

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

82 | 2017  
Varia

---

### Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs.* *Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*

Nicolas Schmidt

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5454>

DOI : 10.4000/1895.5454

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 183-185

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Nicolas Schmidt, « Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5454>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*

Nicolas Schmidt

---

## RÉFÉRENCE

Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Histoire et esthétique du cinéma/Travaux », 2015, 635 p.

- 1 « Expérience cinématographique », « modèle spectatorial », « régimes perceptifs » : ce sont-là des notions de base essentielles à l'étude, par lesquelles il est possible de rendre compte des effets du cinéma sur le corps et l'âme du spectateur. Ces effets sont appréciés en tant que produits par la « machine cinématographique », technique nouvelle, associant mécanique et électricité – source d'énergie bien sûr, mais aussi comme émettant des ondes propices à toucher les spectateurs à une époque où le « nervosisme » est de mise, lié au rythme de vie, mouvement, vitesse, etc.
- 2 Le cinématographe est donc cette machine auxquels les spectateurs sont livrés, exposés, confrontés, etc., le système nerveux humain étant fortement sollicité lors des projections, à la fois réceptacle et émetteur d'énergie, positive ou négative, selon les normes médicales et sociales alors en vigueur. Autre terme déterminant, celui de « dispositif », par lequel s'opèrent émission, transmission, diffusion d'images, le corps humain étant lui-même considéré comme « médium ». Ce dernier terme ouvre lui-même d'autres voies, le cinéma en tant que média tel qu'on l'entend toujours aujourd'hui, et plus encore désignant une sensibilité à des phénomènes non perçus par les sens, et renvoyant en cela à des pratiques anciennes, pouvant même remonter jusqu'au mesmérisme.

- 3 Ces passages d'un objet à un autre répondent à la méthodologie de l'auteure, disant procéder par « induction », passant d'une étude de cas à une autre, pour rejoindre des données générales sur le fonctionnement du corps. Les cas ne manquent pas, comme celui du somnambulisme, où des personnalités hors normes se donnent en spectacle ; ou encore des « photographies » de fantômes, que le cinéma pourrait saisir et reproduire.
- 4 Un « cas clinique », ou pouvant être évalué comme tel, est fourni par *le Mystère des Roches Kador*, de Léonce Perret (1912). Le film fait l'objet d'un examen approfondi, en ce qu'il fait le récit d'un traumatisme vécu par une jeune femme ayant assisté au meurtre de son fiancé, lequel drame est reconstitué par le cinéma et lui est projeté sur un écran, provoquant en elle un choc salutaire. Associant cinéma et psychanalyse, cette fiction confère au cinéma des vertus thérapeutiques en attribuant à l'image animée une force qui ne relève pas de la parole, et concrétise le « corps nerveux » en ce qu'il reçoit des influx de la machine cinématographique, même si ce type d'usage n'était pas prévu à l'origine. Cet exemple de film montre qu'il s'agit moins d'un détournement du cinématographe que d'un développement de ses possibilités, comme toute invention peut donner lieu à ses usages inattendus, imprévisibles, etc.
- 5 À propos de film et de récit d'expérience psychique, on peut évoquer *Planétarium*, de Rebecca Zlotowski (2017), un des rares films de fiction à associer réalisation cinématographique et séances de médium et de spirite, réalisées par deux sœurs d'origine américaine, dans un récit se déroulant notamment dans le Paris des années 1930, sur fond de tensions politiques et d'antisémitisme. Le film et le livre se font écho également (sans doute involontairement) lorsque le premier fait apparaître des fantômes, le second reproduisant des « photographies » de fantômes, ombres blanches émanant de pensées mentales que le cinéma aurait pu capturer.
- 6 Dans toutes ces démarches, ce sont non seulement les stimuli qui sont en cause, mais plus encore la « suggestion », autre donnée retenue dans l'étude, par laquelle le cinéma agit sur l'individu, en étant considéré comme « appareil à influencer » à la manière dont on en parlait dans la première décennie de 1900, attaché à la schizophrénie, et semblant anticiper sur le fonctionnement du cinéma.
- 7 En prenant en compte les multiples observations et constats des recherches de toute nature, médicale, psychologique, sociologique, psychanalytique, anthropologique, psychiatrique, etc., l'auteure montre que le cinématographe – qui n'est pas encore le cinéma – a été très tôt l'objet de débats, controverses, analyses, de la part de spécialistes de tous ordres, du pédagogue au criminologue, de l'hygiéniste au juriste, de l'esthète au moraliste. Nombre de disciplines scientifiques ou parascientifiques sont ainsi convoquées, lesquelles sont traversées par une autre thématique, plus contemporaine et introduite de façon récurrente dans l'ouvrage : le genre. En effet, dans ces jeunes années du cinéma, la femme, avec l'enfant ou le primitif, est associée, par les tenants d'une pensée conservatrice, technophobe et cinéphobe, à la sensibilité, la nervosité, car jugée émotive, impressionnable. On voit alors la portée supposée du cinématographe sur la population, car – autre direction relevée et d'importance – la « culture de masse » (à l'encontre de l'expression individuelle, supposé masculine) qui se met en place à l'époque, viendrait féminiser – déviriliser – le pays, avec pour conséquence un affaiblissement de la nation. D'où encore une autre dimension qui s'impose, à caractère historique, le rappel de la défaite française de la guerre de 1870, dont la nation a encore le souvenir très présent jusqu'en ces années 1910, et nécessitant

