce succès reposerait sur le réalisme d'une image qui donne au spectateur le sentiment d'assister à une action vivante et directe, son œil captant un enchaînement rapide d'images en mouvement² qui se transforment en illusions³. À partir d'un typologie précise des genres (films comiques, films dramatiques, faits divers d'actualité) et de sous-genres (contes, scènes sportives, scènes à trucs, ballets, scènes religieuses, etc.), l'homme de loi déplore les points suivants (y compris lorsqu'ils concernent les adaptations de grands classiques): traitement grossier du développement de l'action et de la psychologie des personnages; conflits et résolutions bâclés; trucages approximatifs; stimulations sensorielles et mentales déplacées; sentimentalité dégoulinante; débauche de faits criminels dépeints avec moult détails⁴. Tenus pour causer des désordres majeurs chez les jeunes personnes, les films criminels forment de loin le groupe le plus dangereux⁵ car ils satisfont directement le besoin de sensations fortes, tout en entretenant à bon marché la fascination pour les grands brigands qui peuplent l'actualité⁶.

Albert Hellwig s'emploie de surcroît à passer en revue toute une série d'effets négatifs du cinématographe: le danger d'incendie, la mauvaise aération, l'obscurité, la fatigue des enfants, l'attrait du gaspillage, la mendicité, le vol, l'alcoolisme infantile, les pathologies oculaires, etc. Dans cette liste, il donne la primauté aux « troubles du sens de la réalité » chez les enfants et les adultes « disposés » (c'est-à-dire, nerveux ou névrosés)⁷, car le « *Schundfilm* » pervertit gravement le sens des réalités, ainsi que la conscience des démarcations claires entre le bien et le mal⁸. La

und Verbrechen. Das Ergebnis einer Umfrage », *Archiv für Kriminal-anthropologie und Kriminalistik*, 1913, vol. 51, p. 1-32.

1. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, op. cit., p. 7. (Je traduis).

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Réalisme qui risque de se perfectionner dans l'avenir avec l'ajout du relief, du son et de la couleur, prophétise Hellwig.

4. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, op. cit., p. 16.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 33-34.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 42-43.

Aussi, les parallèles entre la psychologie de la foule et celle des spectacles de magnétisme se laissent saisir à plus d'un titre: soumis à une instance toute puissante, les spectateurs deviendraient de purs automates guidés par un « suggesteur »; par imitation, ils fusionneraient en une âme collective; et par contagion, ils réagiraient comme un seul corps excitable: labile, excessif et incontrôlable, ce corps collectif polarise au surplus tous les poncifs liés à la féminité et à la femme (elle-même hystérique et perverse par « nature »). Les discours sur les exhibitions d'hypnotisme convoquent volontiers une série d'arguments développés par la psychologie collective qui cherche – au-delà de sa vision apocalyptique des foules déchainées – à les convertir en un « agrégat discipliné, pacifique, pouvant servir de matière première à un régime démocratique ».

De fait, les manifestations collectives de l'hypnose, du spiritisme et de la culture de masse préoccupent les autorités car elles créeraient une foule possiblement dangereuse pour l'ordre public, l'agitation d'un seul élément étant à même de contaminer tous les autres. En France (notamment), l'émergence, à la même époque, de combats communautaires visant la défense des minorités (sociales, politiques, économiques, etc.) poussent les autorités à élaborer des stratégies propres à civiliser les masses dans le but de les intégrer aux idéaux hygiénistes et démocratiques de la Troisième République; « c'est pourquoy, écrit Olivier Bosc, l'enchaînement de la foule est une nécessité, voire la mission essentielle dans l'esprit de ceux qui, à la fin du XIX^e siècle, contemplant sa marée montante ». Il s'agit alors de transformer la foule en peuple, et dans le domaine qui m'intéresse, transformer la foule en public, pour emprunter une expression à Gabriel Tarde tirée de son ouvrage *L'Opinion et la foule* (1901)⁴. Ce processus consiste notamment à gommer les disparités individuelles à travers une série d'instruments technologiques (tels que les moyens de transport, les télé-communications et les loisirs de masse) qui forment un groupe humain censé réagir collectivement aux stimuli.