donc une nouvelle force vitale, que le cinématographe affaiblirait. Sont ainsi concernés aussi bien le « corps social », notion très appropriée, que le corps physique, d'autant que la fréquentation régulière des salles obscures (dénomination qui s'applique bien au caractère mystérieux ou inquiétant attribué au cinéma), ainsi que le rappelle l'auteure à plusieurs reprises, donne l'occasion de mélange des classes sociales tout comme elle tend à fournir une indépendance à la femme. Il est entendu que ce type de considération prend son origine dans les savoirs institutionnalisés de l'époque, notamment par les élites bourgeoises et le monde intellectuel, également en référence à l'opposition, ancienne et toujours en vigueur, entre l'image animée, non reconnue, et l'écrit, légitime. « Haute culture » et « culture populaire » se retrouvent face à face, le cinématographe étant estimé déjà, dans ses qualités contradictoires : aliénant et libérant, supposé dangereux car faisant perdre contact avec la réalité et faisant croire à un monde illusoire, ou bien révélateur des forces de l'imagination. Pour illustrer cette qualité, référence est faite à deux cinéastes, Georges Méliès, pour les capacités du cinématographe à suggérer le merveilleux auquel le spectateur se montre très sensible ; et, plus tard, Jean Epstein, pour les potentialités du cinéma à faire des spectateurs des visionnaires, libérés des contraintes de la rationalité.

- 8 Le cinématographe permet ainsi de construire une « subjectivité » – autre notion sur laquelle s'étend l'ouvrage – propre à l'individu autant qu'à la société tout entière. Dès lors, le spectateur de cinéma sert de modèle à l'expression d'un état de la société marquée par la modernité, le cinéma en étant une source comme un produit, par son caractère collectif, technique, urbain, industriel. Il est perçu, selon les évolutions des savoirs dominants, comme objet subissant la séance de cinéma, ou bien, se constituant en sujet émancipé. Quant au public, il est pour sa part, en termes psychologiques et culturels, considéré comme « foule » (non contrôlable, manipulable, etc.).
- 9 Au centre des investigations, le spectateur du cinématographe, est, depuis longtemps, on le sait, comparé au rêveur (éveillé ou non). Dans ce livre, il est ici examiné dans différentes perspectives, correspondant à autant de cadres d'analyse, relevant du normal ou du pathologique, de l'ordinaire ou du monstrueux. C'est ainsi qu'il va tour à tour être examiné comme névropathe (subissant des troubles nerveux affectant sa personnalité) ; hystérique (instable dans ses sentiments et ses sensations, et associé au voyageur en train, emporté dans un mouvement et où se rencontre une grande hétérogénéité d'individus) ; halluciné (sensible aux illusions que provoque l'image animée, également sous l'influence des récits et images des divers crimes et accidents dans la littérature populaire et la presse) ; hypnotisé (en référence aux exhibitions publiques du magnétisme, et développant alors les potentialités mentales des spectateurs collectivement) ; stupéfié (à la fois sidéré et stimulé, par les caractères de magie et de merveilleux que dégage le cinématographe – on pourrait ici voir le fonctionnement freudien « sidération et lumière » du mot d'esprit, captation dans une réception immédiate puis séduction de l'intelligibilité du propos).
- 10 L'ouvrage dégage ainsi des tendances contraires ou dispersées, soulignant qu'elles peuvent cependant coexister, sans passage linéaire de l'une à l'autre, et en opérant un découpage de l'époque pour caractériser la condition de spectateur de cinéma et ses évolutions : on part du cinématographe comme loisir populaire un peu laissé à lui-même depuis ses toutes premières années jusque vers 1907-1908, moment à partir duquel tend à s'exercer un contrôle médical, social, moral, hygiéniste, etc., jusque vers 1914 ; à cette période succède un processus de standardisation, en référence

notamment au spectateur de théâtre, discipliné, réfléchi, conscient, dans un mouvement d'institutionnalisation aussi du spectacle, le cinéma étant installé dans des salles fixes, et non plus itinérantes (exposant à la promiscuité). On voit que ces premières décades sont déjà très significatives des changements du cinématographe, qui deviendra cinéma, indépendamment du moment historique évident, de rupture irréversible, le passage du sonore d'accompagnement au sonore intégré de 1929.

- 11 Pour réaliser un examen approfondi du corps nerveux, l'auteure procède à des rapprochements entre des disciplines ou pratiques éloignées les unes des autres en temps et en domaines, mais qui, toutes, à un moment ou un autre, de manière directe ou détournée, ont lieu d'être mises en relations avec le cinéma, qui est utilisé pour en faire le promoteur, ou en être le relais. On peut retenir le cas de la prestidigitation, dont l'auteure rappelle par ailleurs que Georges Méliès s'est engagé dans sa reconnaissance professionnelle et sociale, à la recherche d'une légitimité, tout comme le cinéma. Par ces juxtapositions, on retrouve l'idée d'intermédialité utilisée dans les études portant sur le médium cinéma et le passage d'un type de spectacle à un autre ; ou encore, le thème de la « circulation », qui relève éminemment de l'histoire culturelle, à laquelle l'ouvrage appartient pleinement. Il se situe également dans la lignée des études sur les sensations cinesthésiques, à l'exemple des chanteuses épileptiques, danseuses trépidantes, comiques excentriques, etc., manifestations spectaculaires traitées dans les travaux de Rae Beth Gordon, laquelle souligne, dans sa préface, outre le caractère épistémologique que représente cet ouvrage, l'actualité du sujet, hystérie et hypnose tendant aujourd'hui à être adoptées par le monde de la danse ou des arts plastiques.
- 12 Cette recherche s'appuie sur des écrits de spécialistes autant que sur des témoignages de malades, des enquêtes sur les méfaits du cinéma aussi bien que sur les courriers des lecteurs aux magazines de cinéma, photographies et dessins de presse. Il associe, sans hiérarchie, les objets de toute nature, sciences médicales et occultisme, science et magie ou médium, en faisant appel à un vocabulaire spécifique, très précis, le tout dans une densité de lecture, sujet qui réclame de l'attention, facilité par des présentations synthétiques à chaque début de chapitre. Son originalité consiste dans l'articulation, autant qu'elle est possible, compte tenu de la variété et de l'abondance des recherches, entre des champs (biologique, physiologique, mécanique, esthétique, etc.) et des notions aussi larges et chargées de sens que modernité ou psychisme.
- 13 Les développements menés dans ce travail reprennent une abondante littérature, que l'on découvre ou redécouvre, composée d'auteurs très connus (Charcot, Freud, Binet, Janet, Le Bon, les plus cités en sources primaires) et beaucoup d'autres, de l'époque étudiée à aujourd'hui, de différentes nationalités (française, anglaise, allemande, italienne, espagnole), l'auteure ayant cherché, de façon méticuleuse et avec une grande exhaustivité, la plus grande variété possible d'études, construisant ainsi comme pierre à pierre un édifice sur les relations entre psychisme et cinéma, et auquel son ouvrage apporte une contribution décisive.