1. J'emprunte cette notion à l'ouvrage de Pasquale Rossi, *Les Suggesteurs et la foule. Psychologie des meneurs, artistes, orateurs, mystiques, guerriers, criminels, écrivains, enfants*, etc., Paris, A. Michalon, 1904 [1902].

2. Olivier Bosc, *La Foule criminelle*, op cit., p. 155.

3. *Idem*.

4. Gabriel TARDE, *L'Opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989 [1901], p. 12-13.

Dans ce cadre, les efforts de l'industrie du cinéma pour institutionnaliser les projections lumineuses dès 1908-1910 apparaissent comme participant à ces processus de domestication des foules livrant leurs corps automatiques aux suggestions, et s'abandonnant aux plaisirs de l'émotion pure. La spectatorialité de la première époque est également déterminée par l'imaginaire de la foule et la hantise des phénomènes sociaux de contagion. La réforme du cinéma qui démarre au tournant des années 1910 répond à sa manière à un besoin de prévenir la prolifération de corps « intrancés », notamment en faisant la promotion de spectateurs censés adhérer intellectuellement à la représentation et s'ajuster cognitivement au texte filmique. Afin d'étayer cette hypothèse, il faut encore examiner comment les énoncés sur les spectacles cinématographiques intègrent l'imaginaire médical et social de l'hypnose, la foule des vues animées étant frappée de maux comparables à ceux qui affectent les spectateurs des séances publiques de magnétisme.

Le spectateur hypnotisé

Autour des années 1910, les enquêtes sur les méfaits du cinéma se multiplient, notamment au sein de divers groupes d'éducateurs, de psychologues et de criminologues qui associent étroitement l'accroissement des maladies nerveuses (et des comportements déviants) avec les manifestations propres à l'urbanité¹. On s'interroge notamment sur les réactions physiologiques induites par la vision d'un film projeté sur un écran lumineux, le dispositif exposant le spectateur à l'emprise (physique et psychologique) de la représentation. La vulgarisation des thèses médicales sur l'hypnotisme et l'hystérie contribue alors à répandre la peur d'une épidémie de névropathie dont le cinéma serait responsable. Celui-ci devient le lieu de fixation d'angoisses quant à la suggestibilité de spectateurs assemblés en une foule difficile à contrôler. Dépositaires d'une préoccupation apparue dans le champ de la psychologie des foules et de l'anthropologie criminelle, certains discours concernent les répercussions du cinématographe sur la délinquance juvénile, des jeunes s'inspirant parfois de films pour commettre des infractions. La

1. Lee GREYVESON, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2004.

réception des projections animées donnent en effet naissance à des énoncés qui combinent des éléments puisés (implicitement ou non) dans l'imaginaire combiné du corps nerveux et de la foule hypnotisée, irrationnelle et criminelle. On y retrouve toutes les notions, les fantasmes et les représentations fixés à cet imaginaire du corps-machine hypersuggestible et somnambuloïque — là où le spectateur devient un corps infiltré d'électricité et en proie à des automatismes irrépressibles.

Les commentaires technophobes soulignent fréquemment les analogies existant entre l'hypnose et le film, à commencer par la manière dont tous deux exercent sur le sujet une influence pendant le processus d'induction/projection ou dans l'après-coup de la séance. On s'inquiète en particulier des pouvoirs de suggestion du cinéma sur les sujets « précaires » tels les enfants, les adolescents, les malades mentaux et les femmes qui seraient tentés de copier des modèles comportementaux jugés inconvenants. Postulant l'idée d'un « bon cinématographe » contre un mauvais, le philosophe et sociologue Henri Joly s'indigne des « représentations qui, sous prétexte d'émouvoir la pitié, la paralysent par la terreur malsaine de leurs images : il y a le mouvement qui entraîne des natures faibles dans le vertige de scènes criminelles » :

« On amènera la victoire du bon cinéma sur le mauvais, en rendant le premier [...] plus attrayant que le second, il lui suffira d'en appeler, non plus aux nerfs et à la peau, mais à l'esprit et à l'harmonie d'une imagination instruite de tout ce que la justesse des proportions, le respect des convenances et le sens de la délicatesse dans le courage lui réservent de jouissances supérieures! »

Excitabilité nerveuse des spectateurs et suggestibilité du spectacle forment un couple inséparable dans cette démonologie du cinéma non moins que corrupteur des âmes, et dont atteste directement un texte de Louis Salabert qui dénonce l'« usure nerveuse » provoquée par le film :

« Inspirateur du crime, propagateur des mauvaises mœurs, dangereux même pour la foi, le cinéma met encore en péril la santé de l'âme. C'est là son méfait le plus général et, en un certain sens, le plus inquiétant, car ce péril, presque indépendant de la valeur morale, se retrouve dans des œuvres d'apparence inoffensive. C'est une sorte de loi du genre : il s'en

1. Henri JOLY, « Le Bon cinématographe », *op. cit.*, p. 79-80.

dégage une excitation morbide qui lentement ruine l'équilibre normal de l'âme¹. »

Derrière cette stigmatisation du film comme corrupteur de l'âme et du corps s'ébauche le spectre de la passivité forcée du spectateur devenu un corps automatique irrationnel. Usant du vocabulaire classique de la suggestion et de ses dérivés (l'excitation, l'impression, etc.), certains auteurs font communément appel à la métaphore du fluide qui rappelle les origines mesmérïennes de l'hypnose. Significativement, Édouard Poulain convoque l'imaginaire électrique du corps névrotique dans un passage traitant des effets hypnotiques du cinéma :

« Sur les bancs de la Cour d'assise de Rennes sont assis 7 garçons et 2 filles. Ayant vu jouer à la guerre, ils l'ont déclarée à la société. Au cours des interrogatoires les jeunes criminels avouent avoir été impressionnés et suggestionnés par la vue des pellicules cinématographiques exaltant des exploits de bandits. Le fluide hypnotique ! Voilà comment la représentation d'aventures sensationnelles surexcite les imaginations et exerce une influence délétère. Voilà où conduisent le dévergondage et la prostitution du cinématographe². »

Persuadé que l'opinion publique n'accorde pas suffisamment de crédit à sa dangerosité, le psychiatre Robert Gaupp critique un passage à même d'engendrer de grandes frayeurs, des chocs émotionnels ou une exaltation pathologique de l'imagination. Il assure que les médecins sont en effet bien placés pour connaître l'impact qu'ont certaines images sur le psychisme des individus sans défense³. D'après le magistrat Albert Hellwig, les enfants pâtissent davantage du cinéma, et tout spécialement du *Schundfilm*, un genre de film défini comme sensationnaliste et vulgaire. En voyant des scènes de crime se répéter de séance en séance, l'enfant court le risque que ne s'impriment dans son esprit des « images-souvenir » perturbant son équilibre mental. Brouillant le sens du bien et du mal, le sensationnalisme du « mauvais film » s'impose pour Hellwig comme la pré-condition aux délits de toute nature (vagabondage, troubles de l'ordre public, etc.), ainsi que facteur

1. Louis SALABERT, « Le Film corrupteur » [1921], dans Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinématographe*, *op. cit.*, p. 89.

2. Édouard POULAIN, *Contre le cinéma, école du vice et du crime*, *op. cit.*, p. 32.

3. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », *op. cit.*, p. 270.

direct ou indirect de criminalité¹. Les troubles psychiques et somatiques ne sont toutefois jamais aussi graves que les conséquences du cinéma sur le comportement de l'enfant en famille ou en public. Aussi les vues animées encourageraient l'incivilité, la grossièreté et la petite délinquance². Partant, il est impératif pour les autorités de combattre le *Schundfilm* au motif qu'il attise l'insoumission sociale, le mauvais goût et la confusion du sens des réalités, précise Hellwig³.

Toutefois, en ce qui concerne l'hypothèse d'une corrélation entre film et criminalité, les experts ne sont pas unanimes en raison du manque de preuves scientifiques et de témoignages précis⁴. Bien qu'il soit très difficile d'établir de manière univoque le lien de causalité entre la vision d'un film et le passage à l'acte, déclarent Albert Hellwig et Robert Gaupp, la pratique montre que la mise en cause du spectacle cinématographique dans des cas de petites ou grandes infractions ne peut être éludée. Ils stigmatisent principalement les films qui dépeignent la vie d'un criminel dont le pouvoir suggestif a un immense retentissement auprès des jeunes, tout comme la vision d'agressions, de vols, de meurtres et de suicides⁵. Si le cinéma ne pousse pas mécaniquement au pire, de telles scènes pourraient impressionner durablement les enfants.

En réalité, de toutes les formes culturelles existantes, le cinéma représenterait celle qui exerce les effets suggestifs et inconscients les plus puissants : la vitesse de défilement des images, le bruit du projecteur, l'obscurité de la salle encouragent la somnolence et annihilent tout esprit critique⁶. Au point, affirme Hellwig, de toucher l'ensemble du public, indépendamment de l'âge, du sexe et de l'état de santé des spectateurs. À l'appui, il donne l'exemple d'un garçon de ferme qui un jour assassine, sans raison apparente, le fils de son employeur âgé de quatre ans et demi. Or, dépourvu d'antécédents indiquant un penchant sadique, et considéré comme un adolescent « normal », le meurtrier

1. Albert HELLWIG, *Schundfilm*, op. cit., p. 42-43.

2. Il est question de « renforcement des passions et pulsions asociales » (*ibid.*, p. 63). (Je traduis).

3. *Ibid.*, p. 133-135.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. Robert GAUPP, « Die Gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend », op. cit., p. 269.

6. Robert GAUPP, « Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt », op. cit., p. 100.

est connu pour fréquenter assidûment les salles de cinéma¹ où il aurait vu deux films dont quelques scènes ressembleraient au forfait commis sur le petit garçon². On accuse alors le criminel d'avoir reproduit par imitation certains gestes vus à l'écran, ce qui permettrait de certifier la portée inconsciente de la perception filmique³.

Dans les salles non réglementées par une censure sévère, les projections représentent une série de dangers classifiés par Hellwig en fonction de leur gravité : 1° Les attouchements sexuels encouragés par l'obscurité de la salle. 2° Le vol et la mendicité. 3° Les agressions, le suicide et le meurtre, lesquels forment de loin la catégorie la plus sérieuse — soit que le film influence directement le passage à l'acte criminel, soit qu'il déclenche indirectement des pulsions criminelles latentes chez une jeune personne⁴. Hellwig mentionne la situation d'une servante qui tua son maître en mettant du poison dans sa nourriture après avoir vu, dans un film, une scène d'intoxication volontaire ; le cinéma sera alors pris comme bouc émissaire par la jeune fille cherchant à se dédouaner de son crime⁵.

Pendant la Première Guerre mondiale, le chef britannique du département des Enfants au ministère de l'Intérieur estime que le développement de la criminalité infantile est en partie corrélée au cinéma. Le ministre garantit n'avoir « pas le moindre doute sur la mauvaise influence de beaucoup de films » :

« Rien que la semaine dernière nous recevions une lettre d'un père qui racontait qu'il avait trouvé son enfant essayant d'étrangler sa sœur. Et comme explication, il raconta qu'il avait vu un homme étrangler une femme dans un film [...] Le spectacle de l'œil est plus démoralisant que la littérature, parce que l'appel de l'œil est plus grand que l'appel de l'esprit et que la mémoire de l'enfant est frappée et se souviendra beaucoup plus facilement d'impressions qui resteront permanentes. »

1. Albert HELLWIG, « Über die schadhafte Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen », op. cit., p. 119.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 120.

4. Albert HELLWIG, « Kinematograph und Verbrechen », *Monatsschrift für Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform*, 1912-1913, Jahrgang IX, p. 712-713.

5. *Ibid.*, p. 713.